**Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда** / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. 288 с.

**Предисловие** 5 [Читать](#_Toc346912099)

**Альфред Жарри** 13 [Читать](#_Toc346912000)

О бесполезности театра для театра 15 [Читать](#_Toc346912001)

**Гийом Аполлинер** 21 [Читать](#_Toc346912002)

Предисловие к драме «Груди Тиресия» 22 [Читать](#_Toc346912003)

**Тристан Тцара** 27 [Читать](#_Toc346912004)

Манифест ДАДА 1918 года 28 [Читать](#_Toc346912005)

**Иван Голль** 37 [Читать](#_Toc346912006)

Сверхдрама 38 [Читать](#_Toc346912007)

**Поль Клодель** 41 [Читать](#_Toc346912008)

Несколько мыслей о том, как следует играть мои драмы 42 [Читать](#_Toc346912009)

Театр Бунраку 44 [Читать](#_Toc346912010)

Театр Но 46 [Читать](#_Toc346912011)

**Жан Кокто** 52 [Читать](#_Toc346912012)

О театре 53 [Читать](#_Toc346912013)

**Антонен Арто** 59 [Читать](#_Toc346912014)

Театр восточный и театр западный 60 [Читать](#_Toc346912015)

Театр и жестокость 65 [Читать](#_Toc346912016)

Театр жестокости (Первый манифест) 68 [Читать](#_Toc346912017)

**Габриэль Марсель** 78 [Читать](#_Toc346912018)

Из книги «Театр и религия» 79 [Читать](#_Toc346912019)

Театр и философия. Их соотношение в моем творчестве 84 [Читать](#_Toc346912020)

**Жан-Поль Сартр** 91 [Читать](#_Toc346912021)

К театру ситуаций 92 [Читать](#_Toc346912022)

Миф и реальность театра 94 [Читать](#_Toc346912023)

**Альбер Камю** 112 [Читать](#_Toc346912024)

Из книги «Миф о Сизифе» 113 [Читать](#_Toc346912025)

**Сэмюэль Беккет** 118 [Читать](#_Toc346912026)

Три диалога 120 [Читать](#_Toc346912027)

**Эжен Ионеско** 128 [Читать](#_Toc346912028)

Как всегда — об авангарде 129 [Читать](#_Toc346912029)

Трагедия языка 134 [Читать](#_Toc346912030)

О кризисе театра 138 [Читать](#_Toc346912031)

Под-реальное как раз реалистично 138 [Читать](#_Toc346912032)

**Жан Жене** 140 [Читать](#_Toc346912033)

Это странное слово… 141 [Читать](#_Toc346912034)

**Артюр Адамов** 150 [Читать](#_Toc346912035)

Театр или сновидение 151 [Читать](#_Toc346912036)

Из книги «Здесь и сейчас» 154 [Читать](#_Toc346912037)

**Фернандо Аррабаль** 158 [Читать](#_Toc346912038)

Человек Панический 159 [Читать](#_Toc346912039)

Театр как «паническая» церемония 168 [Читать](#_Toc346912040)

**Ролан Барт** 170 [Читать](#_Toc346912041)

Дидро, Брехт, Эйзенштейн 173 [Читать](#_Toc346912042)

**Мишель Винавер** 181 [Читать](#_Toc346912043)

Избыток режиссуры 182 [Читать](#_Toc346912044)

**Анна Юберсфельд** 190 [Читать](#_Toc346912045)

Из книги «Читать театр» 191 [Читать](#_Toc346912046)

Из книги «Школа зрителя (читать театр — 2)» 196 [Читать](#_Toc346912047)

**Октав Маннони** 202 [Читать](#_Toc346912048)

Театр и безумие 204 [Читать](#_Toc346912049)

Комическая иллюзия, или театр с точки зрения воображаемого 211 [Читать](#_Toc346912050)

**Патрис Пави** 225 [Читать](#_Toc346912051)

Игра театрального авангарда и семиологии 227 [Читать](#_Toc346912052)

**Комментарии** 244 [Читать](#_Toc346912053)

**Именной указатель** 276 [Читать](#_Toc346912054)

# {5} Предисловие

Идея этой книги сложилась сама собой, когда в течение двух лет — в 1989 и 1990 годах — по предложению редакции журнала «Театральная жизнь» готовились переводы теоретических выступлений известных деятелей современного французского театра. Переводы предварялись небольшой вводной статьей и выходили в рубрике «Мировой театр: идеи, поиски, открытия». Замысел таких публикаций был прост: они должны были открыть человеку театра возможность познакомиться с первоисточниками западноевропейской театральной мысли напрямую, без посредников и пересказчиков. Естественно, объем каждой журнальной публикации был ограничен, и потому начатая работа могла быть продолжена уже в какой-то иной форме.

В настоящее издание вошли все предшествующие журнальные публикации переводов, но уже в их полном, а не сокращенном варианте; и комментарии здесь — гораздо обстоятельнее. Но главное — к ним прибавилось множество новых текстов, до сих пор не переводившихся на русский язык, к тому же вообще редко публиковавшихся — и потому, вероятно, малодоступных большинству наших читателей. Памятуя о мысли А. Ф. Лосева: «предмет имени — опора всех судеб имени», автор издания включил в книгу также биографические комментарии. Выбор как персоналий, так и произведений, конечно же, не случаен и критерием тут были не только малоизвестность и новизна. Задача антологии — представить именно авангардные театральные идеи, причем идеи, возникшие не только в русле таких крупных художественных движений XX века, как, скажем, дадаизм, сюрреализм, экзистенциализм или структурализм. Не менее заманчивым казалось представить и те театральные теории (П. Клодель, О. Маннони, Ф. Аррабаль, М. Винавер), которые в силу разных причин не занимали ведущего положения в художественной жизни, но как по своему содержанию, так и по воздействию на художественный процесс в конечном счете оказались близкими движениям театрального авангарда Франции.

Надо сказать, что в самой Франции аналогичные издания — не редкость; последнее из них вышло в 1982 году (повторно — в 1986) и называлось «Театральная эстетика. Тексты от Платона до Брехта» (авторы — Моник Бори, Мартина де Ружмон и Жак Шерер, все — преподаватели Сорбонны, Третьего Парижского университета). Тут господствуют принципы исторической антологии, выстраивающей в одну хронологическую линию самые разнородные театральные течения и школы. Видимо, авторы учитывали ситуацию, когда важность приобщения читателя-неофита к разным художественным **{****6} направлениям примерно одинакова. Тексты, собранные в этом французском издании, практически полностью лишены комментариев и какого бы то ни было содержательного анализа. В нашем же случае исторические рамки относительно узки — только двадцатый век, сама же антология строилась исключительно по принципу идейной (в платоновском смысле) принадлежности и уже потому не претендует на всеохватность и исчерпывающую полноту.**

Впрочем, книге, наверное, легко предъявить претензии и из-за отсутствия в ней целого ряда вполне «авангардных» имен, особенно режиссерских. Однако на это можно ответить, что, во-первых, составитель имеет определенные пристрастия и право на собственную точку зрения — в том числе и на то, что считать авангардом; во-вторых же, далеко не все практики театра, чьи спектакли действительно явились авангардными в истории французского, да и мирового театра, сумели теоретически осмыслить (или пересказать) свой сценический опыт и представить его в сколько-нибудь обобщенном виде. К сожалению, немногие выдающиеся режиссеры и актеры в той же мере наделены склонностью к аналитическим выкладкам. Нас же интересовало развитие именно *теоретической* театральной мысли, то есть театральной теории или, если угодно — философии театра во Франции, — развитие, не всегда или не сразу находившее себе адекватное сценическое воплощение.

Само слово *авангард* наиболее удачно для обозначения всевозможных новаторских явлений — как в художественной практике (в театре — это пьеса, спектакль), так и в эстетических концепциях (теория). В сфере практики авангард легче всего обнаружить в экспериментальном, лабораторном, студийном театре, выступающем, как правило, в противовес театру коммерческому или официальному. И в области театральной теории оппозиция общепринятым взглядам не менее очевидна, хотя далеко не всегда она выражена в развернутых и строгих теоретических построениях: подчас их с успехом заменяют манифесты или программные выступления. Однако это вовсе не означает, что новые идеи лишены глубоких корней в предшествующей культуре, — речь тут должна идти, скорее, о нетрадиционных предшественниках. И здесь важно отдавать себе отчет в том, что в европейской культуре авангардное искусство — как и новейшие течения философии — возникло в качестве антитезы преобладавшей в XIX веке гармонизирующе-рациональной картине мира (и человека в нем). Все многочисленные волны обновления накатывались одна за другой, стараясь сокрушить именно это представление; сама же их приливная мощь образовывала теперь уже собственную влиятельную традицию. Скажем, представление о «новом правдоподобии» во французском театральном авангарде имеет свои внутренние закономерности развития и очевидную преемственность. Правда, положение внутри такой традиции измеряется не только степенью разрыва с рационализмом, да **{****7} и сама природа авангарда с трудом поддается сведению к какому-нибудь общему знаменателю. Тем не менее, можно говорить о наиболее ярких отличительных чертах авангардного сценического искусства во Франции.**

Антология начинается с Альфреда Жарри, и это означает, что его имя открывает историю французского театрального авангарда. Сама же эта история включает два этапа или, точнее, две формы: модернизм и постмодернизм. Первому свойственно прежде всего стремление преодолеть классическое представление о произведении искусства за счет расширения сферы смысла, за счет освоения и вовлечения в культуру явлений социально табуированных и даже непристойных. Недаром среди его предтеч числятся и «проклятые» поэты, и даже маркиз де Сад. И все же открытие новых смысловых пространств здесь — не самоцель, главное в модернизме — это перенос самой смысловой ориентации: истина и прекрасное все решительнее отодвигаются в реальность, не доступную мысли и социальному контролю. Отсюда — потребность в поражающем, даже жестоком (Антонен Арто), ведь модернистам необходимо было сломать стереотипы привычного, сглаженного восприятия искусства. Семантическим свидетельством прикосновения художника к этой реальности служит то, что по-новому сконструированное произведение искусства (или суждение о нем), как правило, отливается в форму парадокса, непривычного поэтического образа, сдвинутого смысла. У каждого из модернистов этот прорыв к новой художественной реальности проходил по-разному, подчас совершенно неожиданным образом. Скажем, сюрреалисты делали ставку на подсознательное, путь к которому пролегал, по их мнению, через коллективное автоматическое письмо, нарушение языковых норм и правил, а также через черный юмор. Для Габриэля Марселя отправным пунктом переосмысления театральных традиций стал ригоризм христианской догматики, а для раннего Артюра Адамова — алогичность сновидений и грез. Но всякий раз бунтарство выражало попытку превозмочь усталость традиционных театральных форм и — непременно — их отрицание: обновление языка само превращалось в важнейший художественный принцип модернизма. В конечном счете всякое изменение механизма передачи истины есть прямое следствие изменения ее природы; здесь истина оказалась столь ускользающей (évasive), она так упорно избегала любых приемов прямой трансляции, что для ее сохранения и передачи понадобились особые — косвенные — художественные средства.

Что же касается постмодернизма, то в театральной теории и практике он обозначился еще со второй половины 60‑х годов. В самом общем виде можно отметить, что для постмодернистских произведений характерна метасемантика, достигаемая с помощью различных коннотативных средств. Впрочем, все эти средства можно обозначить всего лишь одним словом — *игра*. Постмодернистское **{****8} искусство продолжает — вслед за модернизмом — поиск новых смысловых пространств, но делает это иначе. В постмодернистском сознании происходит очень существенный даже в сравнении с модернизмом сдвиг: оно отказывается от противопоставления искусства и любой другой реальности. Как иронично заметил автор весьма популярной в современном французском театроведении работы «Говорить — значит делать», англичанин Дж. Л. Остин, «философы слишком долго полагали, что роль утверждения** (statement) состоит лишь в “описании” положения вещей или в “утверждении некоторого факта”, а последнее — в свою очередь — не может существовать, не будучи истинным или ложным» (Austin J. L. Quand dire, c’est faire. P., 1970). Совершенно новую точку зрения на это выразил, скажем, Жан Жене: слова «говорятся не для того, чтобы что-то сказать». С приходом постмодернизма наступает эпоха, когда в отношениях между искусством и смыслом исчезает какая бы то ни было однозначность: теперь это отношение чисто игровое. Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения: ведь его смысл уже никак не связан с пред-существующей «реальностью». Как говорит Беккет о новой живописи: она «… избавлена от повода и внешних обстоятельств». В «законной области притворства» (Поль Валери) все в равной степени является осмысленным. Впрочем, аналогии сцены с фантазмами, снами, галлюцинациями душевнобольных — общее пристрастие авангарда, но только постмодернистское игровое пространство стало поистине бесконечным. При этом, конечно, весь без исключения театральный авангард делает ставку на свободу зрителя: без этого любое самое истинное и яркое сообщение оказалось бы всего лишь тривиальностью. В многозначном смысловом пространстве спектакля зритель получает право на риск, выбирая свою версию из числа возможных интерпретаций, — тогда и итог зрелища он рассматривает уже как свою собственную находку, как результат собственного свободного выбора. Расчет тут прежде всего на то, что для зрителя или адресата сообщения вступит в действие его свобода — выражение внутреннего существа человека, его спонтанного творческого порыва.

Если модернисты действительно боролись (порой весьма шумно) с традициями и традиционалистами, то постмодернизм возвестил о возможности мирного сосуществования и взаимодействия любых традиций. «Кто говорит постмодернизм, говорит модернизм, а кто говорит модернизм, говорит: классика…» Эти слова театрального семиотика Патриса Пави как нельзя лучше характеризуют постмодернистское самосознание: всякое отрицание или отторжение здесь рассматривается как незаконная, ничем не подкрепленная претензия на монопольное обладание истиной. Эстетическое миролюбие постмодернизма, в том числе и по отношению к классике, объясняется тем же: все — включая традиции — способно стать поводом **{****9} для начала игры и превратиться в энергию новых, еще невиданных смыслов. И если говорить о некоем «единстве» произведения, то не следует думать, будто от релятивизма здесь спасает какая-то одна «наиболее верная» интерпретация. Подлинное единство здесь проявляется лишь в момент воздействия на зрителя, когда происходит то, что Ролан Барт называл «работой по высвобождению символической энергии» эстетического объекта. Спектакль обладает единством (в иных терминах — передает истину), если он способен произвести трансформацию в сознании зрителя, если он ощущается как мощный взрыв, потрясение, переворачивающее обычное восприятие (и даже саму жизнь человека). Таким образом, интерпретаций может быть сколь угодно много, но при этом сохраняется единая точка схода в момент радикальной трансформации сознания адресата, а также единая исходная точка в высшей внеопытной реальности — запредельном Бытии, Сверхдраме, Тексте, Мифе, которые лишь «сказываются» через своего автора. Не один-единственный смысл, но единое по силе и направленности воздействие, возможное к тому же лишь при условии внутренней свободы зрителя, — вот отличительный знак постмодернистского театра.**

Одно из самых важных следствий игровой природы постмодернистского искусства — тяга к мифу с его смысловой универсальностью. Правда, интерес к мифологическому сознанию присущ и модернизму. Еще в 1936 году Арто выступил со статьей, которую так и озаглавил: «Французский театр ищет миф». «… Если мы стремимся создать миф в театре, — писал Арто, — то именно для того, чтобы наполнить этот миф всеми ужасами века, который заставил нас поверить в наше поражение в жизни». Как видим, речь идет о необходимости мифологизировать с помощью искусства саму жизнь, конкретную историческую и социальную ситуацию, человеческую судьбу и т. п. Эта тенденция, подмеченная Арто у молодых тогда Ж. Превера и Ж.‑Л. Барро, оказалась не менее близка французскому экзистенциалистскому театру и так называемому театру абсурда.

Напротив, для постмодернистского театра миф представляет интерес как «возможность транс-исторического бытия» (Ролан Барт). Другими словами, теперь театр не рассматривается в качестве средства нечто изобразить или представить. Он лишается своей традиционной — референциальной — наполненности, он ничего не означает. Барт называл этот феномен «дезинтеграцией», или «опустошением» эстетического знака, подчеркивая тем самым его «несерьезную», игровую природу. Жак Деррида также говорит о современной трагедии «конца представления» — трагедии, которую он предпочитает рассматривать «не как представление судьбы, но как судьбу представления вообще». Эти слова справедливы и в отношении судьбы драматургии в постмодернистскую эпоху. Абсолютная **{****10} смысловая открытость драматического текста приводит к его жанровой нивелировке: ничего специфически театрального в нем уже нет, это просто (или только) текст. И потому он ближе мифологическому монологизму, чем традиционным драматическим формам, в которых на первом месте стоял как раз диалог,** *со-общение*. То, о чем робко и двусмысленно говорил Сартр, указывая на тенденцию к исчезновению в новом театре интриги, становится само собой разумеющимся у постструктуралиста Барта.

Таким образом, нетрудно увидеть фундаментальное различие между модернистским и постмодернистским театром: первый строится на основе денотации, а второй — коннотации. В одном случае идеалом или высшей эстетической формой является метафора, в другом — метонимия, когда между означающим и означаемым уже нет пересечения: его измерение — вертикальное.

Происшедший в постмодернистском искусстве переход к тотальной игровой практике по своей глубине и значимости сравним, пожалуй, лишь с сюрреалистической революцией. Или, если брать пример из жизни современной науки, — с компьютеризацией. То обстоятельство, что теоретическое самосознание постмодернизма — это прежде всего постструктуралистские концепции, и объясняет наличие в книге текстов представителей театральной семиотики — Ролана Барта, Анны Юберсфельд и Патриса Пави. Именно Барт выступил против расхожего представления о художественном произведении как вместилище заложенного автором смысла. Художественное творчество, по мнению Барта, — это особая — игровая по своей природе — деятельность. Но тогда творец произведения — будь то сам Господь или теургически понимаемый художник — воплощен прежде всего в своем творении. И это его «послание» не может быть раз и навсегда исчерпано, оно несет в себе целый ореол равноправных смыслов, их переплетение и интеракцию. Сама невозможность рационального исчерпания смысла теперь оказывается достаточно надежным критерием художественности (театральности) произведения. Постструктурализм интересует уже не «интерпретация» произведения, но его «чтение» как деятельность, приводящая к трансформации сознания человека, его подключению к затекстовой, изначальной культурной среде. Отсюда — невозможность адекватного анализа постмодернистского произведения средствами традиционного театроведения.

История театральной мысли французского авангарда ясно демонстрирует особую социальную функцию театра в современной культуре. Речь идет в сущности о преобразующей роли сценического искусства, которое — как оказалось и как загадывалось — способно, говоря словами Ганса Георга Гадамера, на выявление в окружающей нас действительности «бытийных возможностей», которые «превышают наши собственные возможности» (Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М., 1991).

**{****11} Разумеется, реальное движение театрального авангарда во Франции происходило и сложнее и противоречивее. Достаточно назвать такие непростые его фигуры, как Арто или Беккет. Их театральные идеи выходят за рамки модернистских исканий и с полным правом ставят их в ряд основателей постмодернистского искусства. Это же касается и театральной практике. К числу последовательных постмодернистов здесь можно отнести лишь немногих драматургов (Маргерит Дюра и Бернар-Мари Кольтес) и режиссеров (Ариана Мнушкина и Патрис Шеро). Но на то он и авангард, чтобы по самой своей сути быть искусством эзотерическим и элитарным. Его задача, как это прекрасно показал Эжен Ионеско, — проложить дорогу, по которой рано или поздно должны пройти остальные. Дорога же эта интересна не только ошибками и просчетами, неизбежными для первопроходцев, но и тем, что только с нее открывается вид на интеллигибельное пространство будущего.**

Я весьма признателен профессору III Парижского университета Анне Юберсфельд и профессору VIII Парижского университета Патрису Пави за помощь, оказанную в поиске текстов, а также директорам парижского театра «Увер» Люсьену и Мишлин Аттун за предоставленные иконографические материалы.

# {13} Альфред Жарри[[1]](#endnote-2)

*В конце 1926 года Антонен Арто вместе с Роже Витраком и Робером Ароном основали в Париже «Театр Альфреда Жарри». Театр просуществовал недолго, до 1930 года, показав всего восемь спектаклей по четырем режиссерским постановкам самого же Арто. С точки зрения организационной — это было авантюрой. С точки зрения художественной — оказалось важным рубежом в развитии сценического искусства: на много лет вперед определились черты не только сюрреалистического театра, но и театрального авангарда вообще. Примечательно, что имя Жарри пришлось здесь более чем к месту.*

*В числе предшественников или предвестников современного авангардизма неизменно называл имя Жарри и Андре Бретон. Жарри для него был среди тех, кто в искусстве «предложил наиболее обширное поле для споров», и потому вставал в один ряд с Садом, Лотреамоном, Рембо… Действительно, именно он начал сокрушать то, против чего предстояло выступать театральному авангарду на всем протяжении XX века. И потому 1896 год — год рождения первой пьесы Жарри «Король Юбю» — можно с полным правом принять за точку отсчета в его истории.*

*«Король Юбю» — не просто пощечина общепринятому эстетическому вкусу и представлению о театре, это даже не эпатаж. Жарри задумал и осуществил нечто куда более агрессивное и фантастическое: спектакль-шок, спектакль-провокацию. В нем все, начиная с первого же слова, нарочито грубо, пронизано откровенно площадным или же инфернальным юмором. Однако дело тут даже не в использовании непристойностей и кощунств, которые, казалось, лежат за пределами лексики профессионального театра. У Жарри сознательно нарушена сама привычная форма сообщения. Текст его пьесы, как говорил Аполлинер, — это «праздник неожиданностей». В нем как бы прекращается действие элементарных правил логики, не признаются обязательными законы построения связной, осмысленной речи. Язык как бы сломан, взорван еще на лингвистическом уровне.*

*Современный французский исследователь Эммануэль Жакар назвал начатую Жарри традицию «театром насмешки». С этим определением вполне можно согласиться, уточнив, однако, что в данном случае подразумевается не сатира нравов, но скорее далеко идущая эзотерическая идея новой театральности. Такая театральность уходит от критериев внешней достоверности и жизнеподобия, поскольку Жарри никак не мог смириться с представлением о реальности мира, предшествующего искусству.* **{****14} Скорее, театральное творчество равноправно и равносильно окружающей действительности. Отсюда — абсолютная неопределенность, зыбкость привычных пространственно-временных координат событий, происходящих в «Короле Юбю». Как меланхолично замечал Ведущий, открывавший спектакль: «Действие, уважаемые дамы и господа, происходит в Польше, а значит — ни где». Вместе с тем, автор вовсе не заигрывает с публикой, не пытается добиться ее симпатий или, по крайней мере, сочувствия. Он не рассчитывает даже на взаимопонимание. Автор скорее отделен от аудитории непроницаемой стеной издевок, и зрителям поневоле приходится приноравливаться к алогичности и абсолютной условности театрального действия. Жарри прямо шел на скандал, полагая, что новое в искусстве может утвердиться лишь через конфликт. И скандал разразился в первый же день представления «Короля Юбю» в парижском театре «Лёвр» в том же 1896 году.**

*Немалая доля свойственной Жарри иронии пришлась и на теоретическую статью «О бесполезности театра для театра», которую можно рассматривать в качестве своеобразного введения к более чем скандальной драматургии. В ней меньше эзотеризма, больше концептуальности. Пожалуй, самое интересное — попытка сформулировать понятие о средствах мифологизации современного сценического представления. К их числу относятся прежде всего упрощение и универсализация языка персонажей, нивелировка любого проявления индивидуальности во внешнем облике или голосе актера. По замыслу Жарри, актер должен превратиться в заводную куклу (или марионетку) с механическим голосом и застывшей раз и навсегда маской вместо лица.*

*Жарри отводил новую роль в спектакле и таким — прежде чисто вспомогательным — средствам, как декорации, свет, разного рода аксессуары. По сути, речь уже шла о том, чтобы заменить прежнюю декоративную функцию отдельных материальных элементов спектакля их новой, сценографической нагрузкой. Но сценографичность любого материального элемента означала вместе с тем и его театральную равнозначность. Жарри называл это «геральдическим оформлением», сущность которого можно приблизительно сформулировать так: если театр что-нибудь действительно значит, то неважно, как к нему отнесется зритель, — иными словами, бессмысленно пытаться увлечь публику психологической проработкой образов, поскольку в новом театре, несущем самодостаточную эстетическую значимость, вечный характер персонажа уже изначально содержится в маске…*

*Сам Жарри старался последовательно реализовать в своей драматургии идею мифологического театра. Недаром Аполлинер причислял Юбю к тем немногим литературным персонажам, которые, подобно Гаргантюа или Гулливеру, сумели войти в современную* **{****15} мифологию. Такая склонность к мифологизации косвенно прослеживается также в более или менее удачных попытках Жарри создать ряд вариаций на тему своего знаменитого персонажа. Хотя пьесы «Юбю-рогоносец», «Юбю-прикованный», пожалуй, не снискали себе той скандальной славы, которую приобрел «Король Юбю», они и по сей день входят в памятный для всех цикл, составивший вывернутый наизнанку «эпос» Альфреда Жарри.**

## О бесполезности театра для театра[[2]](#endnote-3)

Я думаю, что вопрос о том, должен ли театр приспосабливаться к толпе или же толпа к театру, уже решен самым определенным образом. Упомянутая толпа и прежде не умела понимать — или хотя бы делать вид, что понимает — всяких трагиков или комиков, если поведанные ими притчи не были поистине общепринятыми и не растолковывались по четыре раза кряду в одной драме, да вдобавок еще не предварялись специальным ведущим в прологе. И сейчас публика приходит в «Комеди Франсез» посмотреть Мольера и Расина только потому, что этих авторов играют там постоянно. Впрочем, сама сущность этих пьес наверняка от нее ускользает. Поскольку театр не добился еще права силком выгонять тех, кто не понимает действия и тем самым освобождать в каждом антракте зал прежде, чем начнутся вопли и разгром, приходится довольствоваться сознанием старой истины, согласно которой в зале усердно трудятся (если вообще это делают) над вульгаризацией произведения, — эта работа едва ли оригинальна и поэтому более доступна, чем изначальный текст, а значит, авторское произведение только выиграет, если публика вообще ничего не поймет и останется безгласной.

Ибо в этот день придут наконец те, кто умеет понимать.

Есть две вещи, которых вполне заслуживает тот, кто опускается до уровня публики, — и он их действительно получает. Первое — это персонажи, которые думают так же, как он (ведь даже сиамский или китайский посол, видя на сцене «Скупого», побился бы об заклад, что скупца тут в конце концов обманут, а сундучок похитят), и созерцая которых, он озабочен прежде всего тем, чтобы создать впечатление понимания. «Достаточно ли я остроумен, смеясь над этими остротами?» — вот что в первую очередь приходит ему в голову; это хорошо видно по зрителям, приходящим на спектакли г‑на Доннэ[[3]](#endnote-4). Кроме того, так создается видимость творчества, которая искупает некоторую усталость от предпринятых ими усилий предвидеть ход дела. Второе — это *естественные* сюжеты и перипетии, то, что привычно обычным людям, поскольку Шекспир, **{****16} Микеланджело или Леонардо да Винчи, пожалуй, чересчур обширны и размеры их великоваты, чтобы их можно было так легко объять. Ибо гений, истинное понимание или даже талант — не естественны и потому недоступны большинству.**

Если во всей вселенной найдется пять сотен людей, которым в отличие от бесчисленных посредственностей удается отчасти быть в духе Шекспира или Леонардо, то разве не справедливо дать этим пяти сотням то, что понапрасну расточает на зрителей г‑н Доннэ, а этим последним, в свою очередь, дать отдохнуть от всегда понятного зрелища на сцене, дать возможность получить некую толику активного удовольствия от умеренного творчества и предвидения?

Затем должен следовать перечень некоторых объектов, которые заведомо ужасны и бессмысленны для упомянутых пяти сотен и с их точки зрения только понапрасну загромождают сцену. Речь пойдет прежде всего об *оформлении* и *актерах*.

Оформление — это своего рода гибрид, оно по сути своей ни природно, ни искусственно. Если бы оно просто уподобилось природе, налицо было бы совершенно излишнее удвоение… Мы будем говорить далее об оформленной природе. В этом случае оформление не является искусственным, поскольку оно не обеспечивает художнику создания такой внешней реальности, которая была бы им увидена через самое себя или даже полностью сотворена им.

Ведь было бы крайне опасным, если бы поэт навязывал публике, также состоящей из художников, оформление, полностью созданное им самим. В литературном произведении всякий, кто умеет читать, видит смысл, заложенный специально для него, узнавая вечное и сокрытое течение и называя его «Анна Перенна»[[4]](#endnote-5). Живописный холст уклоняется от функции удвоения в глазах слишком немногих, поскольку художник здесь более увлечен тем, чтобы извлекать качество из качества, чем качество из количества. Справедливо, чтобы всякий истинный зритель мог созерцать спектакль в оформлении, которое соответствует *его собственному* видению этой постановки. Напротив, для широкой публики сойдет любое художественное оформление, так как толпа понимает даже не собственные вкусы, но мнение авторитета.

Существует два вида оформления: интерьер и пленэр. Оба они претендуют на то, что представляют, скажем, комнаты или поля. Далее мы не станем больше возвращаться к вопросу, который должен быть решен раз и навсегда, к вопросу о бессмыслице реалистичной «обманки». Упомянем только, что указанная «обманка» создает иллюзию лишь для того, чье зрение грубо, кто по существу не видит вовсе, и возмущает того, кто созерцает природу тонко и разумно, поскольку он различает тут карикатуру, созданную невеждой. Говорят, что художник Зевксис обманывал подобным образом зверей, а Тициану удалось обмануть держателя гостиницы.

**{****17} Оформление, созданное человеком, не умеющим рисовать, приближается к абстрактному оформлению тем, что передает только сущность; таким же является оформление, которое художник сумел сознательно упростить, выбирая для него только элементы, которые полезны для общей концепции.**

Мы попробовали использовать в нашей работе *геральдическое* оформление[[5]](#endnote-6), обозначив общей и единообразной окраской всю сцену (или акт) и заставив персонажей гармонически перемещаться как бы по полю гербового щита. Это было сделано, конечно, немного по-детски: краска была нанесена на бесцветный фон (при этом ведь еще приходится считаться со всеобщим дальтонизмом и всевозможными идиосинкразиями). В качестве оформления тут символическим образом применяется чистый холст или же изнанка обычных декораций, и всякий персонаж тут же проникает в то *место*, куда хочет попасть, или, если автор действительно сумел сделать то, чего он добивался, в настоящую декорацию как бы выросшую на сцене. Дощечка-объявление, которую выносят на сцену[[6]](#endnote-7) сообразно задуманным переменам места действия, позволяет избежать периодических обращений к вещественному антуражу с помощью изменения материального оформления, становящегося заметным лишь в самый момент изменений.

При таких обстоятельствах всякая часть оформления, в которой ощущается особая нужда (скажем, окно, которое открывают, или дверь, которую вышибают по ходу действия), — все является по существу аксессуаром и может быть специально принесено подобно столу или подсвечнику.

Актер «надевает» на себя лицо персонажа, причем такое действие следовало бы распространить на все тело. Всевозможные сокращения и растяжения лицевых мускулов представляют собой различные способы выражения, физиономические игры и т. д. Никто тут не принимает во внимание, что сами мускулы под выдуманным и раскрашенным лицом остаются все теми же, и Мунэ и Гамлет совершенно не одинаковы уже на клеточном уровне, хотя обычно считают, что анатомически человек всегда остается одним и тем же. Или же полагают, что этой небольшой разницей можно пренебречь. Актер должен заместить собственное лицо изображением персонажа. Это достигается посредством маски, надетой на лицо; такая маска не должна, подобно античной, изображать характер плача или смеха (это ведь по существу не характер), она должна отражать характер персонажа: Скупца, Неуверенного, Алчного Злодея, нагромоздившего множество преступлений…

Когда вечный характер персонажа включен в маску, тогда есть достаточно простой способ (подобный принципу действия калейдоскопа и, особенно, гироскопа), позволяющий *выделить* — последовательно или одновременно — отдельные его детали — *свет*.

**{****18} Прежде старомодный актер, прятавшийся за неброским гримом, доводил до совершенства всякое выражение лица благодаря краскам и морщинам; теперь же приходит черед простых поверхностей и неопределенных черт, которые выделяются** *светом*.

То, что мы пытаемся разъяснить, было невозможным в античном театре, в котором все строится на вертикально падающем свете или же свете, идущем под некоторым углом и никогда не направленным горизонтально. Такой свет подчеркивает выпуклые тени маски, причем, будучи рассеянным, делает это недостаточно четко.

В противоположность наивным выводам несовершенной логики, в солнечных краях как раз нет четкой тени. В Египте, под тропиком Рака, на лицах почти нет привычного нам пушка тени, свет вертикально отражается от предметов как от диска луны, рассеиваясь по пути песком почвы и мельчайшей пылью, повисшей в воздухе.

*Рампа* освещает актера по гипотенузе прямоугольного треугольника, причем тело его составляет одну из сторон прямого угла. Эта рампа представляет собой ряд светящихся точек, иначе говоря, бесконечно протяженную линию по отношению к плоскости лица актера, которое развернуто в пространстве от точки пересечения с этой линией на плане. Она же может рассматриваться как единая светящаяся точка, расположенная на неопределенном расстоянии, как если бы она размещалась *позади* публики.

Такая рампа удалена, следовательно, на минимально возможное расстояние, которое однако не так мало, чтобы помешать рассматривать все лучи, отражаемые актером (соответственно — и все взгляды зрителей), как параллельные линии. То есть на практике каждый зритель видит маску персонажа *одинаковым* образом, — с различиями, которыми вполне можно пренебречь. Возможны, конечно, особенности восприятия и склонности, которые, разумеется, нельзя просто отменить, но которые взаимно нейтрализуются в толпе, подобной стаду, то есть в толпе как таковой.

Медленно опуская и поднимая голову, а также покачивая ею, актер заставляет тени двигаться по всей поверхности своей маски. Опыт показывает, что шести основных положений (и стольких же движений профиля, которые, впрочем, менее четки) вполне хватает для передачи необходимых выражений лица. Мы не станем приводить конкретные примеры, поскольку они могут варьироваться в зависимости от первичной сущности маски; все, кому посчастливилось увидеть настоящий гиньоль, могут это подтвердить.

Так как эти выражения лица предельно просты, они являются универсальными. Серьезная ошибка современной пантомимы заключается в том, что она прибегает к пластическому языку, который остается обыденным, утомительным и непонятным. В качестве примера такой пластической банальности можно привести вертикальный **{****19} эллипс, который рука описывает вокруг лица, и следующий за ним воздушный поцелуй, — что подразумевает красоту с намеком на зарождающуюся любовь. А вот противоположный пример универсального жеста: марионетка сообщает о своем потрясении, резко отступая назад и ударяясь головой о кулису.**

Поверх всех этих случайных деталей сохраняется постоянное выражение лица, и во многих сценах самым прекрасным оказывается то, что маска, из-под которой раздаются потешные или серьезные слова, остается неподвижной. Этот эффект можно сравнить разве что с жесткостью скелета, сокрытого в мягкой плоти живого существа, — скелета, чья трагикомическая значимость уже давно признана в искусстве.

Само собой разумеется, что актеру необходимо иметь особый *голос*[[7]](#endnote-8), точнее голос его роли, — такой, как если бы впадина рта маски неспособна была произносить ничего, кроме слов этого персонажа, даже если мускулы губ и гортани у актера достаточно гибки для других звуков. А еще лучше, если они вообще не будут казаться гибкими, и голос на протяжении всей пьесы останется монотонным.

Мы уже упоминали о том, что актер должен специально создать себе тело, подходящее для своей роли.

Согласно известной фразе из предисловия Бомарше к своим пьесам, *травести* враждебны церкви и искусству. Как там говорится, «не может вообще существовать молодой человек с такими формами…». И в наше время, по общепринятой парижской моде, женщина, то есть существо с тонким голосом, которое до старости остается безбородым, — такая женщина лет двадцати играет мальчика четырнадцати лет, хотя опыта у нее на шесть лет больше. Это вовсе не компенсирует странного профиля и неэстетичности походки, размытого абриса всех мускулов, покрытых жировой тканью, которая особенно ужасна на груди, поскольку там она служит полезной функции производства молока.

Отсюда — и различие в интеллекте. Ребенок пятнадцати лет, если его хорошо подобрать, вполне удовлетворительно справится со своей ролью (ибо легко обнаружить, что большинство женщин посредственны, а большинство мальчиков глупы, хотя есть и совершенно блестящие исключения). Примером тут может служить юный Барон в труппе Мольера и та великая эпоха в английском театре (и весь античный театр), когда никому не пришло бы в голову доверить роль женщине.

Наконец, еще несколько слов о «естественных» декорациях, которые возможны и без всяких удвоений, если попробовать показать драму на природе, на склоне холма, у реки. Это само по себе уже прекрасно для того, чтобы приглушить голоса актеров, особенно когда нет никакого шатра или прикрытия, и всё заменяют холмы с несколькими деревьями, дающими тень. Уже целый год на открытом **{****20} воздухе играется пьеса «Дьявол, продающий выпивку»**[[8]](#endnote-9). Эту же идею развивает в прошлом «Меркурии» г‑н Альфред Валетт. И вот уже три или четыре года, как г‑н Люнье-По[[9]](#endnote-10) с несколькими друзьями показывает «Стражницу»[[10]](#endnote-11) в Прель на краю леса, где небольшая горная складка образовала естественный театр. В наше время всеобщей увлеченности велосипедом уже не кажутся бессмысленными несколько летних воскресных сеансов, тем более, что они довольно кратки (продолжаются с двух до пяти часов дня) и основаны на не слишком абстрактных драматургических текстах (тут подошел бы, например, «Король Лир»; в другом смысле мы отказываемся трактовать призывы создавать театр для народа). Да и местность здесь удалена от города всего на несколько километров, что удобно и для путешествующих по железной дороге. Ничего не готовится заранее перед спектаклем, места на солнце бесплатны (г‑н Баррюкан писал недавно о бесплатном театре), а балаганный реквизит можно легко доставить на одном или двух автомобилях.

# {21} Гийом Аполлинер[[11]](#endnote-12)

*Для авангардного искусства Франции Аполлинер — пример нерасторжимости прорыва к новым выразительным средствам и пересмотра традиционных представлений о пространстве Культуры и Смысла. Аполлинер начал художественное освоение той части духовного мира, которую позднее Андре Бретон назовет наиболее важной, но к которой, по его словам, «до сих пор относились с мнимым равнодушием». Это — сюрреальное, или сверхнатуральное. Правда, Бретон отдавал тут должное прежде всего «открытиям Фрейда», сюрреалистические же опыты Аполлинера он ценил меньше, хотя и заимствовал у него сам термин «сюрреализм». И все же представить себе сюрреалистическую революцию без Аполлинера невозможно.*

*Впрочем, Бретон и не умалял заслуг Аполлинера, неизменно называя его имя — наряду с именами представителей кубизма и футуризма, а также наряду с первой мировой войной, — среди самых ярких явлений и событий, принесших с собою известие о возможности совершенно нового порядка вещей. Вероятно, объяснение противоречивых оценок Бретона в том, что у Аполлинера «сюрреальное» еще не было точно определено, и это открывало возможность для его разнообразных истолкований. Да и сам он легко заменял его другим, — «сверхнатуральное». Но и в том и в другом случае Аполлинер имел в виду потаенную «внутреннюю природу, наделенную неожиданными, неуловимыми, беспощадными и радостными чудесами». Перед художником он ставил задачу ее «перевода», — ведь она еще естественна («свободна»), еще не обессилена повседневным и повсеместным использованием. И, следовательно, способна вернуть искусству свежесть и новизну.*

*Стало быть, для Аполлинера область сюрреального — это, во-первых, еще не освоенные возможности нашего естества, и, во-вторых, то, что открывается, если двигаться наперекор непосредственному, повседневному, общепринятому. Поэтому мир сюрреалистического искусства — как он представлялся Аполлинеру — это всегда мир загадочных образов, где язык, на котором говорит художник, с неизбежностью приобретает «множественные значения». Как видим, здесь нет и речи о психическом автоматизме письма или о коллективном бессознательном, — идеях, занимающих столь важное место и в манифестах, и в практике «классического» сюрреализма. Но первая «сюрреалистическая драма» Аполлинера «Груди Тиресия» свидетельствует, что в определении главенствующей роли эротизма в «сюрреальном» он предвосхитил («лирически» и теоретически) «классический» сюрреализм —* **{****22} творчество Бретона, Арагона, Десноса, Пере, Супо и других.**

*Бретон называл эротизм «привилегированным местом, театром подстрекательств и запретов, где разыгрываются наиболее глубокие и настоятельные призывы жизни». Аполлинер считал желание «великой силой» и для своей драмы из всей богатой персонажами греческой мифологии он выбрал Тиресия, сына нимфы Харикло. И это, разумеется, не случайность. Тиресия отличает уникальная эротическая полнота, он обладает двойственной природой: ему в равной мере близки оба сексуальных начала — и мужское, и женское. Если угодно, Тиресий — идеальное воплощение сюрреальной свободы желания. И одновременно — особых профетических свойств: он способен прорицать будущее.*

*Нетрудно заметить, что Тиресий — искомый пример совпадения двух, казалось бы, абсолютно противоположных призывов Аполлинера: «вернуться к самой природе» и «дать волю фантазии». Та реальность, которую представляет Тиресий, не разделяется на естественное и условное, действительное и воображаемое. А как показала последующая история сюрреалистического искусства, «победа желания», о которой мечталось Аполлинеру, действительно может обернуться самым утонченным лиризмом фантастического. Аполлинеровский Тиресий заставляет сопоставить слова Бретона о «всемогуществе грезы» и христианской идеи о будущей вечной жизни, где абсолютно реализуется истинно человеческое: у воскресших душой и телом более нет различий мужского и женского, точнее — соответствующие черты во всей полноте обнаруживаются в каждом.*

*Вслед за Альфредом Жарри Аполлинер открыл путь в театр «новой и поражающей эстетике» — произведениям Арагона, Рибемон-Дессеня, Арто и других. Но он открыл его по-своему, увидев в реальности фантастического и табуированного бесконечно богатое поле Смысла.*

## Предисловие к драме «Груди Тиресия»[[12]](#endnote-13)

Вовсе не требуя снисхождения, я все же должен заметить, что это произведение написано в юности, поскольку за исключением Пролога и последней сцены второго акта, относящихся к 1916 году, пьеса была создана в 1903 году, иначе говоря, за четырнадцать лет до того, как была поставлена[[13]](#endnote-14).

Я назвал ее драмой, что означает — «действие», — для того, чтобы четко определить все, что отличает ее от комедии нравов, драматической **{****23} комедии, легкой комедии, уже более полувека снабжающих сцену произведениями, многие из которых превосходны, но несколько второразрядны, — их называют попросту пьесами.**

Чтобы охарактеризовать мою драму, я воспользовался неологизмом, который, надеюсь, мне простят, ибо такое случается со мной редко; придуманное мною понятие не несет в себе никакой символики, как это предположил г‑н Виктор Баш[[14]](#endnote-15) в своем обзоре драматургии, но определяет, скорее, внутреннюю тенденцию искусства. Если эта тенденция и не выступает чем-то особенно новым под луной, то по крайней мере она никогда не использовалась для того, чтобы сформулировать какое-то кредо, какое-то художественное или литературное утверждение.

Вульгарный идеализм драматургов после Виктора Гюго искал прежде всего правдоподобия, окрашенного местным колоритом условности: он находит себе соответствие в крайнем натурализме пьес нравов, чьи истоки можно обнаружить задолго до Скриба в слезливых комедиях Нивеля де ля Шоссе.

А для того, чтобы попытаться если не добиться обновления театра, то по крайней мере сделать свое личное усилие в этом направлении, я подумал, что стоит, пожалуй, вернуться к самой природе, не подражая ей однако на манер фотографов.

Когда человек пожелал подражать ходьбе, он создал колесо, которое нисколько не напоминает ногу. Точно так же он занимался сюрреализмом, вовсе не подозревая об этом.

Впрочем, я не могу даже решить, серьезна эта драма или нет. Целью ее было пробудить интерес и развлечь. Это цель вообще всякого театрального произведения. Одновременно целью было и привлечение внимания к вопросу, который жизненно важен для тех, кто понимает язык моей драмы: это проблема возобновления прироста населения.

На этом сюжете, который никогда прежде не разрабатывался, я мог бы построить пьесу в том саркастически-мелодраматическом ключе, который вошел в моду с легкой руки творцов «пьес с идеей».

Я же предпочел менее серьезный тон, так как я не думаю, что театр должен отчаиваться, — что бы там ни случилось.

Я мог бы также написать драму идей и тем польстить вкусу нынешней публики, которая любит создавать для себя иллюзию, будто она мыслит.

Я почел за лучшее дать волю той фантазии, которая сообразно духу времени проявляется с большей или меньшей долей меланхолии, сатиры и лиризма, но которая также всегда — насколько мне это удавалось — сочетается со здравым смыслом: в нем порой не хватает новизны, чтобы возмущать или шокировать, но он всегда будет принадлежать людям доброй воли.

На мой взгляд, сюжет тут столь трогателен, что даже позволяет вернуть слову «драма» его исконный трагический смысл; но **{****24} смысл также зависит и от самих французов, так что, если те возьмутся снова делать детей, это произведение сразу же можно будет назвать фарсом. И ничего не смогло бы доставить мне более патриотичной радости. Не сомневайтесь, репутация, которой по праву гордился бы, знай публика его имя, автор фарса о мэтре Пьере Патлен**[[15]](#endnote-16), поистине не дает мне спать спокойно.

Мне говорят, что я прибегнул к средствам, которые годятся лишь для газет, — я не совсем понимаю, в каком именно месте. Во всяком случае, в таком упреке нет ничего, что могло бы меня смутить, поскольку народное искусство — это прекрасный источник, и я почитал бы за честь к нему обратиться, если бы все сцены моей пьесы не развивались естественным образом из притчи, которую я сам придумал и главная ситуация которой — мужчина, делающий детей, — совершенно нова для театра и литературы вообще, но не должна шокировать больше, чем некоторые невозможные выдумки романистов, слава которых опирается на чудесное, называемое научным.

К тому же в моей пьесе нет ни одного абсолютно ясного символа, так что зритель может совершенно свободно видеть в ней любые символы, какие только пожелает, примешивая к ним тысячи всяких смыслов, как это происходит с пророчествами сивилл.

Г‑н Виктор Баш, который не понял или не пожелал понять, что речь идет о возобновлении прироста населения, настаивает на том, что мое произведение относится к числу символических; это его дело. Однако он добавляет: «Необходимо, чтобы первое условие символической драмы, то есть соотношение между символом, который всегда является знаком, и обозначаемым им предметом было сразу понятно».

Однако такое происходит не всегда, и существуют замечательные произведения, символизм которых создает действительную основу для многочисленных истолкований, порой противоречащих друг другу.

Я написал свою сюрреалистическую драму прежде всего для французов, подобно тому, как Аристофан сочинял свои комедии для афинян.

Я указал им на признаваемую всеми серьезную опасность, встающую перед нацией, которая хочет быть процветающей и могущественной, не делая детей; а для того чтобы поправить ошибку, я пояснил им, что вполне достаточно просто делать детей.

Г‑н Деффу, в высшей степени остроумный писатель, который однако же представляется мне запоздалым мальтузианцем, проводит не знаю уж насколько несуразную параллель между каучуком, из которого сделаны баллоны и шары, представляющие собой груди (может быть, именно в этом г‑н Баш и видит символ) и некоторыми предметами, рекомендуемыми неомальтузианством. По правде говоря, они не имеют никакого отношения к делу, поскольку нет **{****25} другой такой страны, где ими пользуются меньше, чем во Франции, — между тем как в Берлине, например, не проходит и дня, чтобы нечто подобное не свалилось вам на голову, когда вы прогуливаетесь по улицам, — настолько широко их применяют немцы, раса пока еще плодовитая.**

Другие причины, которым приписывают сокращение населения помимо ограничения беременности гигиеническими средствами, — скажем, алкоголизм — существуют повсюду, да к тому же в гораздо больших размерах, чем во Франции.

И разве в своей последней книжке об алкоголе г‑н Ив Гюйо не обратил внимание на то обстоятельство, что если в статистике алкоголизма Франция и выходит на первое место, то Италия, по общему признанию страна трезвая, оказывается там на втором! Это позволяет определить степень доверия, с которой можно относиться к статистическим данным: они, конечно же, лживы и безумным будет тот, кто им поверит. С другой стороны, разве не замечательно, что провинции Франции, в которых больше всего рождается детей, — это как раз те провинции, которые попадают на первое место в статистике потребления алкоголя!

Ошибка крайне серьезна, порок крайне глубок, ибо истина состоит в следующем: во Франции больше не делают детей, поскольку здесь не хватает любви. В этом корень зла.

Но я не стану больше распространяться на эту тему. Для этого понадобилась бы целая книга, а кроме того — перемены в нравах. Тут должны действовать правительства, облегчая заключение браков, поощряя прежде всего любовь плодородную, — тогда и прочие важные вопросы, вроде детского труда, окажутся в конце концов легко разрешены на благо и к чести страны.

Возвращаясь к театральному искусству, можно отметить, что в прологе к этому произведению проявились все существенные черты драматургии, которую я предлагаю зрителю.

Добавлю лишь, что, по моему мнению, это искусство станет современным, простым, быстро реагирующим на возникающую потребность в сокращениях или дополнениях, когда захотят поразить зрителя. Сюжет будет достаточно общим, чтобы драматическое произведение, в основу которого он ляжет, смогло воздействовать на умы и нравы в духе долга и чести.

В зависимости от конкретного случая трагическое возобладает над комическим или наоборот. Но я не думаю, что с этого момента можно будет без раздражения выносить театральное представление, элементы которого не противостоят друг другу, ибо в современном человечестве и современной молодой литературе содержится такой заряд энергии, что даже самое великое несчастье тотчас же предстает как нечто, имеющее право на существование, и объясняется как нечто, что можно рассматривать не просто под углом зрения доброжелательной иронии, но и под углом зрения **{****26} истинного оптимизма, который сразу утешает и дает возникнуть надежде.**

Впрочем, театр не в большей степени является жизнью, которую он истолковывает, чем колесо — ногой. Вследствие этого, на мой взгляд, вполне правомерно привносить в театр новую и поражающую эстетику, которая подчеркивает сценический характер персонажей и увеличивает великолепие постановки, не изменяя вместе с тем патетической или комической стороны ситуаций, которые должны быть самодостаточны.

В заключение я добавлю, что отделяя от современных литературных поползновений некую тенденцию, которую я считаю своей, я никоим образом не претендую на основание школы, но хочу прежде всего выразить протест против театра грубого натурализма, наиболее ясно представляющего театральное искусство сегодняшнего дня. Такой натурализм, который несомненно подходит кинематографу, является чем-то совершенно противоположным драматическому искусству.

Добавлю, что, по моему мнению, стих, единственно подходящий театру, — это гибкий стих, стих, основанный на ритме, на сюжете, на дыхании, стих, способный подлаживаться ко всем театральным потребностям. Драматург не станет пренебрегать также музыкой и рифмой, которые не выступают ограничивающими элементами, быстро утомляющими и автора, и слушателя, но оказываются способными сообщить дополнительную красоту патетическому, комическому, хору, отдельным репликам, завершению некоторых тирад или же могут достойно заключить целый акт.

И разве ресурсы такого драматического искусства не бесконечны? Оно открывает путь воображению драматурга, который, даже отвергая все связи, прежде казавшиеся необходимыми, или, по временам, восстанавливая отношения с какой-нибудь забытой традицией, тем не менее не считает полезным отрицать заслуги самых великих своих предшественников. Драматург отдает здесь должное тем, кто поднял человечество над жалкой видимостью, — между тем как будучи предоставленным самому себе, человечество, не имея рядом гениев, которые превосходят его и им руководят, вынуждено было бы вечно довольствоваться этой видимостью. Но гении раскрывают перед человечеством новые миры, расширяющие его горизонты, и, беспрерывно умножая способы видения, обеспечивают ему честь и радость бесконечно приходить к новым и в высшей степени поразительным открытиям.

# {27} Тристан Тцара[[16]](#endnote-17)

*Эпоха дада, философия дада, эстетика дада, поэзия дада, театр дада… Но прежде всего — мироощущение, культура дада. Если не принять это во внимание, неизбежен риск свести феномен дадаизма к удобоваримым банальностям. Дада — как корь, которой переболели в свое время многие ниспровергатели и революционеры в искусстве. И век дада был хотя и ярким, но недолгим — каких-то семь-восемь лет. В спектаклях, вечерах, манифестациях дада, которые проводились начиная с 1916 года, принимали участие Бретон, Супо, Элюар, Арагон, Пере, Рибемон-Дессень, Сати, Кокто, Макс Жакоб… Но главной фигурой в дада неизменно оставался Тристан Тцара.*

*Перед публикой разыгрывались (причем самими же дадаистами) не только его пьесы — «Газовое сердце», «Платок из облаков», «Первое…» и «Второе небесное приключение господина Антипирина» — но и манифесты. И здесь сразу же отметим самую, может быть, примечательную черту дада, в котором — в отличие от сюрреализма — всегда преобладало игровое начало. Даже такой, казалось бы, сугубо теоретический жанр, каким является манифест, у Тцара приобретал совершенно необычный вид: это уже скорее поэтическое, чем теоретическое произведение. Самое главное в нем — это выразительность, откровенный праздник ассоциаций и аллитераций, метафор и метабол, а вовсе не жесткая логика доказательства и концептуальность. Именно за попытку рационализировать иррациональное отвергал Тцара и психоанализ.*

*Впрочем, Тцара — как и другие основатели дада — отнюдь не избегал теоретических выкладок. И выразительность своих манифестов объяснял в чисто дадаистском духе: «Мысль рождается на устах». Другое дело — сюрреализм, который с самого начала нес в себе экзистенциальное содержание. Как точно заметил Мишель Корвэн, «сюрреализм проживается, он не демонстрируется». В дада же главенствующее место занимает спонтанность выражения. Здесь важно было уйти от всего определенного и фиксированного. В дадаистском театре Тцара не остается практически ничего, что обычно предшествует сценическому действию, — здесь нет персонажей, фабулы, конфликта, движения времени и тому подобного. Театральная эстетика дада — это отсутствие привычных культурных кодов, точнее — такое отсутствие и остается в нем единственным Кодом.*

*Но главным объектом «культурной» революции дадаистов был язык: в языке они не без оснований увидели самый консервативный* **{****28} и самый устойчивый механизм творческой несвободы личности. Дада бросил вызов, как сказал бы Ролан Барт, «моральности» языка, его всеобщности и стадности. И манифесты Тцара как нельзя лучше служили этой цели: они разрушали устоявшуюся, («рационализированную») языковую практику, порождая сомнение и беспокойство там, где, по общему мнению, уже ничего изменить нельзя. Бесконечные ухищрения, к которым прибегал Тцара в обращении с языком, оправдывались невозможностью совпадения слова и реальности: до конца ничего нельзя ни «выразить», ни «разъяснить». Отсюда тезис — «Дада ничего не означает»: от слова остается лишь его «траектория», значение же снесено языковыми «дурачествами», — свободной словесной игрой.**

*В одном из манифестов Тцара определил дада как «девственный микроб». Действительно, в любом дадаистском произведении, где семантический вектор обращен внутрь, а не вовне, о смысле приходится говорить очень осторожно. Дада по-своему удалось осуществить «утопию музыки смысла», о которой много позже грезил Барт: «в своем утопическом состоянии язык раскрепощается, я бы даже сказал, изменяет своей природе вплоть до превращения в беспредельную звуковую ткань, где теряет реальность его семантический механизм; здесь во всем великолепии разворачивается означающее — фоническое, метрическое, мелодическое…» Смысл же дрейфует где-то на самой периферии произведения, — это «смысл, позволяющий расслышать изъятость смысла» (Барт). Стало быть, смысловая «девственность» в дада — это вызов здравомыслию и культурной инерции. И, как оказалось, это был очень конструктивный опыт: дада как никакая другая художественная школа показал ответственность формы, приравняв ее к Культуре.*

## Манифест ДАДА 1918 года[[17]](#endnote-18)

Магия этого слова — ДАДА, — которая привела журналистов к порогу непредсказуемого мира, для нас не имеет никакого значения.

Чтобы выпустить манифест, нужно придерживаться положений А, В, С, — и сокрушать чужие положения 1, 2, 3.

Нужно возбуждаться и вострить крылья, чтобы побеждать и рассеивать малые и большие a, b, c, подписывать, кричать, ругаться, организовывать прозу в виде абсолютного, неопровержимого свидетельства, доказывать свои самые крайние воззрения и утверждать, **{****29} будто новизна столь же похожа на жизнь, как последнее появление кокотки, доказывающее самое существенное о Боге. Его существование уже было доказано благодаря аккордеону, пейзажу и сладким словам. Навязывать свои А, В, С — это вполне нормальная штука, — а стало быть, достойная сожаления. Всем этим занимаются посредством кристально-чистой — блеф — мадонны, монетарной системы, фармацевтического продукта, нагой ноги, влекущей к пылкой и бесплодной весне. Любовь к новизне — это приятный крест, видимое доказательство наивного наплевательства, знак без причины, преходящий, положительный. Однако и эта нужда устарела. Придавая искусству импульс высшей простоты — новизну, мы всегда человечны и справедливы по отношению к развлечению, мы импульсивны и дрожим от нетерпения, чтобы распять на кресте скуку. На скрещении лучей света мы бдительны, внимательны, подстерегая годы, в лесу.**

Я пишу манифест и я ничего не хочу, однако я говорю нечто, а я принципиально против манифестов, — точно так же, как и вообще против принципов (декалитры для оценки моральной ценности каждой фразы — это слишком удобно; приблизительность была изобретена импрессионистами). Я пишу этот манифест, чтобы показать, что можно одновременно предпринимать противоположные действия на одном свежем дыхании; я против вообще действия; для постоянного противоречия, равно как и для утверждения, я тут ни за, ни против, и я не разъясняю это, ибо ненавижу здравый смысл.

ДАДА — вот слово, которое отправляет мысли на охоту; всякий буржуа — это маленький драматург, он изобретает различные тезисы, вместо того, чтобы усаживать подходящих персонажей на уровень своего понимания, словно куколок бабочек на стулья, — он ищет причины и цели (следуя практикуемому им психоаналитическому методу), чтобы укрепить свою интригу, — историю, которая говорит и определяет себя. Каждый зритель плетет свою интригу, если пытается объяснить слово (узнать!). Из укутанного убежища змеящихся осложнений нужно управлять инстинктами. Отсюда — все несчастья супружеской жизни.

Разъяснять: развлечение краснобрюхих среди мельниц пустых черепов.

### Дада ничего не означает

Если бы это посчитали пустым и если бы не теряли времени на слово, которое ничего не означает… Первая мысль, которая возникает в этих головах, относится к бактериологическому уровню: необходимо найти свое этимологическое, историческое или, по крайней мере, психологическое происхождение. Из газет можно узнать, что негры племени Кру называют хвост священной коровы: ДАДА. **{****30} Кубик и мать в определенной местности Италии: ДАДА. Деревянная лошадка, кормилица, двойное согласие по-русски и по-румынски: ДАДА. Ученые журналисты усматривают в этом искусство для младенцев, другие — «святые-иисусы-зовущие-малых-детей» в наши дни — возвращение к примитивизму, сухому и шумному, шумному и монотонному. Но нельзя строить чувственность на основе одного слова; всякое строительство стремится к совершенству, которое наскучивает, к застывшей идее из позолоченной трясины, относительному человеческому продукту. Произведение искусства не должно само по себе быть красотой, ибо красота мертва; она не бывает ни веселой, ни грустной, ни ясной, ни смутной, она не должна веселить или мучить индивидов, предлагая им пирожки священных нимбов или потоки пота от траектории, изогнутой сквозь атмосферу. Произведение искусства никогда не бывает прекрасным по указу, объективно, для всех. Стало быть, критика бесполезна, она существует лишь субъективно, для каждого отдельно, — и без малейшей черты всеобщности. Или вы верите, что обнаружили психическую основу, общую для всего человечества? Опыт Иисуса и Библия покрывают своими широкими и благожелательными крылами все: дерьмо, животных, дни.**

Как можно упорядочить хаос, образующий эту бесконечную бесформенную вариацию: человека? Принцип «люби своего ближнего» — это лицемерие. «Познай самого себя» — это утопия, однако она более приемлема, ибо содержит в себе зло. Без жалости. После резни нам остается лишь надежда на очистившееся человечество. Я все время говорю о самом себе, поскольку я не собираюсь убеждать, у меня нет права увлекать других в свой поток, я никого не принуждаю следовать за собой, и каждый ведь занимается своим собственным искусством и на свой лад, если хоть раз вкусил радость стрелой взлететь к астральным сферам или спуститься в шахты к процветшим трупам и плодородным спазмам. Сталактиты: искать их повсюду, в детских яслях, увеличенных болью, в глазах белых, как зайцы, ангелов. Так и родилась ДАДА — из потребности в независимости, из недоверия ко всякому сообществу. Те, кто принадлежат к нашему числу, сохраняют свою свободу. Мы не признаем никакой теории. С нас довольно кубистских и футуристских академий: лабораторий формальных идей. Разве искусством занимаются для того, чтобы зарабатывать деньги и ласкать славных буржуа? Рифмы льются созвучно звону монет, а флексии скользят вниз по линии живота. Все группировки художников в конце концов оказались в этом банке, хотя и путешествовали, оседлав разные кометы. Дверь открыта для возможности валяться в подушках и наслаждаться едой.

Здесь мы бросаем якорь в жирную землю.

Здесь мы имеем право делать заявления, ибо мы познали, что такое этот озноб — и познали пробуждение. Возвращаясь обратно, **{****31} опьяненные энергией, мы вонзаем трезубец в беззаботную плоть. Мы — поток проклятий в тропическом изобилии головокружительных зарослей, резина и дождь — это наш пот, мы истекаем кровью и сгораем от жажды, кровь наша — мощь и бодрость.**

Кубизм родился просто — из способа глядеть на объект: Сезанн писал чашку, разместив ее на двадцать сантиметров ниже уровня глаз, кубисты глядели на нее с высоты, другие же еще усложняли эту видимость, проводя перпендикулярный разрез и мудро помещая его в стороне. (Я не забываю при этом о творцах, равно как и о великих законах материи, которые они сделали определенными.) Футурист видит ту же самую чашку в движении, он видит последовательность объектов, один возле другого, хитроумно украшенных несколькими решительными линиями. Это нисколько не мешает тому, что полотно может оказаться хорошей или дурной живописью, предназначенной для размещения интеллектуального капитала. Новый живописец создает мир, элементы которого являются одновременно и средствами, произведние трезвое и определенное, без доводов. Новый художник протестует: он больше не пишет красками (воспроизведение символическое и иллюзионистское), но непосредственно творит в камне, дереве, железе, олове, из скал, из движущихся организмов, которые могут быть развернуты во все стороны чистыми ветрами моментального ощущения.

Всякое живописное или пластическое произведение бесполезно; оно должно быть чудовищем, наводящим страх на рабские души, а не слащавой картинкой для украшения столовых, где сидят животные в человеческом платье — иллюстрации этой печальной притчи о человеческом роде. Картина — это искусство заставлять встретиться две геометрически параллельные линии на холсте, перед нашими глазами, в реальности мира, смещенного в соответствии с новыми условиями и возможностями. Но этот мир очерчен и определен не в произведении — в своих неисчислимых вариациях он принадлежит зрителю. Для своего создателя он лишен причины в теории. Порядок — беспорядок; я — не‑я; утверждение — отрицание: вот высшие формы излучения абсолютного искусства. Абсолютного в чистоте космического и упорядоченного хаоса, вечного в точке секунды, лишенной длительности, лишенной дыхания, света, контроля. Я люблю старинное произведение за его новизну. Ничто кроме контраста не связывает нас с прошлым. Писатели, которые наставляют в морали и обсуждают или же совершенствуют психологические основы, имеют — помимо скрытого желания заработать — смехотворное представление о жизни, которую они классифицировали, разделили, распределили по направлениям; они упрямо настаивают на том, чтобы категории плясали под отбиваемый ими ритм. Их читатели посмеиваются и продолжают спрашивать: ради чего?

Но есть и литература, которая не доходит до этой прожорливой массы. Произведение творцов, рождающееся из истинной необходимости **{****32} автора и создаваемое для него самого. Познание высшего эгоизма, где увядают леса. Каждая страница должна взрываться — благодаря глубокой и тяжелой серьезности, водовороту, головокружению, чему-то новому, вечному, благодаря уничтожающей шутке, благодаря энтузиазму принципов или же благодаря тому, как это напечатано. Вот неустойчивый мир, который ускользает, обрученный с бубенчиками дьявольской гаммы, — а вот с другой стороны: новые люди. Неотесанные, подскакивающие укротители икоты. Это искалеченный мир, и литераторы-коновалы мало что тут могут улучшить.**

Я говорю вам: начала здесь нет, и мы не дрожим, мы не сентиментальны. Мы разрываем, как яростный ветер, белье облаков и молитв, подготавливая величественное зрелище катастрофы, пожара, распада. Мы готовимся к упразднению траура и заменяем слезы звуками сирен, раздающимися от континента до континента. Флаги напряженной радости, лишенные ядовитой грусти. ДАДА — это эмблема абстракции; реклама и деловые отношения также являются поэтическими элементами.

Я разрушаю выдвижные ящички мозга, равно как и полочки социальной организации: нужно разрушать мораль повсюду, бросать небесную десницу в ад и поднимать глаза из ада к небу, восстанавливать плодотворное вращение мирового цирка в реальных возможностях и в фантазии каждого индивида.

Философия — это вопрос: с какой стороны начинать рассматривать жизнь, бога, идею или что угодно иное. Все, что при этом рассматривают, ложно. Я не считаю относительный результат более важным, чем вопрос о том, что выбрать после обеда — пирожное или вишни. Способ, быстро переходящий к рассмотрению другой стороны определенной вещи со скрытой целью навязать свое мнение, называется диалектикой, иначе говоря, способом торговать духом жареного картофеля, вытанцовывая вокруг линию принятого метода. Если я восклицаю:

ИДЕАЛ, ИДЕАЛ, ИДЕАЛ,

ПОЗНАНИЕ, ПОЗНАНИЕ, ПОЗНАНИЕ,

БУМ-БУМ, БУМ-БУМ, БУМ-БУМ,

я достаточно четко фиксирую тем самым прогресс, закон, мораль и прочие прекрасные качества, которые различные и весьма умные люди обсуждали в стольких книгах, — чтобы в конце концов прийти к заключению, что каждый, однако же, танцевал всегда в соответствии со своим личным бум-бумом, и что для такого бум-бума у него была причина — удовлетворение собственного болезненного любопытства; звонок для необъяснимых нужд; ванна; денежные затруднения; желудок, с отголоском на жизнь; власть волшебной палочки в виде букета немых смычков оркестра-фантома, смазанных приворотным зельем, замешанном на животном аммиаке. С помощью голубого лорнета ангела они окружили рвами внутреннее содержание **{****33} за двадцать су единодушного признания. Если все правы и если все пилюли непременно позолочены, попробуем хотя бы один раз быть неправыми. Полагают, будто можно рационально объяснить с помощью мысли то, что пишешь. Однако все это весьма относительно. Мысль — это прекрасная вещь для философии, но она относительна. Психоанализ — это опасная болезнь, он усыпляет антиреальные наклонности человека и систематизирует буржуазию. Не существует некой последней Истины. Диалектика — это развлекательная машина, которая доставляет нас (банальным образом) к тем мнениям, которые мы и без того непременно имели бы. Неужели вы полагаете, что благодаря тщательной утонченности логики можно доказать истину и установить верность своих мнений? Логика, зажатая органами чувств, — это просто органическая болезнь. Философы любят добавлять к этому элементу еще и следующее: умение наблюдать. Но как раз такое великолепное свойство духа и служит доказательством его бессилия. Человек наблюдает, он смотрит с одной или различных точек зрения, избирая их среди миллионов существующих. Опыт, таким образом, является итогом случая и индивидуальных способностей. Наука отталкивает меня как только она становится спекулятивной системой, как только она теряет свойство полезности — столь бесполезное, но по крайней мере индивидуальное. Я ненавижу жирную объективность и гармонию, эту науку, которая обнаруживает везде порядок. Продолжайте, дети мои, есть еще человечество… Наука утверждает, что все мы — слуги природы: все в порядке, занимайтесь любовью и разбивайте себе головы. Продолжайте, дети мои, — человечество, кроткие буржуа и невинные журналисты… Я против всех систем, наиболее приемлемой из систем является та, согласно которой принципиально не следует разделять ни одной. Завершать себя, совершенствоваться в собственной мелкости, пока не наполнишь вазу своим «я», храбростью биться за и против мысли, таинством хлебов, внезапно подчиненным дьявольской спирали экономичных лилий:**

### Дадаистская спонтанность

Я называю «наплевательством» такое жизненное состояние, когда каждый сохраняет свои собственные условия, умея вместе с тем уважать другие индивидуальности, если не защищаться: так two-step[[18]](#endnote-19) становится национальным гимном — магазином безделушек, беспроволочный телефон передает фуги Баха, — световые рекламы и афиши борделей, орган предлагает гвоздики для Бога, — и все это вместе и реально, взамен фотографии и одностороннего катехизиса.

Активная простота.

**{****34} Неспособность различать степени ясности: лизать Сумерки и плавать в огромной пасти, полной меда и экскрементов. Будучи измеренным в масштабе Вечности, всякое действие напрасно (если мы позволяем мысли пуститься в авантюру, итог которой окажется бесконечно гротескным, — вот важные сведения для познания человеческого бессилия). Но если жизнь — это дурной фарс, лишенный цели и изначального порождения, и раз уж мы полагаем, что должны выбраться из всей этой истории чистыми, как омытые росой хризантемы, мы провозглашаем единственное основание для понимания: искусство. Не имеет значения, что мы, наемники духа, проматываем его на протяжении столетий. Искусство никого не удручает, и те, кто умеет им интересоваться, получают только ласки и прекрасный случай населить страну своими разговорами. Искусство — штука частная, художник занимается им ради него самого; понятное произведение создается только журналистом, и поскольку в данный момент мне нравится смешивать это чудовище с масляными красками, я получаю такую картину: бумажный тюбик, имитирующий металл, который автоматически выжимают и опрокидывают, — ненависть, трусость, низость. Художник, поэт радуется яду массы, сконцентрированной в главном луче этой проделки: он счастлив, будучи оскорбленным — это доказательство его непреложности. Автор, художник, нанятый газетами, удостоверяет понятность своего произведения: это жалкая подкладка общественно-полезного пальтишка; лохмотья, покрывающие жестокость и грубость, моча, содействующая внутреннему жару животного, таящего в себе низменные инстинкты. Жалкое и дряблое тело, размножающееся с помощью типографических микробов.**

Мы пресекли в себе эту слезливую склонность. Всякое просачивание, имеющее такую природу, — это засахаренный понос. Поощрять такое искусство — значит переваривать его. Нам нужны произведения сильные, прямые, точные и вечно непонятные. Логика — это всегда некое осложнение. Логика всегда ложна. Она дергает за ниточки понятия, слова, взятые со стороны своей формальной внешней оболочки, чтобы сдвинуть их по направлению к иллюзорным краям и центрам. Ее цепи убивают, это тысяченогое огромное существо, душащее всякую независимость. Будучи соединенным с логикой, искусство оказалось бы в состоянии кровосмешения, жадно заглатывающим, пожирающим свой собственный хвост и даже все тело, прелюбодействующим с самим собой, тогда как характер его превратился бы в просмоленный кошмар протестантизма, в монумент, в кучу сероватых и тяжелых внутренностей.

Но в том и состоит гибкость, воодушевление и даже радость несправедливости, этой малой истины, которую мы невинно практикуем и которая делает нас прекрасными: мы тонки, пальцы наши гибки, они скользят как ветви этого вкрадчивого и почти текучего **{****35} растения; а оно определяет нашу душу, — сказали бы циники. Это тоже своя точка зрения; но к счастью, не все цветы святы и то, что в нас божественного — это пробуждение анти-человеческого действия. Речь идет здесь о бумажном цветке для бутоньерки тех господ, которые посещают бал-маскарад жизни, эту кухню милосердия, этих белых кузин — гибких или дородных. Они спекулируют на том, что мы выбрали. Противоречие и единство полюсов одновременно, — все это может быть истиной. Если мы все же будем держаться за то, чтобы произносить такие банальности, приложения к развратной, дурно пахнущей морали, мораль атрофируется — как и всякое бедствие, произведенное интеллектом. Контроль за моралью и логикой привел нас к покорности перед полицейскими агентами, — это причина нашего рабства, — этими гнилыми крысами, которыми полны животы буржуа и которые отравили собой единственные коридоры с ясными стеклами, что еще оставались открытыми для художников.**

Пусть каждый человек воскликнет: есть огромная разрушительная, негативная работа, которую нужно осуществить. Нужно вымести все, вычистить. Чистота индивида утверждается после состояния безумия, безумия агрессивного, полного, когда кажется, будто мир оказался в руках бандитов, которые раздирают и разрушают целые столетия. Без цели или плана, без организации: неукротимое безумие, распад. Укрепления, созданные словом или силой, выживут, ибо они живы в обороне, проворство членов и чувств пылает на их граненых стенах.

Мораль определила собой милосердие и жалость — эти два куска сала, которые выросли размером со слонов, с планеты, и которые мы называем добрыми. Но в них нет ничего доброго. Доброта прозрачна, ясна и решительна, она безжалостна по отношению к компромиссам и политике. Мораль — это инъекция шоколада в жилы всех людей. Эта задача выдвинута не сверхъестественной силой, но трестом торговцев идеями и университетских перекупщиков. Сентиментальность: увидев группу людей, которые ссорятся и взаимно надоедают друг другу, они изобрели календарь и лекарство мудрости. Начавшись с навешивания этикеток, развернулась битва философов (меркантилизм, равновесие, мелочные и скрупулезные меры), и можно было лишний раз убедиться в том, что жалость — это чувство, сравнимое с тем, как понос соотносится с отвращением, вредящим здоровью; это грязная попытка всякой падали скомпрометировать солнце.

Я провозглашаю сопротивление всех космических способностей этой гонорее гнилого солнца, выкованного на фабриках философской мысли, — это будет жестокая битва, ведущаяся всеми средствами

ДАДАИСТСКОГО ОТВРАЩЕНИЯ.

**{****36} Всякий продукт отвращения, способный стать отрицанием семьи, это ДАДА; кулачный протест всего существа в разрушительном действии: ДАДА; знание всех средств, до сей поры отвергаемых целомудренным полом удобного компромисса и вежливости: ДАДА; упразднение логики, этого танца бессильных в творении: ДАДА; отрицание всякой иерархии и всякого социального уравнения, введенного ради своих ценностей лакеями: ДАДА; всякий объект, все объекты, чувства и туманности, явления и четкое потрясение параллельных линий суть средства для битвы: ДАДА; упразднение памяти: ДАДА; упразднение археологии: ДАДА; упразднение пророков: ДАДА; упразднение будущего: ДАДА; абсолютная бесспорная вера во всякого бога, непосредственно рождающегося из спонтанности: ДАДА; элегантный и лишенный предрассудков прыжок из гармонии в иную сферу; траектория слова, брошенного как звучащий диск крика; уважать все индивидуальности в их безумии данного момента; и безумие это серьезное, боязливое, робкое, пылкое, мощное, решительное, воодушевленное; ободрать свою церковь, лишив ее всяких бесполезных и тяжелых аксессуаров; выплюнуть как бы сияющим каскадом обидную или влюбленную мысль, — или же лелеять ее — с совершенно таким же живым удовлетворением — с той же напряженностью, в зарослях, свободных от насекомых, падких до благородной крови и золоченых от тел архангелов, от их душ. Свобода: ДАДА ДАДА ДАДА, вопль судорожных мучений, скрещивание противоположностей и всех противоречий, гротеска, непоследовательности: ЖИЗНЬ.**

# {37} Иван Голль[[19]](#endnote-20)

*В 1919 году одновременно со статьей «Сверхдрама» Иван Голль написал и свою первую и лучшую сверхдраму «Мафусаил, или Вечный буржуа». В 1924 году — буквально за месяц до публикации «Первого манифеста сюрреализма» Андре Бретона — он начал издавать журнал «Сюрреализм». Тут же последовало и открытие им Сюрреалистического театра, предназначенного для постановок пьес Аполлинера, Альбер-Биро, Маяковского… Однако, несмотря на казалось бы очевидное первенство, имя Голля в истории французской культуры не так прочно связано с сюрреалистическим искусством, как имя Бретона. И причина здесь не в том, что и журнал, и театр оказались на поверку весьма недолговечными и не успели сколько-нибудь заметно повлиять на судьбу сюрреализма. Пожалуй, объяснение феномена Ивана Голля во многом совпадает с объяснением так и не состоявшейся истории сюрреалистического театра.*

*Действительно, вот уж чем не прославился сюрреализм, так это театром: усилия сюрреалистов в служении Мельпомене не принесли им желанного успеха. Установка Бретона на психологический автоматизм и первенство бессознательного в художественном творчестве приходила в противоречие с самой природой существования актера на сцене, — его работой с текстом персонажа, с партнерами, со светом и декорациями, его перемещениями в театральном пространстве, включая игровые выходы и уходы.*

*Что касается Голля, то его обычно не относят ни к сюрреалистам, ни к дадаистам (их театр все же имеет историю — короткую, но довольно славную). Чаще всего говорят о влиянии на него театральных идей Аполлинера и потому причисляют — наряду с создателем «пунического театра» Пьером Альбер-Биро — к числу его эпигонов. Известная доля истины в этом есть: понятие сверхреального, или сюрреального, безусловно заимствовано им у Аполлинера. Но в отличие от Бретона, заимствовавшего его из того же источника, оно несет тут иную содержательную нагрузку. У Голля речь идет об особой миссии театра, призванного — по его убеждению — раскрыть потаенную, обычно остающуюся недосягаемой реальность, и явить тем самым зрителю все полноту мира. Эта реальность укрыта от нас насквозь рационализированным и конвенциональным способом существования. Помочь человеку пробиться к сверхреальному и должен театр, основанный на «законе маски».*

**{****38} Согласно Голлю, маска — это средство проявить «сверхчувственное» и сделать его доступным для нашего восприятия. Подобно увеличительному стеклу, она заставляет вглядеться в «царство теней», сопровождающее всякую реальность. Но обнаруженное ирреальное — алогично и абсурдно с точки зрения здравого смысла и никак не укладывается в рамки традиционного театра. «Закон маски» может быть осуществлен лишь сверхдрамой. Основные признаки сверхдрамы по Голлю: симультанность и гротеск, буффонада и провокация. Сверхдрама призвана вырвать зрителя из рассудочности и вялых впечатлений, ее цель — реакции глубокие и яркие, «здесь все купается в сверхреальных цветах».**

## Сверхдрама[[20]](#endnote-21)

Яростная битва развернулась по поводу новой драмы — сверхдрамы.

Первая драма была греческой, боги там тягались с людьми. Какое потрясающее приключение: какую честь оказывало при этом божество человеку! Божественная дуэль, которой не увидят последующие столетия.

Драма предполагает огромную интенсификацию реальности, глубокое, темное, «пифическое»[[21]](#endnote-22) погружение в безбрежную страсть, в разъедающую тоску, где все купается в сверхреальных цветах.

Позднее драма уже имела в виду только самого человека: его распри с самим собою, психологию, проблематику, разум. Речь идет теперь только о какой-то одной реальности, одной определенной области, и все измерения теперь ограничены этим фактом. Все вращается вокруг какого-то одного человека, а не вокруг человека вообще. Коллективная жизнь с трудом находит себе выражение: никакая сцена толпы не достигает выразительности античного хора. Насколько велика эта лакуна, видно по неудавшимся драмам прошлого века; они были всего лишь интересными. Они суть красноречивые защитительные речи или же простые подражания жизни. В них нет ничего творческого.

Новый драматург чувствует, что нужно дать бой, что как человек он должен противостоять всему, что есть животного или предметного в нем и вокруг него. Это проникновение в царство теней, которые цепляются за все и скрываются за всякой реальностью. После того как они окажутся побеждены, может стать возможным и освобождение. Поэт должен заново обучиться тому, что существуют иные миры, весьма отличные от мира пяти чувств: например, мир сверхреальный.

Относительно этого сверхреального мира необходимо кое-что разъяснить. Все это вовсе не означает возвращения к мистике, романтизму **{****39} или клоунаде мюзик-холла, хотя в этих явлениях есть нечто общее: сверхчувственное.**

Прежде всего необходимо разбить внешнюю форму, рациональный, условный, моральный порядок, — все формализованные характеристики нашего существования. Человека и вещи нужно показывать в возможно более обнаженном виде, причем для достижения наибольшего эффекта еще и через увеличительное стекло.

Люди совершенно забыли, что сцена и есть не что иное, как такое увеличительное стекло. Великие драматурги всегда знали: грек стоит на котурнах. Шекспир вел беседы с гигантскими духами. Все совершенно позабыли, что первым символом театра была маска[[22]](#endnote-23). Она неподвижна и уникальна, она впечатляет. Она неизменна, необратима, ее нельзя избегнуть, она — сама Судьба.

Всякий человек носит свою маску — это то, что древние называли виновностью. Дети боятся ее и кричат. Люди, столь самодовольные, столь разумные, должны заново научиться кричать. Сцена как раз и дана для этого. А разве часто не случается так, что монументальное произведение искусства, негритянский бог, египетский царь, представляются нам как бы маской?

В маске есть закон, который выступает законом также и для драмы. Он состоит в том, что нереальное становится фактом. На короткое мгновение вас убеждают в том, что самая банальная вещь может быть нереальной и «божественной» и что в этом и состоит самая великая истина. Истина не заключена в границах разума. Ее обнаруживает поэт, а не философ. Это жизнь, а не «мысль». А затем вам показывают, что всякий феномен — самый потрясающий, равно как и простое вздрагивание ресниц, — имеет основополагающую значимость для всего, что живет в этом мире.

Сцена не должна ограничиваться воспроизведением реальной жизни, она становится сверхреальной, когда показывает всем, что скрывается за вещами. Чистый реализм был огромным искажением всех видов литературы.

Искусство не появляется ради удобства крупного буржуа, который качает головой, говоря: «Да, да, ну что ж. Теперь пойдем в буфет подзаправиться!» Искусство в той мере, в какой оно хочет образовывать, улучшать, быть сколько-нибудь действенным, должно подавлять обычного человека, пугать его — как маска пугает детей, как Еврипид пугал афинян, выходивших из театра пошатываясь. Искусство должно вновь превратить человека в ребенка. И самый простой способ этого добиться — «гротеск», — в той, однако, мере, в какой он не вызывает смеха. Однообразие и глупость людей столь велики, что их можно исцелить лишь чем-то огромным. Потому — пусть и новая драма будет огромной.

Вот почему новая драма будет прибегать ко всем техническим средствам, которые сегодня заменяют маску, например, к фонографу, который изменяет голос, к световой рекламе или к громкоговорителю. **{****40} Актерам следует надевать несоразмерные маски, благодаря которым их нрав окажется тотчас же узнаваемым грубо внешним образом: пусть там будет слишком большое ухо, белые глаза, деревянная нога. Таким физиономическим преувеличениям, которые мы, впрочем, не считаем преувеличениями, будут соответствовать внутренние преувеличения действия: ситуации можно будет выворачивать наизнанку, а чтобы сделать их более впечатляющими, можно даже заменять выражение на противоположное ему. Эффект будет точно таким же, как бывает, когда долго глядишь на шахматную доску и начинаешь видеть черные квадратики белыми, а белые — черными; представления начинают чередоваться друг с другом, когда мы соприкасаемся с границами истины.**

Нам нужен Театр. Нам нужна самая сверхреальная истина. Мы ищем сверхдраму.

# {41} Поль Клодель[[23]](#endnote-24)

*Обращение Поля Клоделя к Востоку не было чем-то единичным и исключительным для европейского театра XX века. Для Крэга, Арто, Мейерхольда и Брехта интерес к традиционным формам театральности в восточной культуре оказался не менее серьезным, чем у Клоделя. Другой вопрос, что и как отразилось благодаря этому интересу в творчестве каждого из них. Скажем, в случае с Арто открытие им балийского театра стало отправной точкой его критики победившего в европейском театре Слова. Основываясь на первоначальном единстве Жеста и Смысла, представленном в образности восточного ритуального действа, Арто предполагал вернуть театру некогда утраченную метафизическую способность непосредственного общения с миром. Ему мечталось о возврате в сценическое пространство храмовой сакральности, об актерах-жрецах и о зрителях, переживающих на спектакле благодатный катарсический транс.*

*Соблазнение Клоделя Востоком произошло иначе. Прежде всего он — католик, и увлечение Востоком никак не затронуло ни его глубокой религиозности, ни свойственного христианской вере представления о Слове. Его сознание, очень рано филологически и теологически ориентированное, улавливало в архаическом японском театре в первую очередь единство исторического и мифологического времени, смысловой космизм сценического слова, почти без остатка изъятого из обыденности. Подобно Арто, Клодель также стремился к воссозданию в современном театре магии воздействия на зрителя. Однако речь у него идет главным образом о возрождении магии Слова. Недаром, говоря о скудости эмоционального напряжения европейского искусства, он ссылался при этом на авторитет евангелиста: «Говорят: мы играли вам на свирели, и вы не плясали; мы пели вам печальные песни, и вы не рыдали» (Мф. 11, 17).*

*Увлечение Клоделя восточным театром вполне соотносилось с его теологическим умонастроением: и в поэтическом, и в драматическом творчестве его всегда влекло к эпическим формам, разрабатывающим некий «духовный ландшафт». Что это значит, можно понять, например, из скупого примечания Клоделя к пьесе «Атласный башмачок»: «Сценой этой драмы является мир». Стало быть, мир и в его текущем состоянии, и в уже истлевшем прошлом, и в еще неведомом будущем. Но в таком мире, взятом как целое, без каких бы то ни было исключений и пропусков, все оказывается связанным друг с другом уже совершенно иначе, чем в мире, данном нам здесь и сейчас. Там связь событий* **{****42} и их участников уже не каузальна, она скорее подчинена законам «равновесия и тайного родства».**

*В японском театре Клодель открывает для себя новую — сценическую — поэтику «духовного ландшафта». Ее решающее отличие — в тотальной театрализации мира, не оставляющей никакого зазора между временем проявления и проявлением времени. На сцене театра Но Клодель увидел повествование, которое открыто пренебрегает настоящим: здесь начало рассказа всякий раз равнозначно и началу отсчета Времени. И поэтому смысл рассказываемого неразрывно связан с самой последовательностью событий, которая приближается по своей значимости к некой церемонии. Ее до предела упорядоченное движение и создает возможность зрителю пережить наедине с самим собой смысл непрофанного (и безличного) Слова судьбы. Тем самым театр становится местом встречи и диалога Времени и Вечности.*

*Опыт приобщения к традициям японского сценического искусства убедил Клоделя по крайней мере в одном: театральное пространство, не разделенное по социальному или индивидуальному признаку, несомненно реально. Но именно таково и евангельское Слово, повествующее о Благодати, — оно уравнивает всех в единой непреложной возможности. Так причудливо совпадают клоделевские теология и театр, в котором «магия искусства наделяет мгновение вечностью».*

*У Клоделя часто встречается сравнение драмы со сном, который стал «воплотившимся», «управляемым»… Но сновидение — это условность, где значим уже сам факт присутствия или отсутствия чего бы то ни было. Вероятно, именно знакомство с японским театром помогло Клоделю ощутить насыщенную знаковую природу сценического искусства. Неестественность пластики и речи персонажей, использование масок и травести, — все это действительно превращает представление театра Но в сновидение наяву. Его разреженное пространство живет по причудливым законам памяти и ожидания — и потому оно несет в себе заряд тревоги. Для Клоделя это стало образцом того, как должна строиться новая театральная литургия, освобождающая подмостки от суеты и пустословия.*

## Несколько мыслей о том, как следует играть мои драмы[[24]](#endnote-25)

1. Актер — это художник, а не критик. Цель его — не разъяснить текст, но оживить персонаж. Поэтому ему следует полностью проникнуться духом и чувствами роли, которую он воплощает, чтобы его речь на сцене звучала естественно. Важно, стало быть, **{****43} не детализировать и подчеркивать или же равномерно и одинаково окрашивать всю роль, — важно уметь связать каждую сцену с выразительными вершинами, управляющими всем прочим. Часто в актере трогает не столько то, что он говорит, сколько то, что — как вы предчувствуете — он собирается сказать. Ведь одно дело — понимать нечто в качестве разумного человека, и совсем другое — в качестве художника, творца; только благодаря верному ощущению соотносительной важности этих различных частей действительно строится роль.**

2. Для меня после эмоции важнее всего музыка. Приятный голос с четкой артикуляцией и внятное сочетание, которое он образует с другими голосами в диалоге, уже составляют для духа наслаждение, действующее почти независимо от абстрактного смысла слов. Поэзия с ее тончайшими переливами тембров и аккордов, с образами и движениями, проникающими в душу, — вот то, что позволяет человеческому голосу полностью раскрыться и развернуться. Деление на стихи, к которому я прибегнул, опирается на ритм дыхания и рассекает фразы на элементы — не логичные, но, так сказать, эмотивные; по моему мнению, такое деление только облегчает работу актера. Когда прислушиваешься к говорящему, легко заметить, что в некой изменчивой точке, обычно расположенной ближе к середине фразы, голос его возвышается, а к концу снова падает. Таковы и два темпа вместе с опосредующими их модуляциями, которые образуют мой стих.

Эти предварительные замечания не должны смущать актера и погружать его в сковывающую механику. Довольно, если он будет просто иметь в виду некую общую идею, которая сможет послужить ему путеводной нитью в основных подходах к произнесению текста.

В силу этого музыкального принципа я отказываюсь от всего, что с самого начала оказалось бы слишком буйным, слишком отрывистым, слишком резким. Не стоит нарушать то очарование, которое без чрезмерных надрывов связывает одних персонажей с другими. Мне кажется, что существует средство пробиться к сердцу зрителя и донести до него даже самое болезненное и острое ощущение. Если уж без криков не обойтись, они произведут куда больший эффект, коль будут редки.

Я высказываю эту мысль со всей сдержанностью и скромностью, приличествующей человеку, столь мало практически занимавшемуся театром, как я.

3. В игре и в жестах также следует избегать всего резкого, буйного, отрывистого, искусственного, стараясь не утратить чувство единства и общее отношение к действию. Меня особенно ужасает то, что принято называть сценической походкой: два широких шага, затем один небольшой и остановка. Не надо никаких гримас или конвульсий. В патетические моменты трагическая замедленность **{****44} движения, которое разворачивается к своему концу, куда предпочтительнее, чем любые всплески и взрывы. Но и здесь следует избегать манерности и аффектации и сообразовываться с природой.**

Принцип великого искусства состоит в том, чтобы решительно отказаться от всего бесполезного. А действия актеров, которые постоянно прохаживаются взад и вперед по сцене, заполняя ее всю, которые поднимаются, возвращаются, общаются друг с другом, — совершенно бесполезны. Ничто не обескураживает меня до такой степени, как актер, пытающийся старательно изобразить на своем лице каждую эмоцию, которую вызывает в нем речь партнера. Если бы он сумел при этом оставаться спокойным и статичным, когда это нужно, пусть и ценой некоторой неловкости, — зритель в глубине души был бы ему за это только благодарен.

Каждому мгновению драмы соответствует некое отношение, и жесты просто способствуют созданию или разрушению этого отношения.

Все эти замечания, равно как и прочие, нацелены на то, чтобы заставить актера размышлять, ибо он один знает свои возможности, — а отнюдь не для того, чтобы сковать или связать его по рукам и ногам, превратив во что-то вроде марионетки.

Речь идет не о том, чтобы играть для публики: нужно, чтобы актер был способен на бескорыстие, свойственное великим художникам, чтобы он заботился не об успехе, но о наилучшей реализации произведения искусства, в которое ему предстоит вдохнуть жизнь. И возможно как раз в таком пренебрежении публикой и состоит секрет того, как ее поразить и тронуть.

## Театр Бунраку[[25]](#endnote-26)

Такое название носит театр кукол Осаки, откуда вышла и современная драма Кабуки.

Кукла здесь представляет собой единую и живую маску, изображающую не просто лицо, но также конечности и все тело. Это самостоятельная кукла, уменьшенная копия человека в наших руках, некое средоточие жестов. Кукла отлична от человека-актера — пленника силы тяжести и собственных усилий, — она не прикована к почве, она с равной легкостью перемещается во всех направлениях, она плывет в невесомой стихии подобно рисунку на чистом пробеле бумаги; а живет она благодаря центру, тогда как четыре ее конечности и голова, образующие подобие звезды вокруг центра, — всего лишь выразительные элементы; это говорящая и лучистая звезда, недоступная никакому контакту. Японцы и не пытались заставить ее ходить — это невозможно, у нее нет связи с землей, она закреплена как бы на невидимом стебле и дразнит со **{****45} всех сторон, показывая язык. Нога и ступня здесь уже не средства движения и опоры, но, скорее, орудия и пружины всех положений, действий и смущений духа, — всего того, что для нас выражается в беспокойстве, порыве, сопротивлении, вызове, усталости, пробуждении, желании уйти или остаться. Поглядите только: вот ее подняли, чтобы вам было лучше видно! Взгляните на этого маленького человечка, он все умеет делать! Поглядите на этого кавалера и на эту даму, которые распластаны в воздухе, — вся их жизнь сосредоточена на кончике шеста! А вот и мы сами, стоящие позади: как это все же забавно — заставить кого-то существовать, а самому хорошенько спрятаться; как интересно оживить эту маленькую куклу, которая со своей парой черных зрачков запечатлевается в душе каждого зрителя — куклу, которая прохаживается и суетится перед нами. Это единственный движущийся предмет среди многих рядов неподвижных зрителей, — и как же похож этот маленький гномик на одержимую бесами душу! А как происходит мгновенное сожжение этого беса при фейерверке и детском внимании толпы!**

Японская кукла — не из тех кукол, которые вместо тела и души имеют лишь подвижную кисть на моей руке. Вместе с тем, японские куклы и не раскачиваются неуверенно на нескольких нитях, как некто, кого неопределенная судьба поочередно поднимает и бросает и снова возносит. Здесь кукольник двигает ими, тесно прижимая их к себе, а кукла скачет так высоко, как если бы она собиралась вырваться у него из рук. Да и кукольник тут не один, их двое, иногда даже трое. У них нет ни тела, ни лица, они одеты в узкое черное платье, даже руки и лицо закрыты черным. Кукла — это коллективная душа этого сгустка теней, этой группы заговорщиков, о существовании которых тотчас же забываешь. Видно только, словно штриховку вокруг рисунка, нечто вроде черного плевка, на фоне которого выделяется своими красными, белыми или золотыми одеяниями величественный или неистовый господин. И диалог здесь — это разговор двух звезд, каждая из которых шлейфом тащит за собою тесно сгрудившуюся группу невидимых вдохновителей.

Мы видим, что справа на некоем возвышении между двух свечей сидят на корточках двое мужчин в особых одеяниях: это тот, кто говорит и рассказывает о действии, и тот, кто следит за реакцией зрителей. Перед первым стоит подставка, на которой разложен общий сценарий, и деревянные актеры, выделяющиеся на фоне черных теней, повинуются не рукам и пальцам кукольников, как это принято у нас, но согласию сердец, сливающихся в том, о чем он говорит. Здесь происходит нечто, отрывающееся от книги и присваивающее себе ее язык; мы более не находимся в присутствии истолкователя, но, скорее, в присутствии самого текста. Второй хорист держит в руках японскую гитару с длинным грифом — это самисэн, обтянутый белой кожей, из которого он время от времени извлекает медиатором слоновой кости несколько звуков, несомненно **{****46} подобных звукам античной лиры. Но тем более полно ему одному принадлежит целый хор с замкнутыми устами, У него нет права на речь — только на стоны и восклицания, на особый животный и нечленораздельный звук, рвущийся прямо из груди и совершенно противоположный воздыханиям наших язычковых и клапанных духовых инструментов. Он вопрошает, он испытывает удовольствие, он беспокоится, он страдает, он желает, он гневается, он боится, он размышляет, он намекает, он неистовствует, рычит, ласкает. Его функция — завлечь публику. Именно ему одному публика охает и ахает. Ему недостает лишь слова.**

## Театр Но[[26]](#endnote-27)

Драма — это нечто, что приходит, а Но — это некто, кто приходит. Это немного напоминает ту дверь в раннем греческом театре[[27]](#endnote-28), благодаря которой общение с невидимым пробивается через стену, дверь, к которой подходят один за другим персонажи Орестеи[[28]](#endnote-29). Здесь же сцена состоит из двух частей: Дороги, или Моста, и Возвышения. Дорога — это длинная крытая галерея, примыкающая к заднику и разделенная на три равные части вертикальными опорами. Возвышение, обрамляемое четырьмя колоннами, несущими крышу, — это деревянная платформа, отполированная до зеркального блеска. Под этим возвышением вкопано в землю несколько больших кувшинов из обожженной глины; горлышки их открыты, чтобы увеличить звучность планок пола, по которым ступают — слегка касаясь или, наоборот, резко стуча, — голые ступни актеров. Скажем, чтобы выманить богиню Солнца, Аматэрасу, из пещеры, где та укрылась, ужасная Небесная женщина Амэноудзумэ танцует на перевернутой бочке. Возвышение расположено в правом углу зала, под углом к партеру и поднимаясь над ним. Такова основная диспозиция. Ибо спектакль играется здесь не для зрителя, который оказывается подавленным и оттесненным в тень, а потому и выпадающим из действия на сцене; здесь драма и публика не обращены друг к другу, подобно двум сторонам пропасти, которая разделяет вымысел и воодушевление. Они скорее совмещены друг с другом, так что актеры проходят и располагаются по отношению к нам сбоку и как бы в двух планах, с которыми каждый зритель со своего места образует собственное геометрическое отношение сообразно углу зрения и слуха. Все происходит внутри, среди публики, и она никогда не теряет ощущения, будто действие объемлет ее и одновременно происходит на расстоянии: оно разворачивается одновременно с нами, рядом с нами. Кроме того, тут есть элемент непостоянства. Даже когда торжественные призраки уже перестают проходить по Мосту, он отнюдь не утрачивает своих величественных **{****47} возможностей представления и ухода персонажей. Да и Возвышение с навесом, являющее собой беседку мечты, подобную тем павильончикам, окрашенным в цвет киновари и коралла, в которых на китайских картинах пируют над облаками блаженные в лазурных и бирюзовых одеждах, — это Возвышение не перестает беспрерывно подчеркивать их присутствие или отсутствие.**

Справа и слева на деревянных планках цвета свежего масла нарисованы зеленые стебли бамбука, на заднике — высокая сосна. Этого довольно, чтобы была представлена природа.

Все происходит в следующем порядке.

Мелкими скользящими шажками в зал входят музыканты и хор. Первые располагаются в глубине помоста в специальном месте, отведенном для них и помеченном изменением рисунка настила; это место называется «коза». В оркестре одна флейта и два двойных тамбурина в форме песочных часов: один маленький, который музыкант держит на правом плече, а другой — большой, располагающийся на левом колене музыканта. По тамбуринам резко ударяют расправленными пальцами, и раздается сухой взрывной звук. Наконец, чтобы возвещать о появлении богов, демонов и духов применяется барабан с палочками. Это все. Ударные инструменты задают ритм и движение, погребальная флейта доносит до нашего слуха модуляции, отражающие протекающее время, — диалог времени и мгновения, разворачивающийся за спиной у актеров. К их согласованным звукам часто присоединяются долгие вопли, издаваемые музыкантами на два тона — низкий и высокий — хуку, хуку. Все это создает странное и драматическое впечатление пространства и удаленности, — как если бы в полях ночью звучали некие голоса, бесформенные зовы природы, или же крик какого-то животного, с трудом продирающийся к слову; это бесконечно разочарованные порывы голоса, отчаянные попытки, болезненное и смутное свидетельство.

Хор не принимает участия в действии, он просто добавляет свой безличный комментарий к нему. Он повествует о прошлом, описывает местность, где происходит действие, развивает общую идею, разъясняет сущность персонажей, отвечает и поддерживает действие поэзией и пением, он видит сны и шепчет, сидя на корточках рядом с говорящей Статуей.

В Но только два персонажа: ваки и сите. Каждого из них могут сопровождать многочисленные цуре, то есть прислужники, вспомогательные персонажи, советники, тени, — торжественный эскорт, следующий за шлейфом одежды.

Ваки — это тот, кто глядит и ждет, тот, кто приходит ждать. У него никогда нет маски — это человек. Когда после музыкального вступления, которое протягивает под его стопами звуковую дорожку, поднимается тяжелый расшитый парчовый занавес, он медленно проходит на глазах у публики через тройной проем галереи; вот он уже **{****48} на сцене, вот он медленно поворачивается к нам: он несет нам свое лицо. Для начала он чаще всего произносит два стиха, причем первый из них повторяется дважды, а Хор в свою очередь потихоньку и как бы про себя повторяет трижды изречение. Затем в длинной тираде, каждая строфа которой, образованная стихом из семи слогов и следующим за ним пятисложным стихом, дает, так сказать, возможность ее оценить, он рассказывает, кто он такой и какой путь прошел. Скажем, это монах, который исследовал все уголки загробного мира, чтобы разыскать покойную возлюбленную императора, впавшего в отчаяние после ее смерти. Или это безумная женщина, которая бродит по заброшенной местности в поисках своего умершего сына. Пол персонажа, сокрытого просторной одеждой, не имеет значения; значение имеет лишь функция персонажа. Затем ваки, которого может сопровождать спутник, садится у подножия колонны, расположенной на переднем плане справа (эта колонна специально предназначена для него), и, устремив глаза в ту сторону, откуда все приходят, ждет.**

Он ждет и кто-то появляется.

Бог, герой, отшельник, дух или демон, сите — это всегда посланник Неизвестного и в этом своем качестве он всегда носит маску. Это тот, кто связан с тайной и сокровенным, и ему нужен ваки, чтобы раскрыться. Его походка и движения — всего лишь действие того взгляда, который призвал его сюда и держит пленником воображаемой тверди. Вот оскорбленная женщина, дух которой постепенно, шаг за шагом приближается к своему убийце; тот долгое время пристально глядит на нее, а весь зал глядит на них, и актер не должен даже моргнуть случайно. Вот душа ребенка Ацумори под видом косца, и лишь волшебная флейта может раскрыть нам, кем он является в действительности. Ваки задает вопрос, сите отвечает, Хор комментирует; и вокруг этого патетического посетителя, несущего под своей маской уничтожение тому, кто его вызвал, — вокруг этого посетителя благодаря музыке из образов и слов создается ограждение.

Теперь наступает интермедия и, судя по звучанию разговора, появляется прохожий, который тихим голосом у самой земли требует у ваки объяснений или сам дает их ему.

И начинается вторая часть спектакля Но. Ваки кончил играть свою роль, теперь он просто свидетель. Сите, который на короткое время уходил, появляется снова. Он возвращается из смерти или испытания, или из забвения. Он переменил платье, а может быть, и внешний вид. Иногда это даже совсем иной персонаж, для которого сите из первой части был провозвестником, оболочкой, как бы предваряющей тенью. Теперь вся сцена принадлежит ему, и он действительно завладевает сценой полностью со всем, что там находится. Целый кусок этой жизни, основанием или выражением которой он был прежде, теперь пробуждается с ним и заполняет павильон, спящий посреди Озера сновидений, со всем вообразимым **{****49} размахом. Взмахом своего волшебного веера он рассеял настоящее, как туман, и мягким движением этого таинственного крыла он приказал тому, чего больше нет, вновь подняться. Благодаря обаянию слова, которое гаснет по мере того, как на смену ему приходит другое, сад нижнего мира начинает мало-помалу вырисовываться в звучащем прахе. Сите больше не говорит, он ограничивается несколькими словами, немногими интонациями, — просто чтобы обозначить темы, приглашения и порывы, и теперь уже Хор заботится о том, чтобы в свою очередь развернуть физическое и моральное пространство в нечто безличное и монотонное. Сите ходит вдоль и поперек, утверждает, свидетельствует, развивает, действует и посредством изменений своего положения и направления движения указывает все превратности сомнамбулической драмы. По странному парадоксу теперь уже не чувство находится внутри актера, но актер как бы погружается внутрь чувства. Теперь перед нами действительно актер собственной мысли и свидетель собственного выражения.**

Все в целом рождает ощущение воплотившегося сна, который может быть тотчас же нарушен любым слишком резким движением или всем, что чуждо данной условности. Важно, чтобы внимание актеров не отвлекалось ни на мгновение, чтобы они двигались как бы в трансе и чтобы, даже в момент плача или убийства они воздевали лишь одну руку, отягощенную сном. Все жесты продиктованы чем-то вроде гипнотического согласия, они гармонично сочетаются со звучащей музыкой, которая есть выражение нашей скорби, — неистощимого потока, перемежающегося всплесками, — и с Хором, представляющим собой нашу память. Актер не опирается о землю, делая шаги, преодолевающие силу тяжести; он скорее скользит по светящейся поверхности, и только поднимающиеся и опускающиеся пальцы ног выдают каждое его движение. Можно было бы сказать, что каждый жест должен преодолеть — помимо этой силы тяжести и сопротивления складок сложного одеяния — также и смерть или что он — замедленный — являет собой подобие угасшей страсти. Это такая жизнь, какой она рисуется нам в медитативном взгляде, когда возвращаешься из страны теней: мы сами предстаем перед собою в горьком движении своего желания, своей скорби и своего безумия. Мы наблюдаем застывшим каждое свое действие, и от него больше ничего не остается — помимо обозначения. Подобно учителю, который не устает повторять и разъяснять, кто-то медленно воспроизводит перед нами все, что мы сделали, с тем, чтобы мы наконец поняли, какое из вечных отношений нашло себе бессознательное и импровизированное отображение в каждом из наших жалких жестов наудачу. Как бы созерцая статую, на мгновение воздвигнутую у нас перед глазами, мы замечаем, сколько нежности заключено в одном движении, когда, проходя мимо любимой и даже не взглянув на нее, жених мимолетно кладет руку ей на плечо; сколько скорби заложено в этом банальном жесте, опошленном **{****50} всеми иллюстрированными журналами, какое он обретает значение, когда он совершается медленно и старательно. Тяжесть, которую он приподымает с таким трудом, — это тяжесть самого горя, это горькая чаша, поднесенная к его устам, это желание укрыться, это зеркало, в которое мы в отчаянии заглядываем, это роковая остановка, сущность которой должна быть нами верно прочитана.**

Изобретение театра Но произошло почти одновременно с изобретением Чайной церемонии; оба они проистекают из общего духа — идеи о действии, которое столь четко упорядочено, что становится совершенным. Театр Но, до сих пор с воодушевлением практикуемый среди образованных классов японского общества (я видел, как инженер, строитель мостов и дорог, член парижской строительной Палаты, талантливо танцевал роль духа Ивы, а директор Школы изящных искусств рассказывал мне, что уже в течение двух лет учится игре на тамбурине), как это было со времен бусидо[[29]](#endnote-30), имеет не только художественную и религиозную ценность, но и ценность воспитательную. Он обучает артиста и зрителя осознанию важности жеста, искусству управлять своими мыслями, своими словами, своими движениям, учит терпению, вниманию, чувству приличия. Ибо Но, если воспринимать его под определенным углом зрения, — это не драма, а скорее появление человека в заданной роли перед трибуналом требовательных любителей, которые со своими бумагами в руках наблюдают за тем, чтобы представление было совершенным.

Будь мои знания более основательными, думаю, я многое мог бы сказать и о декламации актеров, о произносимом ими длинном стихе, за которым следует стих краткий, — в чем, собственно, и заключена вся просодия театра Но, придающая повествованию характер размышления. Предложение здесь выдвигается неполным, — и вдруг внезапно завершается, как если бы речь нарочно задерживалась, чтобы дать мысли время продвинуться вперед. Так японский язык позволяет существовать этим длинным гирляндам фраз или, скорее, этой однородной и лишенной пунктуации речевой ткани, где одно и то же слово может одновременно служить и дополнением, и подлежащим, создавая единство с изломами и складками всего пространства образов и идей.

Мне осталось лишь сказать о костюме и особенно о Рукаве, Маске и Веере.

Эстетическая роль одежды состоит в том, чтобы заменить линии поверхностями и расширить пропорции объемами, В старинном японском придворном костюме даже у каждой ноги было отдельное шелковое платье, и кавалеры древности двигались, попеременно увлекая ногами длинные волны тканей. Так у каждой ноги была своя собственная свита. Однако широкие рукава на руках актера содержат в себе средство — соответственно образу, к которому он **{****51} стремится, — создать собственную архитектуру. Теперь он пользуется уже не одной только речью, — вот он стоит во всем своем пышном оперении, распускает перья, вспыхивает, поворачивается, отливает разными цветами, свет играет на нем всевозможными оттенками и отблесками; мы трепеща видим его там, в конце длинной галереи, он приближается, чтобы заговорить с нами языком пионов и огня, листвы и камней. У руки сотня способов высовываться из рукава, чтобы тянуться к жизни или, напротив, противопоставлять молитве и любопытству завесы и препятствия. В вытянутой руке всякое действие, которое должно быть совершено или уже совершено, зависает как пустой и тяжелый трофей. Если перед глазами ваки видение расширяется и разворачивается во всей широте своего размаха, то, сообразно позолоченному лучу ослепительного веера, это происходит ради сияния, как если бы оно разбухало от самого нашего внимания. Или, скажем, все происходит, как если бы своими руками, неизбежно расположенными справа и слева, он совершал искусные действия, чтобы скрыть от нас роковую нить, на которой все держится. И в этой восхитительной пьесе — «Хагуромо», которую играют в период морозной ясности января, — мы видим Ангела, вновь обретшего свое священное одеяние; он сгибает и разгибает над головой как бы особую величественную конечность, — и в конце концов в самом деле поднимается к Небу снежным и золотым столбом.**

# {52} Жан Кокто[[30]](#endnote-31)

*«Следует хорошо понять, что искусство… не существует просто как искусство, как нечто отдельное, свободное, избавленное от своего творца, — оно существует как то, что продолжает крик, смех или жалобу. Именно поэтому некоторые полотна музеев подают мне знак и живут тоской, тогда как другие мертвы и представляют собой всего лишь забальзамированные египетские мумии». Этот заключительный абзац книги «Бремя бытия» Жана Кокто как нельзя лучше выражает нераздельность его собственной человеческой и художнической судьбы. Однако Кокто никогда не стремился перенести жизнь в театр или же превратить сцену в средство выражения жизни. Скорее, он уравнивает искусство с жизнью: в произведении он видит самое достоверное, не направляемое моральной императивностью проявление всей полноты индивидуальности художника.*

*Если обозначить место Кокто во французском авангарде, то прежде всего следует вспомнить о свойственном, модернизму желании выйти за границы уже известного и освоенного в сферу «не-культурного». Направляя усилия в эту сторону, модернисты не только прирезали все новые и новые, еще неизвестные пространства Смысла, но и значительно освежали и старые традиции, как бы вливая в них молодую кровь. И тут Кокто был одним из первых, кто в поисках новых источников Смысла и Красоты обратился к запретному, видя в нем наиболее животворное, творческое начало в человеке; он был одним из первых, кто посмел искать сырье и материал для своего искусства на грани раскованного и непристойного, рискованного и сексуального. Но превращение запретного в факт искусства и — нередко — жизни художника вовсе не свидетельствовало о сосредоточенности на повседневном, временном, историчном. Напротив, в искусстве Кокто видел едва ли не единственную силу, способную обнаружить в преходящем «бремени бытия» внутреннюю стратегию вечности.*

*Непредсказуемость свободы художника не может не приносить определенных неудобств окружающим людям, да, впрочем, немало осложняет и его собственное существование. Но для Кокто невыверенность и неправильность этой свободы есть ключ к чему-то неизмеримо более важному, на что никогда не способно вывести благоразумие: «Я ложь, — повторяет он, — которая всегда говорит правду». Отсюда — представление Кокто о магическом (или орфическом) характере искусства вообще и театра — в частности, Недаром, говоря о театре, он каждый раз возвращается к мысли о так и не преодоленном им детском любопытстве* **{****53} и робости, которые он всегда испытывал перед подмостками и занавесом, — «этой заразой в алом и золотом цвете». И это вовсе не сентиментальность, о театре он пишет так, как если бы речь шла о религиозном ритуале. Пожалуй, лишь Пиранделло в тот же период поразительно схож с Кокто в самой терминологии, которая употребляется им для определения сущности театра; для него это тоже — зеркало, маска, раздвоение, Преисподняя…**

*Разоблачение времени как «удобной условности» требует от художника утонченной, экзальтированной чувственности, но подобная взаимозависимость «магии» творчества и внутренней жизни — мучительна, а часто и трагична. И потому Кокто так настойчиво обращался к образу Орфея: говорить об искусстве для него — это значит говорить о Художнике. Вот почему, рассуждая о сущности театра, Кокто прежде всего пристально всматривается и в свои первые детские впечатления от посещения театральных представлений, и в манеру собственного письма, подробно останавливаясь при этом на ощущениях от постановок своих драм. Ведь при всем своем глубинном иррационализме, натура художника явно несет на себе и отпечаток «небесного расчета».*

## О театре[[31]](#endnote-32)

Начиная с самого детства и ухода матери и отца в театр, я подхватил эту заразу в алом и золотом. Никогда мне к этому не привыкнуть. Всякий раз, когда занавес поднимается, я возвращаюсь к той торжественной минуте, когда занавес театра «Шатле»[[32]](#endnote-33), поднявшись перед началом спектакля «Вокруг света за восемьдесят дней»[[33]](#endnote-34), позволил соединиться безднам тени и света, разделенным рампой. Благодаря этой рампе вспыхнуло освещенное основание стены из крашеного холста. Поскольку эта легкая стена не касалась подмостков, можно было угадать там щель люка, словно зев огромной печи. Помимо этой щели только суфлерская яма, обитая медью, оставалась тем жерлом, посредством которого сообщались две вселенные. Одна была представлена запахом цирка. Другая была узенькой ложей, уставленной неудобными стульями. И подобно комнатам в гостинице «Мена-хаус», окна которых выходят на пирамиды, маленькая ложа бросала вам прямо в лицо океанский шум публики, крики служительниц: «Мятные пастилки, помадки, леденцы!», пурпурную пещеру и тот особый блеск, который Бодлер предпочитал самому спектаклю.

С течением времени театр, в котором я работаю, вовсе не теряет своего обаяния. Я его уважаю. Он заставляет меня робеть. Он меня чарует. Я раздваиваюсь в нем. Я поселяюсь в нем и становлюсь **{****54} ребенком, которому придирчивый суд позволил войти в Преисподнюю.**

Когда я отдал «Человеческий голос»[[34]](#endnote-35) для постановки в «Комеди Франсез», а позднее передал туда же «Рено и Армиду»[[35]](#endnote-36), я удивлялся тому, что мои соратники рассматривали этот театр как любой другой и позволяли играть там пьесы, написанные для каких угодно трупп. В моих глазах «Комеди Франсез» навсегда осталась дворцом из мрамора и бархата, где бродят неприкаянными духами великие тени моей юности. Вчера Маре[[36]](#endnote-37) позвонил мне из Парижа, чтобы сообщить, что ему предложили туда вернуться, но на этот раз — на первоклассных условиях. Он просил моего совета и без сомнения делал это в надежде, что я стану его отговаривать. И у меня была масса причин сделать это. Но я колебался с ответом. Наивное уважение, которое вызывает во мне этот театр, вновь всколыхнулось своим красным плащом. Я вдруг увидел, как Муне-Сюлли пересекает сцену справа налево в личине молодого Рюи Блаза[[37]](#endnote-38). Он уже умер. Его борода совсем седая. Полуслепой, втянув голову в плечи, он держит перед собой канделябр. Но шаг его — истинно испанский.

Я вижу, как Макс рукой[[38]](#endnote-39), покрытой перстнями, встряхивает свои черные локоны и шлейф покрывал. Я вижу, как мадам Барте[[39]](#endnote-40), старая птица без шеи, нараспев проговаривает роль Андромахи. Я вижу мадам Сегон-Вебер[[40]](#endnote-41), которая играет Родогуну и выходит в сцене отравления с высунутым языком, переступая маленькими, утиными шажками.

Все это, разумеется, никак не могло бы вдохновить молодого человека. И однако я медлил сказать ему: «Откажитесь!» И когда телефонная трубка уже была брошена, все эти величественные инвалиды все еще толпились вокруг меня. Разум твердил мне: «Этот актер только что снялся в твоем фильме. Он играет в твоей пьесе. Он должен играть и в следующей пьесе. Его уговаривают повсюду. Ему дорого платят. Он свободен». Но неразумие показывало мне того ребенка, каким я был когда-то; служительница с красным носом и седоватыми усиками вела этого ребенка на его обычное четвертое место, — а Маре, обрамленный золотом сцены, играл в это время Нерона, в роли которого он был неподражаем.

Таков уж я по природе — легко поддаюсь чарам. Я легко обольщаюсь. Подвластен настроению минуты. Она путает мне все перспективы. Она навязывает мне разнообразие. Я уступаю тому, кто умеет меня убедить. Я легко берусь за новые труды. Я втягиваюсь в это, а потом во всем промахиваюсь. Вот почему мне подходит одиночество. Оно восстанавливает мои жизненные силы.

Солнце, которое показалось было, вновь покрылось тучами. Пестрые, веселые семьи разъезжаются. Гостиница пустеет и я наконец-то могу заняться тем, что должен был сделать за отпуск. Среди двух рукописных страниц я ищу заглавие для моей пьесы. **{****55} Как только пьеса оказалась закончена, заглавие исчезло. Название «Мертвая королева» может быть и подошло бы, но оно меня слишком смущает. Подходит и псевдоним Станисласа — Азраил, но меня уже предупреждали, что в памяти он легко превратится в «Израиль». Есть только одно настоящее название. Оно будет, — стало быть, оно есть. Только время похищает его у меня. Как обнаружить его, если оно сокрыто за сотнями других? Нужно избегать этого, нужно уклониться от тех. Избегать образа. Избегать описательности — и избегать невозможности описания. Избегать точного смысла и неточности. Вялости, сухости. Название не должно быть ни длинным, ни коротким. Оно должно быть способным поразить глаз, слух, разум. Быть легким для чтения и запоминания. Мне часто приходилось называть заглавия прежде. Мне приходилось повторять их по два раза, но журналисты все равно делали ошибки. Настоящее название смеется надо мной. Ему нравится ребяческое укрытие, которое оно называет и действительно считает потонувшим в пруду. В конце концов я остановился на названии «Двуглавый орел»**[[41]](#endnote-42).

Театр — это огромная печь. Тот, кто и не подозревает об этом, все равно медленно поджаривается там или же сгорает мгновенно. Но театр и охлаждает рвение ледяным душем. Он действует против тебя огнем и водой.

Публика — это бурное море. Она вызывает морскую болезнь. Эту легкую тошноту называют еще сценической боязнью. Легко сказать: вот театр, а вот публика, в общем ничего особенного. Обещаешь себе, что больше не попадешься на эту удочку. Потом вдруг оборачиваешься. Нет, это игорный зал. Здесь разыгрывают все, что имеют. Это мучение весьма утонченно. Если только ты не самодовольный фат, ты это ощущаешь. От этого мучения невозможно исцелиться.

Когда я повторяю, я становлюсь зрителем. Я плохо умею исправлять что-либо. Я люблю актеров, и им удается меня обмануть. Я прислушиваюсь к чему-то иному помимо себя самого. Накануне спектакля все мои слабости бросаются мне в глаза. Но уже слишком поздно. Вследствие этого, оказавшись добычей такой морской болезни, я слоняюсь по кораблю, по всем его отсекам, каютам и палубам. Я не осмеливаюсь взглянуть на море. И уж тем более я в него не окунаюсь. Мне кажется, что стоит мне пойти в зал — и судно даст течь.

Но вот я стою за кулисами навострив уши, укрывшись за декорациями. Пьеса больше не кажется мне написанной маслом, — она рисована карандашом. И она демонстрирует мне все погрешности рисунка. Я выхожу. Мне хочется прилечь и вытянуться у ног моих актрис. Если они что-то оставляют вам, меняя душу, так это разверзшуюся роковую пустоту. Я задыхаюсь. Я поднимаюсь снова. **{****56} Я прислушиваюсь. На каком месте они остановились? Я слушаю под дверью. Между тем мне хорошо известно, что это море подчиняется неким правилам. Волны его накатываются и отступают по моему приказу. Новый зал может ослабить пружину и сбросить напряжение ради тех же самых реакций. Но бывает, что одно из этих следствий длится несколько дольше, и актер попадает в ловушку. Он с трудом и как бы против своей воли отказывается от смеха как опоры. Этот жестокий смех должен бы его ранить, а он ему льстит. «Я страдаю и внушаю смех, — говорит он себе, — значит, я побеждаю в этой игре». И вот тотчас подворачивается такая опора, и за** нее быстро цепляются, — а автор оказывается позабыт. Корабль снесен течением и разбивается на рифах. Если актеры слушают этих сирен, драма становится мелодрамой, а нить, что связывала сцены, рвется. Ритм теряется.

Издали я плохо слежу за своей командой. Едва уловимые тонкости ускользают от моего внимания. Что я могу тут изменить? Вот актеры-толкователи, которые прекрасно управляют собой и совершенствуют механизм. А вот те, кто живет на сцене и пытается победить этот механизм. Дидро говорит об этом слишком легковесно. Тут это не годится.

Я знал авторов, которые наблюдали за актерами, а потом писали им замечания. Они, конечно, добивались дисциплины. Они парализовали актеров. Они закрывали на ключ ту дверь, которая может открыться от порыва ветра.

Две великие расы сталкиваются на подмостках. И одной они мешают обогатить свою прямую линию движения какой-нибудь находкой, а другую насильно пробуждают от гипноза. Я предпочитаю пойти на риск, допустив их химическую реакцию между собой, а в результате выходит либо красное, либо черное.

Когда я писал этот последний абзац, мне казалось, что я сижу в ложе с одним из своих толкователей, Марселем Андре, с которым я люблю поболтать о чем-нибудь подобном. На сцене перед нами — Ивонна де Брей[[42]](#endnote-43) и Жан Маре. Их внутренние сущности сочетаются друг с другом. Спрашиваешь себя невольно, благодаря чему они так серьезно относятся к диалогу, который вместе проживают, позабыв, что в комнате, где они говорят, недостает одной стены? Марсель Андре говорит. Я слушаю его. Я прислушиваюсь также к молчанию этого огромного здания. Он же ждет только сигнала колокольчика, который ввергнет его в игру. Мы существуем лишь наполовину.

Восхитительные минуты, от которых я страдаю и которые я не променял бы ни на что иное.

Почему вы пишете пьесы? — спрашивает меня романист. Поему вы пишете романы? — спрашивает меня драматург. Почему вы ставите фильмы? — спрашивает меня поэт. Почему вы рисуете? — спрашивает меня критик. Почему вы пишете? — спрашивает **{****57} меня рисовальщик. В самом деле, почему? Я сам себя спрашиваю. Несомненно потому, что я разбрасываю семена понемногу повсюду. Я плохо понимаю то дуновение, что живет во мне, но в нем нет нежности. Оно смеется над болезнями. Оно не считается с усталостью. Оно пользуется моими склонностями. Оно хочет внести и свою долю. Я не назвал бы его вдохновением, — это, скорее, выдох. Ибо это дуновение исходит из той зоны в человеке, куда сам человек не может спуститься; не знаю, может ли провести туда Вергилий, ведь и сам Вергилий туда не спускался.**

Что я должен делать с этим неведомым гением? Он ищет во мне всего лишь сообщника. Все, чего он хочет — это найти предлог, чтобы воплотить свои злые замыслы.

Главное, если уж наше действие расщепляется, — это не смешивать усилий. Я никогда не решаю в пользу одной какой-то отрасли, не отсекая тем самым другие. Я подрезаю себя, как дерево. И даже довольно редко случается так, что я рисую на полях рукописи. Вот почему я публиковал альбомы рисунков, которые как-то соотносятся с моими писаниями, но никогда не печатал их вместе. Если же они опубликованы вместе, это значит, что рисунки были сделаны спустя большой промежуток времени. Но в «Портретах-сувенирах»[[43]](#endnote-44) я рисовал тут же, на месте. Заметки появились в «Фигаро»; подобные заметки и рисунки могут быть сделаны одними и теми же чернилами.

Еще хуже мне удавалось одновременно обуздывать театр и кинематограф, ибо они по природе отворачиваются друг от друга. Когда я ставил свой фильм «Красавица и чудовище»[[44]](#endnote-45), в театре «Жимназ»[[45]](#endnote-46) репетировали мою пьесу «Ужасные родители»[[46]](#endnote-47). Актеры упрекали меня в невнимательности. Хотя в это время съемки уже не велись, я все еще оставался рабом ремесла, в котором язык обретает зримое выражение и не скапливается в одном кадре. Признаюсь, что мне было крайне мучительно слышать неподвижный текст и посвящать ему свое внимание. А когда работа закончена, мне приходится выжидать, чтобы понять, хочу ли я приняться за другую. Завершенная работа не так уж быстро меня покидает. Она уходит медленно. Разумно в таких случаях сменить самый воздух комнаты. Новый материал часто приходит ко мне во время прогулок. Но главное — я сам как бы не должен замечать этого. Стоит мне вмешаться в это, и ничего не получается. Просто в один прекрасный день работе требуется моя помощь. И я с ходу бросаюсь в нее. Я прерываюсь, когда она этого хочет. Перо мое выскальзывает из рук, если она засыпает. Но как только работа просыпается, она трясет меня за плечо. Ее не смущает, если я сам уснул. Поднимайся, — говорит она мне, — я буду диктовать. И не так уж легко за нею следовать. Ее язык состоит не из слов.

В «Опиуме»[[47]](#endnote-48) я пытался передать ту свободу, которая пришла ко мне, когда я писал «Трудных детей»[[48]](#endnote-49). Тщеславно радуясь беглости **{****58} своего пера, я счел себя свободным выдумывать что-то сам. Но вдруг все прекратилось. Мне пришлось ждать позволения.**

Во время написания «Адской машины»[[49]](#endnote-50) действовала другая система. Рабочий настрой покидал меня на долгие периоды времени. Работа ждала, пока прочие виды лихорадки не перестанут меня донимать. Она хотела, чтобы я всецело принадлежал ей. Когда меня что-то отвлекало, она тут же оборачивалась ко мне спиной. «Пишущая машинка» — это полный провал. Уже когда мне казалось, что я готов писать ее, иное настроение вдруг охватило меня и продиктовало мне «Конец Потомака»[[50]](#endnote-51). Затем я решил вернуться к прежнему занятию. Но я плохо воспринимал диктовку. После первого акта я попытался положиться на самого себя. И как только пьеса была написана, я упорно пытался ее переписать. К тому же я послушался чужих советов и испортил конец. Эта пьеса послужила мне уроком! Нет, мне никогда не быть собственным хозяином. Я создан для повиновения. Даже строки, которые я пишу сейчас, — еще неделю назад я и не подозревал о том, что мне доведется их написать.

Из всех проблем, что сбивают нас с толку, самая темная — это проблема судьбы и свободы воли. Что это значит? Вещь написана заранее, — и все же мы можем ее написать, можем изменить ее конец? Нет, истина в другом. Времени нет вовсе. Оно — не более чем удобная условность. Мы считаем, будто нечто происходит последовательно, между тем как все случается сразу. Время просто разделяет для нас это изначальное единство. Наше произведение уже создано. Тем не менее нам остается задача — обнаружить его. Именно такое пассивное участие и поражает больше всего. Да и есть чему удивляться. Публика относится к этому недоверчиво. Я решаю — и я ничего не решаю. Я повинуюсь — и я распоряжаюсь. Это великая загадка. Первоначально «Пишущая машинка» была не такой уж плохой пьесой. Просто поток меня покинул. Я был свободен. Но я уже не мог свободно стереть пятно, которое оставил. Оно пребывало тут.

# {59} Антонен Арто[[51]](#endnote-52)

*В богословии есть такое понятие: апокриф. Это слово о Боге, которое не включено в канон, не признано боговдохновенным. Вот так же примерно обстоит дело с «театром жестокости» Арто: трудно избавиться от ощущения, что перед нами своего рода театральный апокриф XX века, В отличие от Станиславского и Брехта, Арто не являлся харизматической личностью. Школа учеников, вдохновляемых открытой учителем истиной и готовых идти на жертвы ради ее воплощения, круг почитателей и восторженных распространителей славы кумира, — все это не было ему дано. И понятно почему: в случае с Арто мы имеем дело не с выверенным практикой методом, но лишь с неясной сценической метафизикой: полу-философией, полу-мифологией — Театра.*

*Арто редкостно не везло. В его жизни гораздо больше было неудач и катастроф, чем относительного благополучия и успехов. Ему как будто заранее была уготована череда поражений: не состоявшийся поэт и художник, не воплотивший свои идеи режиссер, не понятый современниками пророк новой театральности… Столь же сокрушительно выстраивались события и человеческой судьбы, — рано пришедшее пристрастие к наркотикам, трагические разрывы с самыми близкими и дорогими людьми, почти девятилетнее пребывание в психиатрических лечебницах и приютах, а в конце жизни — полунищенское существование в безвестности. Умер Арто в 1948 году в возрасте 52 лет.*

*Посмертная же судьба Арто (и его наследия) оказалась совершенно иной. Сначала усилиями режиссеров Ж.‑Л. Барро и Р. Блэна, а затем драматургов авангарда 50‑х годов — Беккета, Адамова, Ионеско — была наглядно продемонстрирована практическая значимость казалось бы абсолютно баснословных и бесполезных идей театра Арто. Далее последовал настоящий взрыв интереса к его творчеству во Франции, Западной Германии, Польше. Стали во множестве появляться экспериментальные труппы с различными вариантами «театра жестокости»… Сегодня, кажется, в театральном мире нет более известной книги, чем «Театр и его двойник» Арто.*

*Страницы этой книги пронизаны «философией жизни» Ницше, Бергсона, Шпенглера… О современной культуре Арто говорит как о культуре «уставшей», закатной: свежесть впечатлений, искренность восторга или негодования, полнота чувственного восприятия ей более недоступны. Причина — торжество разума, рациональности, здравого смысла. Вслед за Ницше, Арто грезит о возрождении дионисийского искусства, которое отличалось* **{****60} бы не только синтетической, но и «магической» силой воздействия. Иначе говоря, он хотел бы вернуть современный театр к той его древней форме, которая была еще нераздельно связана с ритуалом. Такой театр не знал диалога: слово там произносилось от имени Бога и потому ему можно было лишь внимать, а не отвечать.**

*Но дело не только в «энергичном сжатии текста» в пользу ощущения и чувства. В «театре жестокости» слово должно обрести функцию «жеста», что достижимо, когда оно вместе с жестом и движением встает в один ряд «пространственного языка». Это уже особый язык выражения: предельно конкретный или, как говорит Арто, «телесный» или «физический» язык знаков. В отличие от слова, знак у Арто — подобно иероглифу — не наделяет смыслом обозначаемый предмет, но лишь замещает его. Поэтому для театра, утверждает Арто, «преодолеть слово — значит прикоснуться к жизни…»*

*Освобождаясь от необходимости быть понятым, особый язык «театра жестокости» «непосредственно» и «яростно» воздействует на зрителя. Более того — «подобно неким новым обрядам экзорцизма», он врачует его душу, возвращая ей гармонию чувств и разума. Отсюда у Арто мысль о том, что грядущий театр будет представлять интерес для зрителя как ритуальное святилище с занавесом, где благодаря «тотальному зрелищу» он сможет приобщиться и к первоначальным — «космическим» — стихиям жизненности. Этот феномен новой театральности он называл «трансцедентным трансом».*

*Очевидно, Арто верил, что в гулком пространстве современной дионисийской сцены человек сможет уберечься от разрушительных сил Истории. Во всяком случае, он видел в этом потребность именно нашего времени. Возможно, как раз это и имел в виду Гротовский, когда сказал, что «мы только вступили в эпоху Арто». Но эта фраза может нести в себе и другой смысл: в постмодернистскую эпоху теоретическая деятельность эстетически уравнивается со сценической.*

## Театр восточный и театр западный[[52]](#endnote-53)

Открытие балийского театра должно было сообщить нам физическую, а не словесную идею театра, которая как бы сдерживает театр в границах того, что может происходить на сцене, независимо от написанного текста, — заменив собою тот тип театра, каким мы его знаем на Западе, театра, частично связанного с текстом и оказавшегося ограниченным таким текстом. Для нас театр Слова — это все, и помимо него не существует никаких иных возможностей; **{****61} театр — это отрасль литературы, своего рода звуковая вариация языка, и даже если мы признаем существование различий между текстом, произнесенным на сцене, и текстом, прочитанным глазами, даже если мы поместим театр в границы того, что появляется между репликами, — нам все равно не удастся отделить театр от идеи реализованного текста.**

Такая идея превосходства слова в театре столь укоренилась внутри нас и театр настолько представляется нам простым материальным отражением текста, что все в театре, превосходящее текст, не заключенное в его границах и жестко им не обусловленное, кажется нам составляющим часть постановки, которая заведомо рассматривается в качестве чего-то низшего по сравнению с текстом.

Вот при данности такого приспособления театра к слову можно далее задаться вопросом, не наделен ли театр случайно своим собственным языком, не будет ли абсолютно химеричным рассматривать театр как искусство независимое и автономное, существующее на тех же правах, что и музыка, живопись, танец и т. д., и т. д.

В любом случае обнаруживается, что такой язык, если он существует, по необходимости совпадает с театральной постановкой, взятой:

1) с одной стороны, как видимая и пластическая материализация слова;

2) как язык всего, что может быть высказано и обозначено на сцене независимо от речи, всего, что находит себе выражение в пространстве, или всего, что может быть затронуто или раздроблено пространством.

Попробуем рассмотреть этот язык постановки, взятый как чисто театральный язык, чтобы выяснить, способен ли он схватывать тот же внутренний объект, что и речь, может ли он — с точки зрения духа и театральным образом — рассчитывать на ту же интеллектуальную эффективность, что и произносимый язык. Иными словами, можно задаться вопросом, можно ли не просто прояснить мысли, но заставить мыслить., можно ли увлечь дух и заставить его занять глубокую и действительную позицию, внутренне соответствующую ему самому.

Одним словом, поставить вопрос об интеллектуальной действенности выражения через объективные формы, об интеллектуальной действенности языка, который использует только формы, или звук, или жест, — значит задаваться вопросом об интеллектуальной действенности искусства.

Если мы при этом приходим к тому, что искусству приписывается всего лишь заслуга обеспечивать удовольствие и отдых, если мы заставляем его держаться внутри чисто формального употребления форм, внутри гармонии некоторых внешних соответствий, это никоим образом не пятнает его глубокую выразительную ценность; но духовная ущербность Запада, который по преимуществу представляет **{****62} возможным смешение искусства с эстетизмом, состоит в том, что полагается, будто картина может служить лишь живописи, танец представляет собой исключительно пластику, — так, как будто мы стремимся бесповоротно разделить все формы искусства, оборвать их связи со всеми мистическими отношениями, в которые они могут вступать, соприкасаясь с абсолютом.**

Понятно, стало быть, что театр в той самой мере, в какой он остается заключенным внутри своего языка и в какой он пребывает в соответствии с этим языком, должен непременно порвать с современной действительностью, что целью его не является разрешение общественных или психологических конфликтов, что ему не следует служить полем битвы для моральных страстей, — нет, театр призван объективно выражать тайные истины, посредством активных жестов извлекать на свет Божий ту часть истины, которая обычно сокрыта под формами в их встречах со Становлением.

Сделать это, то есть привязать театр к возможностям выражения посредством этих форм, ко всему, что представляют собой жесты, звуки, цвета, пластические решения и тому подобное, — значит вернуть его к изначальному предназначению, обратить вновь к присущему ему религиозному и метафизическому аспекту, а это значит примирить его со вселенной.

Однако нам скажут, что слова уже наделены метафизическими свойствами, что никто не мешает воспринимать речь в универсальном плане как жест, и что именно в этом плане она и обретает свою главную действенность, как сила, отделяющая материальную видимость, отделяющая все состояния, в которых замирает и пытается найти успокоение дух. На это нетрудно найти ответ, указав, что в западном театре отнюдь не используется подобный метафизический способ рассмотрения речи, поскольку этот театр применяет речь не как активную силу, которая начинает с уничтожения видимости, а затем поднимается к самому духу; напротив, речь используется как некая достигнутая степень мысли, которая теряется, будучи воплощенной во внешних формах.

В западном театре речь всегда служит лишь для выражения психологических конфликтов, свойственных человеку и его положению в обыденной действительности жизни. Эти конфликты аккуратно обосновываются произносимыми словами, и независимо от того, остаются такие столкновения внутри психологической сферы или же они выходят за ее пределы, переходя в сферу социальную, драма всегда будет представлять некий моральный интерес благодаря способу, каким эти конфликты сталкивают и разделяют персонажей. И речь всегда будет идти именно о той сфере, где словесные обороты речи сохраняют большую часть своего воплощения непременно на сцене. Отдать преимущество произносимому языку или словесным выражениям перед объективной выразительностью жестов и всем тем, чего достигает дух посредством действия органов **{****63} чувств в пространстве, — значит повернуться спиной к физическим необходимостям сцены и восстать против ее возможностей.**

Сфера театра вовсе не психологична, она является пластической и физической, — это нужно прямо сказать. И речь идет не о том, чтобы определить, присутствуют ли в сфере мысли и разума некие позиции, которые не могут быть переданы словами и которые могут быть схвачены с большей точностью посредством жестов и всего того, что относится к языку, но участвует в его развертывании в пространстве.

Прежде чем привести пример отношений физического мира с глубинными состояниями мышления, мы позволим себе привести выдержку из собственной работы:

«Всякое истинное чувство в действительности непередаваемо. Выразить его — значит его предать. Однако перевести его на иной язык — это значит его скрыть. Истинное выражение прячет то, что проявляет. Оно противостоит духу в реальной пустоте природы, создавая в противоположность этому некую полноту в мышлении. Или же, если угодно, перед иллюзорной манифестацией природы оно создает пустоту в мышлении. Всякое мощное чувство пробуждает в нас идею пустоты. Ясный же язык, который препятствует этой пустоте, препятствует также и появлению поэзии в мышлении. Вот почему образ, аллегория, фигура, которая маскирует то, что стремится проявить, имеет для духа большее значение, чем ясные положения, создаваемые анализом речи.

Именно поэтому истинная красота никогда не поражает нас прямо. И вот почему заходящее солнце прекрасно в силу всего того, с чем нам приходится расставаться»[[53]](#endnote-54).

Кошмары фламандской живописи поражают нас сопоставлением истинного мира и того, что является всего лишь карикатурой на этот мир; они предлагают нам чудовищных духов, которые могут только присниться. Они берут свое начало в тех состояниях полугрезы, которые и приводят к оборванным жестам и смехотворным обмолвкам языка. И рядом с забытым ребенком они ставят прыгающую арфу; рядом с человеческим зародышем, плавающим в подземных водопадах, они показывают, как у стен грозной крепости наступает настоящая армия. Рядом с пригрезившейся неуверенностью — поход уверенности, а оттуда уже струится желтый свет пещеры, сияющей оранжевым блеском великого осеннего солнца, которое вот‑вот сядет за горизонт.

Речь идет не о том, чтобы вовсе подавить слово в театре, но о том, чтобы изменить его предназначение, и прежде всего — сузить его область, рассматривать его как нечто иное, а не просто как средство привести человеческие персонажи к их внешним целям, поскольку в театре речь всегда идет только о способе, каким в жизни противостоят друг другу чувства и страсти, а также о том, как один человек противостоит другому.

**{****64} Но изменить предназначение слова в театре — это значит воспользоваться им в конкретном и пространственном смысле и сделать это в той мере, в какой слово сочетается со всем тем, что содержится в театре пространственного и означающего в конкретной области; это значит уметь манипулировать этим словом как плотным объектом, расшатывающим вещи, — вначале в воздухе, а затем в некой бесконечно более загадочной и более тайной области, которая сама по себе допускает протяженность, причем такую тайную, но протяженную область нетрудно отождествить, с одной стороны, с областью формальной анархии, а с другой стороны — также и с продолжающимся формальным творчеством.**

Именно таким образом подобное отождествление театрального объекта со всеми возможностями формальных и пространственных проявлений вызывает представление о своеобразной поэзии в пространстве, — поэзии, которая сама превращается в некое волшебство.

В восточном театре с его метафизическими тенденциями, противопоставленными психологическим тенденциям западного театра, происходит овладение посредством форм их собственным смыслом и их значениями во всех возможных планах; или, если угодно, можно сказать, что вибрирующие следствия этих форм развиваются не в каком-то одном плане, но во всех планах духа одновременно. И именно благодаря такому множеству аспектов, в соответствии с которыми их можно рассматривать, эти формы и обретают свою способность потрясать и зачаровывать, именно благодаря этому они представляют собой постоянный источник воодушевления для духа. И именно потому, что восточный театр не берет внешние аспекты вещей в каком-то одном плане, он держится не за некое простое препятствие или за реальное столкновение этих аспектов с органами чувств, но непрерывно рассматривает и оценивает степень ментальной возможности, от которой они и проистекают, такой театр участвует в напряженной поэтичности природы и сохраняет свои магические отношения со всеми объективными уровнями всеобщего магнетизма.

Как раз под углом зрения этого магнетического использования волшебства и следует рассматривать театральную постановку; она должна предстать не как отражение письменного текста и всей этой проекции двойных физических реальностей, которая сама отделяется от письма, — но как жгучая проекция всего того, что может быть выведено из объективных следствий жеста, слова, звука, музыки и их сочетаний друг с другом. Подобная активная проекция может быть создана лишь на сцене, равно как и во всех следствиях, обнаруживаемых перед сценой и на сцене; и автору, который пользуется исключительно написанными словами, нечего тут больше делать, — ему нужно уступить место специалистам, поднаторевшим в подобном объективном и одухотворенном волшебстве.

## {65} Театр и жестокость

Идея театра утрачена. И по мере того, как театр все более ограничивается проникновением в святая святых каких-то жалких марионеток, где публика должна довольствоваться ролью соглядатая, вполне естественно, что элита от него отворачивается, а большая часть зрителей отправляется в кино, мюзик-холл или в цирк на поиски яростных удовольствий, содержание которых никогда их не обманет.

В той точке истощения, до которой дошла наша восприимчивость, стало совершенно ясно, что нужен прежде всего театр, который нас разбудит: разбудит наши нервы и наше сердце.

Ошибки психологического театра, идущего еще от Расина, отучили нас от непосредственного и яростного действия, которым должен быть наделен театр. В свою очередь, кино, которое убивает нас отражениями, которое не способно более коснуться нашей восприимчивости, поскольку тщательно отфильтровано машиной, уже в течение десяти лет удерживает нас в состоянии бесцельного оцепенения, поглотившего все наши способности.

В переживаемый нами мучительный и катастрофический период мы вновь ощущаем настоятельную необходимость в театре, не обгоняемом событиями, отзвук которых в нас был бы глубок, — и вместе с тем, в театре, который возвышался бы над непрочностью времени.

Долгая привычка к развлекательным спектаклям заставила нас позабыть об идее театра серьезного, — театра, который, опрокидывая все наши представления, вдохнул бы в нас страстный магнетизм образов и в конечном счете действовал бы как некая терапия души, влияние которой трудно забыть.

Единственное, что реально воздействует на человека — это жестокость. Театр должен быть обновлен именно благодаря этой идее действия, доведенной до крайности и до своего логического конца.

Будучи пронизан идеей, что толпа постигает прежде всего с помощью чувств и что бессмысленно, как это происходит в традиционном психологическом театре, взывать к разуму толпы, Театр Жестокости намерен обратиться к постановке массовых зрелищ. Он собирается отыскать в бурных волнениях больших масс, которые часто взаимопротиворечивы или конвульсивны, хоть немного той поэзии, которая отчетливо проявляется по праздникам, а также в те дни, — по нынешним временам все более редкие, — когда народ выходит на улицы.

Если театр действительно хочет вновь стать необходимым, он должен дать нам все то, что можно найти в любви, в преступлении, в войне или в безумии.

Обычная любовь, личные устремления, суета поденщиков сами по себе не имеют никакой ценности, если они не соединяются с **{****66} неким пугающим лиризмом, который содержится в Мифах, получивших одобрение огромных людских масс.**

Вот почему мы намереваемся сосредоточить театральное действие вокруг знаменитых героев, ужасных преступлений, сверх-человеческого самопожертвования. Подобное зрелище способно — даже не прибегая к угасшим образам старых Мифов — воочию обнаружить силы, которые в них действуют.

Одним словом, мы уверены, что в явлении, обычно называемом поэзией, действительно присутствуют изначальные жизненные силы. Образ же преступления, представленный в надлежащих театральных условиях, выглядит для духа чем-то бесконечно более отталкивающим, чем само это преступление, когда оно совершено.

Мы хотели бы создать из театра реальность, в которую действительно можно было бы поверить, — реальность, которая вторгалась бы в сердце и чувства тем действительным и болезненным ожогом, который несет всякое истинное ощущение. Точно так же, как наши сны воздействуют на нас, а реальность воздействует на наши сны, мы полагаем, что можно отождествить образы поэзии со сновидением, которое действеннее в той мере, в какой оно намеренно и яростно отбрасывается человеком. Но публика поверит в сновидения театра только при условии, что они будут представлены именно как сны, а не как сколки с реальности, — при условии, что они позволят этой публике освободить в себе магическую силу сновидения, которая может быть узнана ею лишь когда та станет отпечатком ужаса и жестокости.

Отсюда — этот призыв к жестокости и к ужасу, взятым в самом широком плане, причем всеохватность такой жестокости служит мерой нашей собственной витальности, поворачивая нас лицом ко всем нашим возможностям.

Именно для того, чтобы овладеть восприимчивостью зрителя со всех сторон, мы и задумали создать спектакль, вращающийся вокруг публики, — спектакль, который не превращал бы более сцену и зрительный зал в два замкнутых, отгороженных друг от друга мира, лишенных всякой возможности сообщаться, а распространял бы свои визуальные и звуковые эффекты на всю массу зрителей.

Кроме того, выходя из сферы страстей, поддающихся анализу, мы рассчитываем воспользоваться здесь внутренним лиризмом актера для того, чтобы продемонстрировать действие внешних сил; тем самым мы хотим заставить саму природу вернуться в театр, каким мы хотели бы его видеть.

Как бы ни была широка программа, она не превосходит масштабов театра как такового, который представляется нам, по правде сказать, в чем-то тождественным силам древней магии.

Практически же мы хотели бы воскресить идею тотального зрелища, для которого театр мог бы свободно черпать свои средства из кино, мюзик-холла, цирка и самой жизни, — то есть из того, **{****67} что во все времена ему по праву принадлежало. Происшедшее разделение аналитического театра и пластического мира представляется нам бессмыслицей. Нельзя разделять тело и дух, чувства и разум, — особенно в той области, где постоянно нарастающая усталость всех органов чувств нуждается в резких потрясениях, чтобы оживить наше восприятие.**

Поэтому, с одной стороны, у нас есть общая масса и протяженность спектакля, которые обращены ко всему организму; с другой же стороны, есть интенсивная мобилизация объектов, жестов, знаков, применяемых в новом духе. Ввиду того, что роль самого понимания ослаблена, происходит энергичное сжатие текста; роль смутного поэтического чувства, напротив, возрастает, и потому необходимыми становятся конкретные знаки. Слова мало что говорят духу, но пространственная протяженность и сами объекты говорят весьма красноречиво; говорят и новые образы, даже если они и созданы с помощью слов. Но гулкое пространство образов, переполняемое звуками, также заговорит, если уметь время от времени правильно подключать пространственную протяженность, наполненную молчанием и неподвижностью.

В соответствии с подобными принципами, мы предполагаем поставить спектакль, в котором эти способы прямого воздействия были бы использованы во всей своей тотальности; это будет зрелище, создатель которого не побоится зайти как можно дальше, чтобы исследовать восприимчивость нашей нервной организации с помощью ритмов, звуков, слов, отдаленных отзвуков и шепота, свойства и поразительные сплавы которых составляют часть определенной техники, о которой зритель не должен знать.

Что же касается остального, то ради ясности изложения укажем, что образы некоторых картин Грюневальда и Иеронима Босха говорят достаточно о том, каким может быть спектакль, в котором объекты внешней природы проявлялись бы в виде искушений, — как если бы они зарождались в мозгу некоего святого отшельника.

Именно здесь в спектакле искушения, где жизнь может все потерять, а дух — все получить, театр и должен вновь обрести свое истинное значение.

Тем самым мы предложили некоторую программу, которая должна позволить чистым средствам постановки, находящимся под рукой, сосредоточиться вокруг известных всем исторических или космических тем.

И мы настаиваем на том, что первый же спектакль Театра Жестокости коснется насущных тревог масс, — намного более настоятельных и намного более острых, чем заботы любого индивида.

Теперь речь идет о том, чтобы выяснить, можно ли — прежде чем наступят всевозможные катаклизмы — найти в Париже достаточно финансовых и прочих ресурсов для создания такого театра. Вообще-то, такой театр удержится в любом случае, ибо за **{****68} ним — будущее. Но, возможно, сейчас непременно потребуется некоторое количество настоящей крови, чтобы обнаружить потребную для него жестокость.**

## Театр жестокости (Первый манифест)

Нельзя продолжать беззастенчиво проституировать саму идею театра. Театр что-то значит лишь благодаря магической, жестокой связи с реальностью и опасностью.

Если поставить вопрос о театре таким образом, то он должен привлечь всеобщее внимание. При этом само собой разумеется, что театр с его материально-физической стороны (а также постольку, поскольку он требует себе некоего *пространственного выражения*, которое, впрочем, вообще является единственно реальным), позволяет магическим средствам искусства и речи проявиться органично и во всей их полноте, подобно неким новым обрядам экзорцизма. Из всего этого следует, что театр не может обрести своих особых возможностей воздействия, пока ему не вернули его язык.

Иначе говоря, вместо того, чтобы возвращаться к текстам, которые считаются определяющими и как бы священными, необходимо прежде всего нарушить привычную зависимость театра от сюжетных текстов и восстановить представление о едином языке, стоящем на полпути от жеста к мысли.

Этот особый язык можно определить лишь через присущие ему возможности динамического и пространственного выражения, которые противоположны возможностям выражения диалогической речи. Театр может силой вырвать у речи как раз возможность распространиться за пределы слов, развиться в пространстве, — возможность разлагающим и колеблющим образом воздействовать на чувства. Именно здесь в дело включаются интонации, особое произношение отдельного слова. Здесь включается — помимо слышимого языка звуков — также зримый язык объектов, движений, положений, жестов, — однако лишь при том условии, что их смысл, внешний вид, их сочетания, наконец, продолжены до тех пор, пока они не превратятся в знаки, а сами эти знаки не образуют своего рода алфавит. Отдав себе отчет в существовании такого пространственного языка, — языка звуков, криков, света, звукоподражаний, — театр должен затем организовать его, создав из персонажей и вещей настоящие иероглифы и используя их символизм и внутренние соответствия применительно ко всем органам чувств и во всевозможных планах.

**{****69} Речь идет, следовательно, о том, чтобы создать для театра некую метафизику речи, жестов и выражений и в конечном итоге вырвать театр из психологического и гуманитарного прозябания. Но все это окажется бесполезным, если за такими усилиями не будет ощущаться попытка создать реальную метафизику, не будут слышны призывы к необычным идеям, предназначение которых состоит как раз в том, что они не могут быть не только ограничены, но даже формально очерчены. Эти идеи, которые касаются понятий Творения, Становления, Хаоса и относятся к космическому порядку, дают первое представление о той области, от которой театр совершенно отвык. Только они могли бы обеспечить напряженное и страстное слияние между Человеком, Обществом, Природой и Вещами.**

Проблема, конечно, не в том, чтобы принудить метафизические идеи вернуться на сцену; важно всерьез приложить некие усилия, выдвинуть некие призывы в связи с этими идеями. Юмор с его анархией, поэзия со свойственным ей символизмом и образностью, — вот настоящие образцы усилий, направленных на возвращение к таким идеям.

Теперь стоит поговорить об этом языке с материальной стороны. Иными словами, надо обсудить все способы и все средства воздействия на чувственную сферу.

Само собой разумеется, что этот язык обращается к музыке, танцу, пластике, мимическим средствам. Ясно также, что он прибегает к движениям, гармониям и ритмам, — однако лишь в той степени, в какой они могут способствовать выражению некой центральной идеи, которая сама по себе не приносит пользы отдельному виду искусства. Излишне упоминать о том, что этот язык не довольствуется обычными фактами и обычными страстями, но пользуется как трамплином ЮМОРОМ РАЗРУШЕНИЯ, смехом, который может помочь ему приобрести навыки разума.

Однако благодаря своему чисто восточному способу выражения этот объективный и конкретный театральный язык ущемляет и зажимает органы чувств. Он переходит в чувственную сферу. Оставив обычное западное употребление речи, он превращает слова в заклинания. Он возвышает голос. Он использует внутренние вибрации и свойства голоса. Он исступленно повторяет все те же ритмы. Он нагромождает звуки. Он стремится очистить, притупить, заклясть и остановить чувственность. Он обнаруживает и высвобождает новый лиризм жеста, который своим сгущением и размахом превосходит в конце концов лиризм слова. Наконец, он разрывает интеллектуальную привязанность языка к сюжетной канве, давая образец новой и более глубокой интеллектуальности, которая скрывается за жестами и знаками, возвысившимися до уровня и достоинства экзорцистских обрядов.

Ибо весь этот магнетизм и вся эта поэзия, все эти средства прямого волшебства ничего не значили бы, если бы они реально не **{****70} выводили дух на путь к чему-то большему, если бы истинный театр не сообщал нам смысла творчества, к которому мы прикасаемся лишь поверхностно, но осуществление которого, однако же, вполне обеспечено в иных планах.**

И не столь уж важно, что эти иные планы на деле подвластны духу, то есть разуму, — говорить здесь об этом — значит приуменьшать их важность, а это не интересно и довольно бессмысленно. Существенно то, что есть некие надежные средства привести чувственную сферу к более глубокому и тонкому восприятию; такова цель обрядов и магии, а театр, в конце концов, — всего лишь их отражение.

### Техника

Стало быть, речь идет о том, чтобы превратить театр в собственном смысле слова в функцию; в нечто столь же определенное и столь же четкое, как кровообращение в артериях, — или же в развитие, по видимости хаотичное, образов сновидений в мозгу, — и все это посредством эффективного сцепления, настоящей постановки, целиком подчиненной вниманию.

Театр сможет снова стать самим собой, то есть средством для создания истинной иллюзии, только обеспечив зрителя достоверным осадком сна или же его собственным вкусом к преступлению, его собственными эротическими наваждениями, его дикарством, его химерами, его утопическим чувством, обращенным к жизни и вещам, даже его собственным каннибализмом, расплескивающимся не в предполагаемом и иллюзорном, но в реальном внутреннем плане.

Иными словами, театр должен стремиться любым способом поставить под сомнение не только все аспекты объективного и доступного описанию внешнего мира, но и мир внутренний, то есть человека, рассматриваемого метафизически. Только таким образом, по нашему мнению, можно было бы вновь поставить в театре вопрос о правах воображения. Ни Юмор, ни Поэзия, ни Воображение ничего не значат, если им не удастся — посредством анархического разрушения, создающего чрезвычайное изобилие форм, составляющих сам спектакль, — действительно поставить под сомнение самого человека, его идеи о реальности и его поэтическое место внутри этой реальности.

Однако рассматривать театр в качестве вспомогательной психологической или моральной функции, верить, что сами сновидения представляют собою всего лишь функцию замещения, — значит уменьшить глубинную поэтическую значимость как сновидений, так и театра. Если театр, подобно сновидениям, кровожаден и бесчеловечен, это значит, что он готов пойти и дальше, чтобы продемонстрировать и незыблемо укоренить в нас мысль о постоянном **{****71} конфликте, о судороге, в которой мгновенно и четко проступает наша жизнь, в которой само творение поднимается и восстает против нашего положения надежно организованных существ, — чтобы конкретным и реальным образом продолжить метафизические идеи нескольких Притч, сама жестокость и энергия которых достаточны для выявления источника и содержания жизни в неких существенных принципах.**

Поскольку это так, легко видеть, что благодаря близости к основополагающим принципам существования, поэтически сообщающим ему свою энергию, этот обнаженный язык театра, — язык не просто возможный, но реальный, — должен, благодаря использованию нервного магнетизма человека, преодолению обычных границ искусства и речи, обеспечить активную, то есть магическую реализацию — в *истинных обозначениях* — некоего тотального творчества, где человеку останется лишь занять свое место среди сновидений и событий.

### Темы:

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

### Спектакль:

*Всякий спектакль содержит некий физический и объективный элемент, доступный любому зрителю. Это крики, жалобы, внезапные появления, неожиданности, театральные трюки всяческих типов, волшебная красота костюмов, идея которых заимствована из определенных ритуальных моделей, сияние света, певучая красота голоса, очарование гармонии, волнующие звуки музыки, цвета предметов, физический ритм движений, знакомых всем, реальное появление новых и неожиданных предметов, маски, многометровые манекены, внезапные перепады света, его физическое воздействие, вызывающее ощущение тепла и холода, и тому подобное*.

### Постановка:

*Именно вокруг постановки, рассматриваемой не просто в качестве преломления текста на сцене, но скорее как исходной точки для всякого театрального творчества, сложится типический язык театра. И именно благодаря применению такого* **{****72} языка и умению обращаться с ним будет прекращено прежнее разделение на автора и постановщика; на смену этому придет представление о едином Творце, взявшем на себя двойную ответственность за спектакль и за действие**.

### Язык сцены:

*Речь идет не о том, чтобы подавить членораздельную речь, но лишь о том, чтобы придать произносимым словам почти ту же значимость, которую они имеют в сновидениях.*

*В остальном же необходимо будет найти новые способы записи этого языка, — будут ли это способы, относящиеся к музыкальной транскрипции, — или же придется прибегнуть к чему-то вроде шифрованного языка.*

*В том же, что касается обычных предметов или даже самого человеческого тела, возвышенных до величия знаков, кажется совершенно очевидным, что тут можно вдохновляться иероглифическими обозначениями, — и не только для того, чтобы знаки эти записывались так, что их можно было бы легко читать и воспроизводить по первому требованию, — но чтобы создавать на сцене четкие и непосредственно понятные символы.*

*С другой стороны, этот шифрованный язык и эта музыкальная транскрипция окажутся совершенно бесценными в качестве средства для записи голосов.*

*Поскольку этому языку свойственно переходить к специфическому интонированию, сами эти интонации должны образовывать некое гармоническое равновесие, своего рода вторичное преобразование речи, причем надо иметь возможность воспроизводить эти интонации по первому требованию.*

*Точно так же десять тысяч и одно выражение лица, возведенные в разряд масок, могут быть каталогизированы и снабжены обозначениями с тем, чтобы они также могли непосредственно и символически участвовать в построении этого конкретного языка сцены; таким образом они будут выведены за пределы своего частного психологического использования.*

*Более того, все эти символические жесты, эти маски, эти позы, эти отдельные или совокупные движения, бесчисленные значения которых составляют важную часть конкретного языка театра, выразительные жесты, отношения, основанные на эмоциях или же складывающиеся произвольно, беспорядочные нагромождения ритмов и звуков удваиваются и умножаются некими отраженными жестами и отношениями, образованными внутренним дыханием всех импульсивных жестов, всех несложившихся отношений, всех ошибок духа и языка, в которых проявляется то, что можно бы назвать бессилием речи; таким образом складывается* **{****73} поразительное богатство выражения, к которому мы не преминем временами обращаться.**

*Кроме того, есть и конкретная идея музыки, в которой звуки выступают наподобие персонажей и гармонии разрезаны пополам и теряются среди точных словесных включений.*

*От одного выразительного средства к другому создаются взаимные соответствия и уровни взаимодействия; это происходит вплоть до света, который сам по себе не может иметь четко определенного интеллектуального смысла.*

### Музыкальные инструменты:

*Они используются функционально, а также образуют часть общего оформления.*

*Кроме того, необходимость непосредственно и глубоко воздействовать на чувствительность зрителя через его органы чувств принуждает и в звуковом аспекте искать абсолютно непривычные свойства звука и его вибрации, — свойства, которыми не обладают современные музыкальные инструменты, побуждает обращаться к употреблению старинных и забытых инструментов или же создавать новые. Они заставляют также искать вне сферы музыки такие инструменты и аппараты, которые, благодаря применению специальных сплавов и заново открытых сочетаний металлов, способны освоить новый диапазон звучания и добиться создания невыносимых, пронзительных звуков и шумов.*

### Свет — осветительные приборы:

*Осветительные приборы, применяющиеся ныне в театрах, более не могут считаться достаточными. Должно быть исследовано особое действие света на дух человека, вовлеченного в игру, равно как и последствия световых вариаций; необходимо найти новые способы освещения — волнами, большими поверхностями или же как бы уколами огненных стрел. Должна быть полностью пересмотрена цветовая гамма, доступная нынешним осветительным приборам. Для того, чтобы добиться определенных качеств светового тона, необходимо вновь ввести в освещение элементы тонкости, плотности, непрозрачности с целью передать ощущение тепла, холода, гнева, страха и тому подобного.*

### Костюм:

*В том, что касается костюма — отнюдь не полагая, будто возможен некий общий для всех тип театрального костюма, одинаковый для всех пьес, — следует, насколько это возможно, избегать* **{****74} современного костюма. Это необходимо не из-за суеверного и фетишистского пристрастия к древности, но потому что абсолютно очевидно, что некоторые костюмы, просуществовавшие тысячелетия и имевшие ритуальное назначение — хотя они в какой-то момент и представляли исключительно свою эпоху, — сохраняют для нас красоту и наглядную явленность откровения в силу близости к традициям, их породившим.**

### Сцена — зал:

*Мы избавляемся от сцены и зала, которые следует заменить неким единым пространством, лишенным каких-либо отсеков и перегородок, — это пространство и становится настоящим театром действий. Восстанавливается прямое общение между спектаклем и зрителем, между зрителем и актером, ибо зритель тут помещен посреди действия, которое обволакивает его и оставляет в нем неизгладимый след. Такое обволакивание происходит благодаря самой конфигурации зала.*

*Именно поэтому, оставив ныне существующие театральные залы, мы найдем какой-нибудь ангар или сарай и распорядимся переделать его в соответствии с приемами, достигшими вершины в архитектуре некоторых церквей или священных мест, равно как и некоторых храмов Высокого Тибета.*

*Внутри такой конструкции должны соблюдаться особые пропорции высоты и глубины. Зал образуется четырьмя стенами, лишенными каких бы то ни было украшений, публика сидит в центре зала, внизу, на стульях, которые можно передвигать, чтобы следить за спектаклем, разворачивающимся вокруг. На деле отсутствие сцены в обычном смысле слова позволит действию развертываться во всех четырех углах зала. Особые места предусмотрены для актеров и действий в четырех кардинальных точках зала. Действие развертывается на фоне стен, выбеленных известью, которые должны поглощать свет. Наконец, наверху, по всему периметру зала идут галереи, подобные тем, что можно видеть на некоторых картинах примитивистов. Эти галереи позволят актерам, всякий раз как в этом возникнет необходимость, перемещаться из одной точки зала в другую, а действие может проходить на всех уровнях и во всех ракурсах перспективы — в высоту и в глубину. Крик, раздавшийся в одном конце зала, может передаваться из уст в уста с последующими усилениями и модуляциями вплоть до другого конца. Действие завершит свой круг, развернет свою траекторию с одного уровня на другой, от одной точки к другой, внезапно возникнут некие пароксизмы, они вспыхнут в разных местах подобно пожарам; и сущность спектакля как истинной иллюзии, так же как и прямое и непосредственное влияние действия на зрителя, не будет* **{****75} пустым словом. Ибо такое расширение действия в пространстве заставит освещение одной сцены и различные источники освещения, используемые в представлении, охватывать как публику, так и персонажей; а многочисленным одновременным действиям, многочисленным фазам одного и того же действия, в котором персонажи, сцепленные друг с другом, как пчелы внутри роя, вместе переживают все удары, порождаемые ситуацией, равно как и внешние удары стихий и бури, — им будут соответствовать физические средства, создающие определенные эффекты освещения, грома или ветра, воздействие которых ощутят на себе и зрители.**

*Однако каждый раз необходимо будет сохранять некое центральное место — оно не должно служить сценой в собственном смысле слова, но призвано дать возможность действию вновь собираться воедино из разрозненных фрагментов и завязываться всякий раз, когда это окажется нужным.*

### Предметы — маски — аксессуары:

*Манекены, огромные маски, предметы своеобразных пропорций будут участвовать в спектакле с тем же правом, что и словесные образы. Тем самым упор будет делаться на конкретной стороне всякого образа и всякого выражения. В качестве противовеса, вещи, обыкновенно требующие реального представления, должны быть незаметно подменены или скрыты*.

### Декорации:

*Не должно быть вообще никаких декораций. Для осуществления их функции довольно будет иероглифических персонажей, ритуальных костюмов, десятиметровых манекенов, являющих собою образ бороды короля Лира в бурю, музыкальных инструментов высотой в человеческий рост, предметов неизвестной формы и назначения*.

### Актуальность:

*Однако мне могут сказать: это ведь театр, далекий от жизни, от ее обстоятельств и актуальных забот. От актуальности и событий — да! Но не от того, что есть глубинного в наших заботах, — заботах, которые являются уделом немногих! Ведь история Рабби Симеона в «Зохаре»*[[54]](#endnote-55)*, жгучая как огонь, также и жгуче актуальна.*

### Произведения:

*Мы не станем играть по написанной пьесе, но попытаемся напрямую создать постановку вокруг известных тем, фактов или* **{****76} произведений. Природа, а также само устройство зала требуют настоящего зрелища, и не будет темы — какой бы она ни казалась обширной, — которая стала бы для нас запретной.**

### Спектакль:

*Следует возродить идею всеобъемлющего зрелища. Проблема состоит в том, чтобы заставить говорить, напитать и обставить пространство; это похоже на источники или шахты в сплошной стене плоских утесов, — отсюда внезапно рождаются гейзеры или букеты цветов.*

### Актер:

*Актер — это одновременно и элемент первостепенной важности, — ибо от действенности его игры зависит успех спектакля, — и некий пассивный и нейтральный элемент, поскольку ему совершенно отказано во всякой личной инициативе. Впрочем, это область, где не существует четких правил; и между актером, от которого требуется лишь простая способность вызывать рыдания, и тем, кто должен уметь произносить монолог с личной убежденностью, лежит целая пропасть, разделяющая человека и инструмент.*

### Истолкование:

*Спектакль должен быть зашифрован от начала до конца, подобно некоему языку. Именно благодаря этому в нем не будет ни одного потерянного напрасно движения, все движения окажутся подчиненными одному ритму; и поскольку каждый персонаж будет до крайности типизирован, его жестикуляция, его внешний вид, его костюм действительно проявятся наглядно, — равно как и характеристики света.*

### Кино:

*Грубому визуальному воплощению того, что есть, театр, благодаря своей поэзии, противопоставляет образы того, чего нет. Впрочем, с точки зрения действия невозможно сравнивать кинематографический образ, который, как бы он ни был поэтичен, все же ограничен отснятой пленкой, — и образ театральный, который подчинен всем требованиям жизни.*

### {77} Жестокость:

*Театр невозможен без определенного элемента жестокости, лежащего в основе спектакля. В состоянии вырождения, в котором мы пребываем, можно заставить метафизику войти в души лишь через кожу*.

### Публика:

*Прежде важно, чтобы этот театр появился*.

### Программа:

*Мы* *поставим на сцене, не считаясь особенно с текстом*:

*1. Обработку произведения шекспировской эпохи, полностью отвечающую нынешнему смятенному состоянию умов; это может быть либо шекспировский апокриф, вроде «Ардена Феверсхэмского»*[[55]](#endnote-56)*, либо совсем другая пьеса той же эпохи*.

*2. Пьесу крайней поэтической свободы, принадлежащую перу Леон-Поля Фарга*[[56]](#endnote-57).

*3. Отрывок из «Захара»: историю Рабби Симеона, которая обладает вечно присутствующей силой и жестокостью пожара*.

*4. Историю Синей Бороды, воссозданную на основании архивов, несущую новую идею эротизма и жестокости*.

*5. Взятие Иерусалима, на основе Библии и Современной Истории; вместе с красным цветом крови, проливающейся здесь, и тем ощущением самозабвения и паники в душах, которое должно просматриваться во всем, вплоть до освещения. С другой стороны, тут предстают метафизические споры пророков, со всем тем интеллектуальным беспокойством, которое они создают, и отзвук которого физически отражается на Царе, Храме, Населении и Событиях*.

*6. Новеллу маркиза де Сада*[[57]](#endnote-58)*, где эротизм будет смещенным, представленным аллегорически и переодетым; это будет происходить за счет яростной экстериоризации жестокости и сокрытия всего остального*.

*7. Одну или несколько романтических мелодрам, где неправдоподобность станет активным и конкретным элементом поэзии*.

*8. «Войцека» Бюхнера*[[58]](#endnote-59)*— из духа противоречия по отношению к нашим собственным принципам и в качестве примера того, что можно извлечь для сцены из точного текста*.

*9. Произведения елизаветинского театра*[[59]](#endnote-60)*, освобожденные от конкретного текста и от которых мы сохраним лишь нелепые наряды, ситуации, персонажей и действие*.

# {78} Габриэль Марсель[[60]](#endnote-61)

*В самом конце жизни — это был август 1973 года — в выступлении, открывшем в Серизиля-Саль коллоквиум «Беседы вокруг Габриэля Марселя», виновник события неожиданно заявил: «… Я все более и более склонен предпочесть свои пьесы своим же философским сочинениям». Объяснить подобное заявление известного философа-экзистенциалиста непросто, — его драматургия и сегодня не получила столь широкого и безусловного признания как философское творчество. Марсель — это прежде всего автор современного христианского сократизма, или неосократизма, — своеобразного католического экзистенциального философствования. Марсель — это «Метафизический дневник», «Быть и иметь», «Таинство бытия», «К трагической мудрости и за ее пределы» и многие другие теоретические работы, давшие традиционным христианским идеям Благодати, Смирения и Веры новое обоснование (далеко не во всем разделяемое официальным Ватиканом).*

*Правда, и основная тема драматургии Марселя — восстановление сакрального в современном «функционализированном» мире, рассчитывающем в решении встающих перед человеком проблем (включая проблему смерти) на научный и технический прогресс, то есть на самого же человека. Он никогда не писал драм идей. «Разбитый мир», «Иконоборец», «Знак Креста», «Горизонт», «Благодать» и множество других пьес Марселя — это глубоко религиозные произведения, далекие от поучения и голой дидактики. Это и не философские или теологические наставления о смысле жизни и смерти, — Марсель не верил в возможность современного «христианского театра», прямой проповеди с подмостков или разыгрывания евангельских текстов наподобие средневековых мистериальных инсталляций.*

*Чтобы понять творческое своеобразие Марселя, следует иметь в виду экзистенциальный тип его религиозности. Для него любая идея не существует как понятие, как абстрактная и независимая от нас реальность. Совсем наоборот: экзистенциально значимым оказывается лишь то, что происходит с конкретным человеком, с его мыслями и переживаниями. В свою очередь и экзистенциальную реальность невозможно вместить в какую-либо общезначимую и общедоступную форму, — слишком уж она индивидуальна, слишком быстро разрушается при малейшей попытке поделиться ею напрямую. Отсюда — возрождение Марселем сократизма как способа косвенного, окольного сообщения, — способа, который потребовал уже не трактатов, но художественного письма. По сути, неосократизм универсален: монологизм оказывается* **{****79} бессильным, когда речь заходит об экзистенциальном надломе, мучительности человеческого существования, проявляющихся в тоске, страхе, тревоге… Привычная нарративность взрывается репликами и многоголосием, повествование переходит в диалог, повесть обращается в драму.**

*Но неосократическое искусство — это не только диалогизм, но и путь обнаружения экзистенциальной истины. Подобно тому, как это происходит у Сократа, и тут на первом плане оказывается некая фигура умолчания: познаваемое в качестве истины каждый раз открывается отдельно и неизъяснимо. Это не акт простого присвоения, но то, что случается с человеком неповторимым образом. Вот такой истиной-событием в христианском сократизме Марселя признается проявление Благодати: познание онтологической пустоты мира, непобедимого протеста, «который, вырастая из глубины мира, поднимается против него самого». Благодать открывает путь к самому главному Диалогу — диалогу с «сердцем человека и мира», когда «слово “святость” само напрашивается на уста хвалой и благословением». Марсель стремился к театру, который должен был помочь человеку в решении наиболее неотложного вопроса — обретения смысловой цельности жизни. А это оказывается возможным только в одном-единственном случае — когда человек строит эту жизнь, «располагаясь… по оси Несотворенного Света».*

## Из книги «Театр и религия»[[61]](#endnote-62)

<…> То, что я изложил, может на первый взгляд показаться довольно туманным; по правде говоря, я вовсе не уверен, что все сразу поймут смысл различения, которое я провел сейчас между спором идеологическим и спором экзистенциальным. Однако я не думаю, что ошибаюсь, когда говорю, что здесь должно четко прозвучать слово, имеющее решающее значение: это слово — «обращение». Никоим образом не случайно — да это и не может быть делом случая, — что Клодель, Пеги, Т.‑С. Элиот, да, добавлю, и я сам, — все мы по сути своей обращенные. И позволительно задаться вопросом, не проявляется ли здесь драматургическое творчество происходящим уже не из литургии, как я только что говорил относительно театра-богослужения, — но из обращения, понимаемого как событие, интересующее субъекта, пораженного до глубины души. Впрочем, я не без внутреннего отталкивания использую здесь термин «субъект», который сопровождается столькими стройными идеалистическими теориями, **{****80} от которых тут совершенно необходимо абстрагироваться. Следует сказать со всей возможной решительностью: нет христианского театра, а может быть, нет и театра вообще без реализма.**

<…> Нужно ли говорить — хотя и существует искушение сделать это, — что христианская драма сегодняшнего дня, обычно рожденная из обращения, с другой стороны направлена как раз к обращению? Эта соблазнительная формула представляется мне, однако же, немного опасной, поскольку она рискует скатиться к поощрению несколько апологетичной концепции театра; а эта концепция, в свою очередь, посягает на ту радикальную независимость, которая, по моему мнению, должна оставаться достоянием произведения искусства вообще, и драматического произведения в частности. Тем не менее, поостережемся — а в этой области трудности не просто многочисленны, но в некотором роде взаимопротиворечивы, — поостережемся же и будем внимательны, чтобы, провозглашая такую независимость, нам не пришлось бы тем самым поддерживать концепцию искусства для искусства, которая представляется нам сегодня (и мне кажется, по справедливости) запятнанной эстетизмом — не просто устаревшим, но глубоко подозрительным. Следует недвусмысленно заявить, что драматическое произведение, рассматриваемое с точки зрения его высшей цели, предназначено не просто для зрителей, выступающих всего лишь зрителями, и не должно быть просто наслаждением для взора: оно интересует человеческое существо, стоящее за таким зрителем, человеческое существо, вовлеченное в то рискованное паломничество, каковым и является существование человека. Необходимо, я убежден в этом, если только драматург осмеливается подняться над уровнем простого развлечения, чтобы это человеческое существо, этот Homo Viator, узнавал бы в драматическом действии, развертывающемся перед ним, что-то, затрагивающее его существенно или жизненно, что-то, во что он сам чувствует себя вовлеченным. Именно здесь определенно содержится еще более всеобъемлющий взгляд, который, по-моему, распространяется на все великие театральные произведения, начиная с греческих трагедий и вплоть до великих испанцев, до Шекспира и Расина, равно как и до наиболее высоких образцов современного театра. Однако такая общая формула еще не содержит в себе никакой прямой отсылки к христианству.

Христианский театр, каким он может существовать в глубоко противоречивом и разделенном мире наших дней, способен, как мне кажется, опираться лишь на постулат, который можно, пожалуй, выразить следующим образом: христианская тематика, взятая в своих фундаментальных характеристиках — а я думаю здесь прежде всего о связи между Страстями, Распятием и Воскресением, — никоим образом не должна рассматриваться (как бы ни хотели нас в этом уверить противники) как представляющая всего лишь ограниченную значимость для отдельной изолированной общины, **{****81} которая, впрочем, постоянно сокращается в размерах и обречена на окончательное исчезновение в общем безразличии человечества, продвинувшегося к великолепию технической эры. Это поистине карикатурное толкование, которое столь грубо, что едва ли заслуживает серьезного рассмотрения. На деле же такая тематика укоренена в глубинах человеческого существования и не подлежит сомнению, что как раз такая укорененность — на ином языке можно было бы с таким же успехом говорить о соответствии — должна быть показана драматургом-христианином. Я подчеркиваю: показана, а вовсе не доказана. Любопытно отметить, что если во французском языке два эти глагола —** montrer (показывать) и démontrer (доказывать) — весьма схожи друг с другом, такого вовсе не происходит, скажем, в немецком, где невозможна какая-либо путаница между глаголами zeigen и beweisen.

Однако же тут вполне уместно продвинуться намного дальше и глубже: действие, передаваемое глаголом zeigen, подразумевает также намного более непосредственное вмешательство драматурга, а такое вмешательство, в свою очередь, рискует перерасти в некое дидактическое усилие, которое, повторюсь еще раз, кажется мне несовместимым с существенным намерением, выпадающим на долю художника.

Поэт — а я, конечно же, беру это слово в его самом широком значении — в драме еще больше, чем в романе призван доходить до самопожертвования (Aufopferung). Он должен забыть о себе ради тех существ, которых создал и свободу которых призван защищать; он должен буквально поставить себя на службу некой истине, внутренне присущей этим существам и тем отношениям, которые их связывают. Именно это и запрещает ему использовать их для собственных целей и замыслов, неизменно встающих перед ним, когда он является всего лишь моралистом или политиком, выдающим себя за драматурга.

Но вследствие этого возникает проблема, составляющие которой могут показаться противоречивыми: разве у драматурга-христианина не присутствует непременно некое намерение или интенциональность (Absichtlichkeit), которая по сути своей несовместима с независимостью персонажей и надежность которой он должен обеспечивать? На деле, однако, весьма вероятно, что для такой проблемы нельзя даже вообразить ничего, что могло бы походить на принципиальное решение. Но я думаю, что стоило бы уточнить и углубить представление о природе такой Absichtlichkeit. Даже если тут нет ничего общего с той волей к благочестивому наставлению (Erbaulichkeit), которая — даже в случае проповеди или нравоучения — представляет собой всегда столь проблематичную ценность. Драматург же — и прежде всего драматург-христианин — должен стремиться к тому, чтобы позволить проявиться не столько некой истине, сколько истине определенной, — в той мере, в какой **{****82} последняя отождествляется со всем человечеством, понимаемым, конечно, не как коллективная совокупность, представленная во времени (какой ее видели позитивисты), но как Сущность или же как Идея. Впрочем, и я могу откровенно в этом признаться, меня отталкивает употребление здесь этих абстрактных слов. Я глубоко убежден, что они не должны таким неопределенным образом представать перед сознанием драматурга, — даже драматурга-христианина. Ему ведь вовсе не следует быть метафизиком или же держаться так, будто он таковым является. Разумеется, я далек от того, чтобы рассматривать свой собственный случай в качестве эталона, и я полагаю, что во многих отношениях тот род двойного призвания, который был мне свойственен, с самого начала представлял собой некую аномалию, которая не может повториться** (nicht wiederholbar).

Стало быть, истина, которая берется в расчет в такой совокупности рассуждений, вовсе не является истиной реалистического или натуралистического театра конца XIX века, свойственной, например, первым драмам Герхарда Гауптмана. В моих размышлениях речь идет не просто о человеческом существовании, но скорее о свете, пронизывающем его во всех измерениях. Я настаиваю на этих последних словах: натурализм всегда продвигался, зачастую, впрочем, не отдавая себе в этом отчета, к искажению этого человеческого существования, которое сводилось для него к наиболее элементарным и наиболее материальным факторам. Однако драматург-христианин не может, разумеется, придерживаться такого упрощенного видения, которое к тому же чаще всего определяется выбором позиции, имеющей политическую природу. Он не может не позволить вмешаться в действие той реальности, что является, пожалуй, наиболее загадочной из всех и зовется Благодатью. Нельзя, правда, отрицать, что сам факт позволения вторгаться в драматическое действие Благодати создает для поэта трудности, тем более грозные, что тут для него может возникнуть искушение постоянно прибегать к такому вмешательству как к своего рода deus ex machina, позволяющему разрешить человеческие проблемы, для которых он не нашел решения. А ведь он не может поддаться такому искушению, не рискуя оказаться виновным в том, что следовало бы, пожалуй, назвать святотатством, ибо ни в коем случае и ни под каким предлогом Благодать не может рассматриваться как средство, Она по самой своей природе не способна быть им. Речь здесь идет об императиве, который не чисто эстетичен, но духовен по своей сути. Ибо зритель не может не обнаружить тотчас же то, что вполне способно предстать перед ним как ловкость или хитроумие в области, откуда всякая ловкость должна быть изгнана. А это, отнюдь не трогая его, не пробуждая в нем, если он неверующий, нечто подобное первым проблескам жизни в вере, весьма рискует привести его к сарказму и таким образом еще больше ожесточить его в неверии.

**{****83} Я мог бы в качестве примера привести здесь финал моей пьесы «Разбитый мир», где, как мне казалось, я смог допустить вмешательство Благодати, тщательно соблюдая правила определенной внутренней логики действия. Удалось ли мне этого добиться? Об этом, разумеется, можно поспорить. Только реальная постановка, которая пока что не имела места, позволила бы решить, достаточно ли глубоко зритель погрузился в духовный мир, который я пытался магически создать, чтобы не воспринимать это вмешательство как нечто насильственное или же как произвольное проявление воли автора.**

Поистине, следовало бы — а я намеренно пользуюсь тут сослагательным наклонением, так как по моему мнению вовсе не очевидно, что такая программа была когда-либо полностью осуществлена, — следовало бы, чтобы такая реальность Благодати проявилась, так сказать, несмотря на очевидные намерения поэта и как бы вопреки его неизбежно неловким усилиям, так что подобные усилия некоторым образом оказывались бы внутренне противоречивыми (selbststôrende) и таковыми же полагались бы персонажи, действующие либо для того, чтобы обрести эту Благодать, силой завладеть ею или даже ее предать, — либо чтобы противиться ей. Однако в любом случае тут велика опасность выступить в пользу веры, прибегнув к тому же роду мошенничества, в котором несомненно оказался повинен Сартр в пьесе «Дьявол и Господь Бог»[[62]](#endnote-63), когда он попытался доказать, что Бог не существует.

<…> Если же будут настаивать, чтобы я раз и навсегда объяснился по поводу трудного вопроса о связи между христианской драмой и обращением, я попытался бы выразить свою мысль следующим образом: воля обращать, даже не высказанная явно — за исключением, разумеется, случаев собственно апостольского служения, которых я здесь не касаюсь, — должна рассматриваться как частное проявление воли к власти, которая не может не быть чуждой и поэту и художнику. Произведение искусства ни в коем случае не может быть средством на службе у такой воли. Отношение поэта, о котором мы говорим, должно быть совершенно иным: мне кажется, что для него речь идет о том, чтобы рассматривать себя просто как место, где должна проявиться некая Истина, и ему следует быть достаточно отрешенным от самого себя, чтобы действительно стать таким местом: в этом и состоит смысл смирения, необходимость которого я провозглашал.

Однако необходимо непременно добавить вот что: для поэта, и я повторял это множество раз, не может даже вставать вопрос о том, чтобы держаться в стороне от того спора, который развертывается сейчас по всему нашему миру. Он должен некоторым образом сделать этот спор своим, располагаясь, однако же, по оси Несотворенного Света, чтобы посредством него или же посредством собственного творчества — что, в общем, сводится к одному и тому **{****84} же — этот спор был одновременно превзойден указанным мною образом: скорее музыкально, чем логически или диалектически.**

При окончательном анализе — а здесь мы опять-таки сталкиваемся с парадоксом, — поэт-христианин кажется мне реально работающим для своих неверующих братьев лишь в том случае, если он не думает о них как о своей мишени или возможной добыче: только при таком условии он может надеяться завоевать их, или, скорее, изо всех сил, по собственной воле поставить себя в такие условия, чтобы благодаря его посредничеству их смог действительно затронуть Тот, чьим слугой он является. Но постараемся, чтобы эта мысль, которую я только что выразил, не стала сознательно его собственной. Можно задаться вопросом, не проявил ли я опрометчивость, говоря выше об интенциональности[[63]](#endnote-64). Если таковая вообще существует, то, вероятно, не он, не поэт, выступает ее субъектом: она как бы была заново сокрыта благодаря отсутствию намерения, без которого несомненно не может существовать истинно возвышенное произведение. И два эти взаимно противоположных дара загадочным образом соединяются у самого корня христианской драмы. Возможно, мы в конце концов именно здесь заново обнаружим, хотя и в преображенном виде, то единство сознательного и бессознательного, ирреального и реального, которое стремился установить Шеллинг[[64]](#endnote-65) в эпоху создания системы трансцендентального идеализма. Здесь, однако же, заложено представление, которое нужно было бы привить к христианскому древу.

## Театр и философия. Их соотношение в моем творчестве[[65]](#endnote-66)

### Театр философичен в той мере, в какой он просвещает и освобождает

Речь идет, конечно же, о том, чтобы драматург возвышал зрителя до того уровня, когда он принуждал бы себя некоторым образом подниматься и над собственными сектантскими тенденциями и тем самым хотя бы смутно предвосхищать — не абстрактно, но вполне конкретно, — то, что может быть некой высшей справедливостью.

Я сказал бы, таким образом, что театр философичен в той мере, в какой он одновременно просвещает и освобождает. Тем самым он весьма радикально противопоставляет себя театру идеологическому, который, напротив, всегда подвластен духу абстракции и тем самым рискует оказывать на души фанатизирующее действие, — тогда как первой заботой драматурга-философа должна быть, напротив, попытка вывести их из состояния фанатизма.

**{****85} Следовало бы, конечно, в свете этих весьма общих замечаний рассмотреть историю драматического искусства, в особенности сосредоточившись на авторах Нового времени. Подтверждение моих слов, по всей вероятности, легче всего найти у Шекспира, по крайней мере в его самых выдающихся произведениях. Можно найти его и у наших великих классиков, однако здесь необходимо прояснить некоторые нюансы. Я думаю прежде всего о Мольере — вне всякого сомнения, именно в «Дон Жуане» и «Мизантропе» можно лучше всего различить признаки такого непроизвольного проявления философичности. Самым общим образом можно сказать, что оно тем более разумно, чем менее нарочито, и такое замечание позволяет, по моему мнению, понять границы также и корнелевской трагедии.**

В XIX веке этот великий урок был наилучшим образом усвоен великими немецкими драматургами: Шиллером в «Марии Стюарт», Клейстом в «Принце Гомбургском», а также Мюссе в «Лорензаччо» и, гораздо позднее, Ибсеном. Однако здесь следовало бы сделать немаловажные оговорки, поскольку совершенно ясно, что во многих случаях Ибсен приносил пьесу в жертву какому-нибудь тезису, именно так создавались те его произведения, которые обречены на забвение, но есть ведь и другие, есть «Привидения», «Росмерсхольм», «Боркманн».

Важно, с другой стороны, признать, что в наши дни экзистенциалистская мысль — и конечно же, я подразумеваю не только творчество тех, кто претендовал на ее специальную разработку, — сделала возможным более глубокое взаимопонимание между театром и философией, она сделала их отношения гораздо более тесными, чем прежде. Ведь в конце концов экзистенциалистская мысль, по собственному ее утверждению, исходит как раз из конкретных основополагающих ситуаций, а вовсе не из сущностей, которые слишком часто объективировались самым неподобающим образом и из которых предлагалось аналитически выводить возможные следствия.

В том, что касается Ж.‑П. Сартра, я сказал бы без всяких колебаний, что он проявил себя как хороший драматический автор, — в той мере, в какой он сумел остаться верным экзистенциальному аспекту своего мышления. Напротив, там, где он впадает в догматический атеизм, не имеющий ровным счетом ничего общего с экзистенциальным мышлением как таковым, он сам обречен на то, чтобы разделять все пороки «пьесы с идеей» (pièce a thèse): Сартру пьесы «Дьявол и Господь Бог» явно противостоит Сартр «Грязных рук»[[66]](#endnote-67). С другой стороны, я отметил бы, что с этой точки зрения Жан Ануй как автор «Антигоны»[[67]](#endnote-68) — хотя сам он абсолютно лишен философских претензий, и, возможно, именно по этой причине, — должен считаться гораздо более значительным автором — и я имею в виду, как раз в театральном плане, — чем Камю, написавший «Калигулу» и особенно «Осадное положение»[[68]](#endnote-69).

### {86} «Разбитый мир»[[69]](#endnote-70)

В 1929 году, откликнувшись на своеобразный призыв, с которым ко мне обратился Франсуа Мориак[[70]](#endnote-71), я пришел к католической религии. Это событие отразилось на моем драматургическом творчестве лишь спустя несколько лет — в пьесе «Разбитый мир». Вначале выражение «разбитый мир» удивляло; теперь же оно почти что вошло в обыденный язык. Героиня пьесы Кристиана Шене уточняет его смысл в разговоре с одной из своих подруг, которая, впрочем, совершенно не способна подняться до столь обобщенного взгляда.

«Нет ли у тебя порой ощущения, что мы живем — если можно назвать это жизнью — в разбитом мире? Да, разбитом, — как могут быть разбиты часы. Пружина больше не действует. Снаружи как будто ничего не переменилось. Все на своем месте. Но если поднести часы к уху, больше ничего не слышно. Понимаешь: мир, то, что мы называли миром, мир людей, — прежде у него должно было быть сердце, а теперь, можно сказать, что оно перестало биться… Каждый в своем углу, у каждого свои делишки, свои маленькие интересы. Люди встречаются, сталкиваются друг с другом, и при этом раздается металлический звон, — но центра больше нет, нет жизни нигде».

Кто рассуждает таким образом? Философ? Да нет. Молодая женщина, блистательная, элегантная и к тому же почти всесторонне одаренная, — но женщина, представляющая собою часть этого разбитого мира. Ибо все свидетельствует о том, что она хочет одурманить себя и, несомненно, забыться. Она ведет беспокойную, сумбурную жизнь, у нее множество друзей обоих полов, многие мужчины влюблены в нее. Кажется, будто это беспокойство и есть ее стихия. Однако она не до конца в плену такого образа жизни, она не поддается самообману: иначе разве она смогла бы заметить, что мир разбит?

Когда я писал эту пьесу, внимание мое было сосредоточено исключительно на этом персонаже, равно как и на тех печальных и парадоксальных обстоятельствах, в которых он обретается. Но одновременно, — и как бы прибегая к помощи иной части моей личности, — я писал и медитативное упражнение, озаглавленное «Положение и конкретные подходы к онтологической тайне», содержащее, возможно, самые существенные положения моей рефлексии. Или, иначе говоря, можно утверждать, что эта медитация заключается в метафизическом развитии той интуиции, которая прослеживается в словах Кристианы из приведенного мною пассажа. Именно эту тесную связь мне и следует наглядно разъяснить здесь.

Мы живем в мире, где индивид имеет тенденцию проявляться — и даже выступать для других — как простой пучок функций — функций биологических, психологических, социальных. Жить — значит функционировать, умирать — значит выходить из употребления, стать всего лишь отбросом. Я бы заметил здесь вскользь, что печь крематория, куда нацисты бросали депортированных людей, которым **{****87} не находилось применения, выступает в качестве крайнего и строго логичного выражения подобного** Weltanschauung (мировоззрения). Однако такой до крайности функционализированный мир — это мир, задыхающийся от проблем; и человек, целиком принадлежащий этому миру, в конце концов убеждает себя в том, что пока еще не разрешенные проблемы в один прекрасный день все же будут разрешены благодаря тому или иному техническому усовершенствованию — в том числе и проблемы болезни, смерти или даже то, что мы называем проблемой зла. Между тем, просто оказывается, что мир для него онтологически пуст. Это справедливо во многих отношениях и проявляется, в частности, в том, что любовь — в самом глубоком смысле этого слова — становится непонятной и рискует в конце концов оказаться сведенной к простому функционированию желез. Однако онтологическое требование — это не что иное, как непобедимый протест, который, вырастая из глубин мира, поднимается против него самого. Такой протест подразумевает некую уверенность в том, что здесь должно быть настоящее существование, что все не может сводиться лишь к игре последовательных и безосновательных видимостей, или, говоря словами Шекспира, к истории, рассказанной идиотом. Медитация состоит из сочетания действий, подходов, благодаря которым духу удается подняться над миром проблем и узнать нечто, что, возможно, и составляет тайну. В то время как проблема, как я уже сказал, объективна, то есть она поставлена перед субъектом. Когда я задаюсь вопросом о существовании, я прихожу к признанию некоторого участия, которое может быть лишь мета-проблематичным. Будучи субъектом, я не являюсь всего лишь неким безличным взглядом, я вовлечен в существование и как бы питаем им. Таким образом, мы признаем, что познание само окутано бытием — как это уже предчувствовал Клодель, создавая свое «Поэтическое искусство». Тайна, говорил я, это проблема, которая покушается на свои собственные исходные данные, поглощает их и тем самым превосходит себя как проблему.

Рассмотрим теперь саму драму: она индивидуализирована и увязана с конкретными обстоятельствами настолько, насколько это возможно. Ничто не может меньше напоминать иллюстрацию ко всеобщей истине, заданной изначально. Кристиана замужем за молчаливым юношей, поразительно корректным и бесцветным, — юношей, на которого не обращают ни малейшего внимания друзья молодой женщины. Этот докладчик в Государственном Совете — просто серьезный зануда, которому часто забывают сказать «добрый день». Кристиана ясно чувствует, что ее муж втайне страдает от подобного положения. Однако он слишком самолюбив, чтобы в этом признаться: и когда она пытается приблизиться к нему, говоря, что готова принести ему ту или иную небольшую жертву, он отстраняется от нее, потому что не хочет милостыни. Может быть, он ревнует? Но она никогда не давала поводов к ревности, она верна **{****88} ему. И она обнаруживает вдруг, что корень этой ревности уходит в его глубоко раненное самолюбие; ее блеск, ее победы превращают его только в мрачную тень — ведь именно поэтому он всюду проходит незамеченным. Но какое можно найти лекарство от того, что подобно некой постыдной болезни души? Кристиана, которую надоумил друг, в конце концов заставляет его поверить в то, что она сама влюблена в человека, который ее отвергает — в русского музыканта, человека эгоцентричного и глубоко неприятного. Начиная с того мгновения, когда Лоран поверил, что его жена несчастна и унижена, душа его словно получает новое дыхание. Своей ложью Кристиана как бы дарит ему искусственное легкое, — и она уже с ужасом констатирует успех этой странной терапии. Однако в дальнейшем подобная ложь может принести лишь презренные плоды. Из отвращения к мужу и к себе самой Кристиана оказывается в объятиях симпатичного, но бессодержательного юноши, который давно ее любит. Однако она отдается ему без любви, просто из ностальгии по любви, — и это также лишено истины. И вот тут-то, когда она готова уже, возможно навсегда, погрязнуть в грехе, ей открывается нечто. Я говорил уже, что Кристиана явно ищет способы одурманить себя и забыться. Прежде, до того как выйти замуж за Лорана, Кристиана страстно любила человека, который — как раз в тот момент, когда она собиралась признаться ему в любви, — объявил ей, что уходит в монашеский орден и становится бенедиктинцем. Рана эта никогда не заживала. Кристиана вышла замуж за Лорана, как, бывает, другие топятся, — без надежды, без любви, из какой-то жалости, которая теперь представляется ей неоправданной: ведь и жалость может стать искушением. И как раз когда она решает расстаться с возлюбленным, к ней приходит неожиданный посетитель — сестра того бенедиктинца, о смерти которого она узнала пару месяцев тому назад; известие об этой смерти сыграло свою роль, ускорив ее падение, ибо она отчаялась, — точно так же, как его уход в монастырь предопределил ее брак. Что же скажет ей эта сестра Жака, эта Женевьева, которую она прежде находила столь скучной и которую она не видела уже почти пятнадцать лет? Речь идет о записках, найденных в келье монаха после его смерти: в них он признавался, но уже гораздо позже, в своей любви к Кристиане — возможно, после какого-то сновидения. Сновидение как бы пробудило в его душе чувство таинственной ответственности, как бы отцовства по духу. В определенную минуту своей жизни он увидел, что действие, посредством которого он предал себя Богу, возможно, означало для Кристианы отчаяние — и кто знает, может быть, ее гибель? Он больше не мог так существовать. И начиная с этого мгновения он горячо молился, чтобы ей тоже было откровение. Так таинственные узы раскрываются для Кристианы — эти узы, о которых совершенно утратил представление разбитый мир. Она чувствует, как ее вдохновляет замысел, в котором больше {****89} нет места лжи. Она признается Лорану, что обманула его, после того, как долгое время лгала из сострадания. Вначале Лоран восстает против нее, как ребенок. Но внезапно, пусть только на мгновение, он также как бы воспламеняется этим огнем, этим откровением.**

Кристиана. Клянусь, что не буду больше принадлежать никому, кроме тебя… Я спасена… Как будто невыносимый сон вдруг рассеялся. Теперь лишь от тебя зависит…

Лоран. О, тебя мне будто вернули после твоей смерти…

Кристиана. Это слово! Мне нужно теперь стремиться его заслужить.

Весь этот конец «Разбитого мира» в моих глазах, по отношению ко всему моему драматургическому и философскому творчеству, имеет первостепенную важность. Конечно, мы не можем узнать, остались ли Лоран и Кристиана верны тому видению, которое им было даровано, — точно так же, как мы не можем утверждать того же о Клэр и Роже из «Квартета» или о Жаке из «Иконоборца». Но я сказал бы, что с некой высшей точки зрения это и не важно. Все мы прекрасно знаем людей, которые в какой-то момент сами себя предают; но единственное, с чем следует считаться, если уж судить их по справедливости — так это с тем, что им, поднявшись над собой, удалось выбраться на высокую отмель; только это и единственно это должно приниматься в расчет. По крайней мере в то мгновение, когда Лорану все открылось, он сам оказался участником того осознания причастия грешников, которое по сути подобно причастию таинственного Тела Христова. Да я и не думаю, что заблуждаюсь, говоря, что это утверждение таинственного Тела Христова является как бы магнитным полюсом, к которому притягивается все мое драматургическое творчество — в том числе и те мои пьесы, которые кажутся целиком погруженными в тоску.

### Драматическое произведение — это призыв, обращенный к зрителю

Пьесы, следующие по времени за «Копьем», целиком укладываются в продолжение этого произведения. Хотя в них никоим образом нельзя видеть пьесы «на случай», вполне очевидно, что все они способствуют прояснению ситуации современного человека, какой она сложилась вследствие последней войны. В «Посланнике», который ставился пока только в Германии, упор самым явным образом делается на основополагающую двойственность, трагически значительным примером которой служит противоречие между борцами сопротивления и коллаборационистами, скажем, во Франции и во многих других странах. Эта двойственность, впрочем, присутствует и в моей последней пьесе «Рим больше не в Риме»[[71]](#endnote-72). Проблема, **{****90} поставленная здесь, касается западных людей, которые перед лицом угрозы с Востока собираются покинуть родину, сохраняя как главную идею представление о том, что им, возможно, придется воплощать в этих дальних краях дух, наследниками которого они являются. Несомненно, главный персонаж, оказавшись в Бразилии, осознает все ошибочные стороны такой неоправданной надежды. Теперь, задним числом, он полагает, что долгом его было остаться на родной земле и бороться там. Однако подобное убеждение не разделяет его юный племянник, которого он привез с собой и который в глубине души утратил внутреннее ощущение западного наследия и, похоже, радуется этой пересадке. Пьеса сконструирована таким образом, что из нее невозможно извлечь одностороннего вывода, — но именно благодаря внутреннему плюрализму она и способна осуществлять свое предназначение, иначе говоря, принуждать зрителя оказываться рядом с самим собой, решать за себя самого. В случаях такого рода с наибольшей четкостью видно, что драматическое произведение не должно рассматриваться как призыв, обращенный к зрителю, — однако оно никоим образом не может передаваться просто как сообщение, которое зрителю достаточно лишь пассивно воспринимать.**

Каков же глубинный смысл подобного подхода? Я уже разъяснял это. В конечном счете речь идет о том, чтобы способствовать осуществлению свободы зрителя; однако такую свободу не следует рассматривать как простую неопределенность. В метафизическом плане мы все более и более ясно видим, что все потеряно, как только пытаются разделить свободу и существование. Настоящая свобода — это свобода принадлежности, но важно, чтобы такая способность принадлежать не стала просто-напросто отречением от своих прав в пользу какой-нибудь идеологии или секты. Существование не восходит к своей истинной свободе иначе как в той мере, в какой оно осознает некую реальность, которая действительно сакральна. И именно благодаря этому оказывается возможным понять, почему драматургическое искусство, когда оно соответствует своей истинной миссии, является как быв наделенным задачей восстановления сакрального.

Я хотел бы только добавить, что по моему мнению это восстановление сакрального никоим образом не должно означать возвращение к неким модальностям театральной выразительности, которые, скажем, были свойственны средневековым мистериям, ибо те в конечном счете соответствовали совершенно иному состоянию христианства.

Именно в свете этих мыслей и следует рассматривать мои последние драматургические произведения. Я сказал бы, пожалуй, что они противостоят всякому догматизму, каким бы он ни был, — и если их и можно назвать католическими, то это допустимо лишь при условии, что это слово будет лишено своего узко конфессионального значения и ему будет возвращена его ценность или внутренняя посылка универсальности.

# {91} Жан-Поль Сартр[[72]](#endnote-73)

*Интерес к театру у Жан-Поля Сартра проявился рано. Известно, что еще лицеистом он написал пьесу «Бессильное пророчество». Достоверно также, что после получения диплома престижного учебного заведения — Эколь Нормаль Сюперьёр — он во время воинской службы пишет еще две одноактные пьесы: «Эпименей» и «У меня будут прекрасные похороны». Все три пьесы — подражательные: в первом случае за образец взят Жарри, во втором — Платон, в третьем — Пиранделло. Всерьез же свое театральное образование Сартр начал лишь в 1932 году, когда вместе с Симоной де Бовуар познакомился с Шарлем Дюлленом и смог непосредственно наблюдать всю подноготную постановочной жизни знаменитого театра «Ателье».*

*В 1940 году Сартр попадает в немецкий плен. В лагере для военнопленных он пишет и ставит рождественскую мистерию «Бариона, или Сын грома». Но признание к Сартру как драматургу пришло только в 1943 году после постановки Дюлленом его пьесы «Мухи» в оккупированном Париже. Здесь же в течение 1942 и 1943 годов Сартр уже читает курс истории театра для слушателей созданной при «Ателье» Школы драматического искусства. Так состоялось его приобщение к сценическом искусству. Благодарное чувство к Дюллену Сартр сохранил до конца жизни.*

*Не только Сартр, но буквально все французские филоософы-экзистенциалисты известны и как драматурги: Габриэль Марсель, Альбер Камю, Симона де Бовуар… Каждый из них в той или иной мере интересовался и вопросами театральной теории. Но лишь в случае с Сартром возможно говорить о целостной экзистенциалистской концепции театра — «театре ситуаций», — как он сам его называл. И в этом сказались уроки, взятые им у Дюллена. В 1969 году Сартр вспоминал: «Он говорил актерам: играйте не слово, а ситуацию. И я понимал, глядя на его работу, глубокий смысл, который он вкладывал в это банальное наставление».*

*Для Сартра было очевидно, что послевоенный театральный авангард был вызван кризисом традиционного психологического театра — жизнь оказалась намного суровее и трагичнее того, как она прежде представлялась на сцене. Исторический опыт свидетельствовал: Абсурд способен одержать верх над Смыслом. Не менее ясно стало также, что опасность такого исхода является в истории величиной постоянной. И потому философия и искусство не имеют права не принимать этого в расчет.*

*Источник новой театральности Сартр обнаруживает в экзистенциализме, глядящем на человека сквозь призму конкретной* **{****92} «ситуации» его существования. Подобная оптика позволяла представить историю не анонимно, но как многообразие ситуаций выбора, с неизбежностью встающих перед каждой личностью. Ситуация — это уникальный шанс противостоять Абсурду, причем не абстрактно, а предметно, поскольку в ней всякий раз речь идет о смысле нашего собственного бытия. Но борясь за свое достоинство, человек одновременно разделяет ответственность за то, чтобы и у Истории было истинно человеческое лицо. Если же у Истории оказывается «абсурдное и ужасное лицо», — это означает одно: недостаток нашей решимости бросить вызов Абсурду. Вина за это ложится на каждого участника Истории.**

*Так Сартр приходит к мысли, что современный театр может быть оправдан только при условии, если жизнь в нем будет представлена зрителю как ситуация тотального выбора. Но предложенный Сартром театр — это, разумеется, не театр бытовых ситуаций. Экзистенциализм всегда стремился вести разговор о человеке на уровне человеческого приключения вообще. Иначе говоря, на уровне общезначимых «сюжетов»: любви, ненависти, недоразумения… Но прежде всего в театре ситуаций речь идет о самом универсальном из них и потому «поистине театральном материале» — о смерти.*

*Герой театра ситуаций бесконечно одинок: нравственная высота личности в экзистенциализме измеряется глобальностью ситуации, в которой ему предстоит сделать свой выбор. Именно поэтому такой театр стремится к ситуациям предельным, когда герой должен бросить выбор всему сущему, всей вселенной… Но трагизм его жизни — и в этом состоит один из главных парадоксов мысли Сартра — призван явить зрителю не какое-то исключение из правил, но «общечеловеческую ситуацию». Может быть, именно это обстоятельство в какой-то степени проливает свет на слова Сартра, мечтавшего превратить театр в «великий коллективный и религиозный феномен».*

## К театру ситуаций[[73]](#endnote-74)

Великая трагедия — трагедия Эсхила и Софокла, трагедия Корнеля — имеет в качестве исходной точки человеческую свободу. Эдип свободен, свободны также Антигона и Прометей. Фатализм, который обыкновенно находят в античных драмах, является всего лишь оборотной стороной свободы. Сами страсти суть свобода, попавшая в собственную ловушку.

Психологический театр, театр Еврипида, театр Вольтера и Кребийона-сына, знаменует собой упадок трагических форм. Столкновение характеров, — какие бы повороты оно ни приобретало, — **{****93} это неминуемо всего лишь сложение сил, результаты которого можно предвидеть: все предрешено заранее. Человек, которого неуклонно ведет к гибели стечение обстоятельств, почти не противится этому. В его падении будет величие, если он оступится по собственной вине. И если в театре психология мешает, то вовсе не потому, что в ней заложено слишком многое: напротив, в ней явно чего-то недостает. Жаль, что современные авторы открыли это незаконное психологическое знание и применили его далеко за пределами его истинной сферы. Потому им и не хватает воли, клятвенной решимости, безумия гордости, составляющих добродетели и пороки трагедии.**

Начиная с некоторого времени главным источником, питающим пьесу, является уже не характер, который выражен учеными «театральными словами» и есть не что иное, как совокупность наших обетов (когда персонаж как бы обязуется выглядеть раздражительным, непреклонным, верным и т. д.), но ситуация. Мы не имеем здесь в виду ту поверхностную интригу, которую так умело завязывали Скриб и Сарду и которая напрочь лишена какой бы то ни было человеческой ценности. Но если верно, что человек свободен в данной ситуации, что он сам избирает себя в этой ситуации и посредством нее, — это значит, что в театре необходимо показывать простые и человечные ситуации, равно как и свободу, которая избирается в таких ситуациях. Характер приходит позже, когда занавес уже упал. Он есть всего лишь затвердение выбора, его склероз; он представляет собою то, что Кьеркегор называл «повторением»[[74]](#endnote-75). Из всего, что может показать театр, более всего трогает характер, который сам себя создает, момент выбора, свободного решения, который втягивает в свою сферу мораль и всю человеческую жизнь целиком. Ситуации — это призыв, она окружает нас, она предлагает решение, принимать которое приходится нам самим. И для того, чтобы такое решение было глубоко человечным, чтобы оно ставило на карту всю тотальность человеческого существования, на сцену надо всякий раз выводить пограничные ситуации, иначе говоря, ситуации, в которых представлены альтернативы, где одним из терминов выбора выступает смерть. Таким образом свобода обнаруживается в наивысшей степени, поскольку она готова даже погибнуть, лишь бы утвердить себя. И поскольку театр невозможен без реализации единства всех зрителей, необходимо и находить для него ситуации настолько всеобщие, чтобы они были свойственны всем. Погрузите людей во всеобщие крайние ситуации, которые оставляют им лишь ограниченное число выходов, сделайте так, чтобы избирая тот или иной выход, они тем самым избирали себя, — и вы выиграли, пьеса будет действительно хороша. Каждая эпоха постигала условия человеческого существования и загадки, которые ставились перед человеческой свободой, посредством конкретных ситуаций. В трагедии Софокла Антигона должна выбирать между моралью города **{****94} и моралью семьи. Эта дилемма сегодня почти лишена какого бы то ни было смысла. Однако у нас есть свои проблемы: проблемы цели и средств, оправданности насилия, проблема последствий действия, проблема взаимоотношений личности и социума, индивидуальной предприимчивости и исторических констант, — и сотня других. Мне кажется, что задача драматурга состоит в том, чтобы выбрать из всех этих пограничных ситуаций ту, что наилучшим образом выражает его тревоги, и представить ее публике, в виде вопроса, который встает перед определенными формами свободы. Только таким образом театр может вновь обрести резонанс, который сейчас им утрачен; только таким образом он сумеет объединить разношерстную публику, которая посещает сегодня театральные представления.**

## Миф и реальность театра

Сегодня, после появления произведений Ионеско, Беккета, Адамова, Жана Жене, Петера Вайса, после успеха, выпавшего на долю пьес Брехта далеко за пределами Германии, — сегодня уже нельзя говорить о театре, как говорили прежде. По сути, настоящая проблема такова, — произошла ли революция в театре после того, что называют обычно «новым театром»[[75]](#endnote-76)? Думаю, что нет, революции не было, поскольку этих авторов, чьи убеждения различны, а интересы весьма расходятся, нельзя подвести под некую общую рубрику. Правда, их называли авторами театра абсурда. Но такое название само по себе абсурдно, ибо ни один из них не рассматривает человеческую жизнь и мир как абсурд. И уж разумеется, таковым не является Жене, исследующий взаимоотношения образов и миражей между собою, — или, скажем, Адамов, являющийся марксистом и написавший: «нет театра без идеологии», да, в конце концов, и не Беккет. То, что они на самом деле представляют нам, — будь то посредством внутренних конфликтов или же посредством взаимопротивопоставлений, — это накал противоречий, содержащихся в основе театрального искусства. Ибо нет искусства, которое не представляло бы собою «качественное единство» противоположностей. Даже роман всегда полон противоречий, полон предположений, которые взаимно поглощают друг друга. У театра же есть собственные противоречия, которые до сих пор принято было обходить молчанием.

Случилось так, что на протяжении многих лет и даже веков театр одновременно играл свою роль и роль кино для людей, которые нуждались в кинематографе, но даже не представляли себе, что бы это могло быть, поскольку тот еще не был изобретен. И едва появившись, кинематограф — в противоположность расхожему **{****95} мнению — вовсе не вверг театр в кризис, не нанес ущерб театральному искусству. Он нанес ущерб разве что некоторым директорам театра, отняв у них зрителей; он нанес ущерб определенному типу театра, — как раз тому, который и осуществлял функцию кино, — то есть реалистическому буржуазному театру, целью которого всегда было отображение реальности; и кинематограф подорвал его, поскольку, начиная с определенного момента, кинематографический реализм, похоже, навсегда превзошел реализм театральный (дерево для кинозрителя — настоящее дерево, а театральное дерево всегда выглядит искусственным). В общем, кинематограф выдал и раскрыл искусственность театрального дерева как простой декорации, а искусственные действия — как** *простой* жест. Однако он не нанес ущерба самому театру. Напротив, начиная с этого момента, театр задумался о собственных границах и, подобно всякому искусству, превратил сами эти границы в условия своего существования.

Вспомним, что после «смерти Бога»[[76]](#endnote-77), объявленной Ницше, и смерти вдохновения, то есть «Бога, доверительно шепчущего на ухо», у нас появились критический роман Флобера, критическая поэзия Малларме, иначе говоря, искусство, которое содержит в себе рефлексивную позицию художника по отношению к своему искусству. Появление кино, равно как и различные социальные факторы, привели, начиная с 1950 года, к созданию того, что может быть названо «критическим театром»[[77]](#endnote-78).

Авторы, творчество которых мы попытаемся исследовать, учитывая их различия и общие черты, являются, как я считаю, представителями критического театра: все они стремились превратить сами театральные подмостки в средство коммуникации. Возьмем, например, ирреальность: жест как таковой может предстать для кого-то в качестве специфически театрального средства — в конце концов прекрасно, что в театре появляется именно жест, а не действие. Благодаря этому их работа, представляющая собой рефлексию по отношению к театру, преобразуется в их произведениях, противопоставляя одного автора — другому, и каждого — самому себе, ибо каждый в отдельности избирает для себя один из аспектов в противоречиях театра. Таким образом, исследуя этих авторов, мы увидим, какого рода противоречия существуют в самом драматическом искусстве, а также то, как каждый из авторов-самоопределяется по отношению к ним. Стало быть, мы будем говорить о внутренних противоречиях, существующих в драматическом представлении.

Первое противоречие, раскрывающееся перед нами, — это противоречие между церемонией и уникальной необратимостью представления. Возникнув в Европе из массовых действ, а на Востоке — из ритуальных танцев и песнопений, не должен ли театр, даже приобретая светский характер, сохранить свою сущность церемонии, как того хотелось бы Жану Жене или французским классикам, писавшим стихами? Исходя из этого, с публикой следует **{****96} обращаться посредством экстатических чар, которые вызывают некоторые обряды. «Негры»**[[78]](#endnote-79), пьеса Жана Жене, представляет собой попросту «черную массу». И действие, оказываемое ею на белого зрителя, — это, конечно, безотчетная тревога, — то, чего, собственно говоря, добивался сам Жене. Медлительные заклинания готовят нас к акту жертвоприношения, который на деле так и не совершается: это воображаемое убийство молодой белой женщины. Иначе говоря, ничего не происходит. Один из персонажей провозглашает: «Нам достанет вежливости, которой вы нас так хорошо обучили, чтобы сделать наше общение невозможным. Расстояние, которое с самого начала нас разделяло, будет расти благодаря нашим празднествам, нашим повадкам, нашей дерзости, ведь мы к тому же еще и актеры»[[79]](#endnote-80). Короче говоря, негр, отвергаемый белыми, некоммуникабельный по причине отказа белых общаться с ним, хочет теперь до конца доиграть комедию, которая ему была навязана. Потому-то он сам по себе, в своей жизни представляет театральный сюжет: он играет комедию, и он ее действительно играет, поскольку, согласно Жене, эта навязанная белыми комедия стала его второй натурой. Таким образом, выбор темы здесь рефлексивен и критичен: Жене не искал хорошего сюжета, хорошей интриги. Он стремился утвердить театр во всей его мощи и в его собственных границах благодаря выбору такого персонажа, который, по его мнению, не может самоутверждаться в реальной жизни иначе как через театр. А поскольку их драматическая игра — игра негров — является повторением и преувеличением ролей, навязанных им другими (то есть белыми), ролей, которые остаются неизменными, — драматургия и церемония составляют тут единое целое. Да, действительно, церемония всегда отличается повторением. И тогда то, что стремятся внушить зрителю этим жестким ритуалом, этой комедией о жертвоприношении, которого нет, — есть ускользающее присутствие негра, скрывающее черную истину настолько же, насколько оно ее проявляет. Ибо персонаж, играющий на сцене комедию, раз уж его принуждают играть ее в жизни, частично проявляет тем самым свою истину, но при этом частично и прячет ее. Мы по сути не знаем, что же такое этот актер, — и как раз стремление узнать это, мысль о том, что актер — это еще и нечто иное, чем просто актер, — создает беспокойство и безотчетную тревогу. Чем в большей степени негр играет то, что от него требуют, тем в большей степени мы думаем в самой глубине души: это бунт, вооруженное восстание, утверждение человека посредством уничтожения палачей-полковников, которые его поучали.

В конце концов получается, что благодаря отождествлению с автором и церемонией в лице актеров-негров (настоящих актеров, ибо это их ремесло, когда речь идет о негритянской труппе «Грно», но вместе с тем и фальшивых актеров, ибо таково условие, наложенное на персонажей, которых они представляют), персонажей, **{****97} иллюзорно восставших, ибо негры представляют на сцене скрытый бунт, но вместе с тем и действительно восставших, ибо эти негры завоевывали свое африканское самосознание в пику колонизаторам, Жан Жене создает произведение, глубинный смысл которого состоит в том, чтобы, как говорил Жорж Батай, «отрицать тех, кто ему внимает». Церемония околдовывает зрителей и приучает их мало-помалу отрицать самих себя.**

Таков один из тезисов противоречия, насколько я сейчас могу его сформулировать. Однако, с другой стороны, и Антонен Арто, написавший работу «Театр и его двойник» и одно время руководивший «Театром Альфреда Жарри»[[80]](#endnote-81), никогда не имел столько учеников, как сейчас: во Франции и за ее пределами есть множество молодых актеров, которые возводят истоки своего творчества к нему и считают его пророком современного театра. Однако он-то как раз не делал такого акцента на церемонии, в том смысле, в каком она является повторением, но, напротив, в драматическом представлении он спешил подчеркнуть его хрупкость; представление — это событие и, скажем, внезапный провал в памяти актера может вдруг все пресечь. Существенна для Арто и уникальная сущность представления: каждый вечер оно непредсказуемо, актеры играют хорошо или дурно в зависимости от собственных забот, а также откликаясь на настроение публики, ибо бывают дни, когда, как говорит Жан Кокто, «публика гениальна», а бывают дни, когда она очень плоха. Стало быть, сообразно тому, хорошо или дурно играет актер, — или даже тому, что он один день играет хорошо, а другой — дурно, — сообразно тому, обращает ли публика внимание на данную интригу, данный персонаж, тот или иной аспект пьесы, равновесие драматического представления и его смысл изменяются день ото дня. С этой точки зрения для Арто повторением будет именно кино, а не театр. В сфере кинематографа механик будет каждый вечер прокручивать одну и ту же ленту, актеры будут играть с тем же талантом (или бездарностью), и единственное, что может помешать показу — это чисто технические причины, а вовсе не человеческие отношения между актерами и зрителями. После 1928 года суть этих особенностей и осознание хрупкости представления побудили Арто написать: «Театр стремится быть действительно одноактным действием, подчиненным всем требованиям и давлению всех обстоятельств, — действием, где случай обретает все свои права». Постановка, пьеса будут всегда починены подтверждению, пересмотру, — так что зрители, приходящие смотреть спектакль несколько вечеров подряд, никогда не будут созерцать один и тот же спектакль. Речь идет, стало быть, о том, чтобы рассматривать театральное представление как невозобновляемый факт. Церемония или повторение уступает место уникальному приключению каждого вечера. Музыкальной аналогией этому является, если угодно, «jam session»[[81]](#endnote-82) в отличие от записанной джазовой пластинки.

**{****98} Главное различие между Жене и Арто, хотя оба они напоминают Брехта, тотчас же бросается в глаза. Скажем, в той же статье Арто пишет: «Постановка будет весьма увлекательной — вроде партии игры в карты, в которой примут участие все зрители». Жене, напротив, хотел бы околдовать зрителей, держа их при этом на расстоянии. В этом смысле для Арто более не существует той дистанции, которую умели сохранять между зрителем и актером Брехт и Жене (пусть и в силу различных причин). Глубинной причиной — и собственным выбором Арто — было то, что он отводит театру функцию наглядного проявления посредством «магической операции» (термины принадлежат ему же) глубинных сил, заложенных внутри каждого зрителя: либидо, одержимость сексом, смертью, насилием, — всего того, что должно внезапно обнаружиться в каждом. Именно по этой причине Арто позднее назовет свой театр (вымечтанный, воображаемый театр, ибо он так и не сумел возглавить его в жизни) «театром жестокости».**

Эта противоположность Жене и Арто прямо соответствует двум противоположным аспектам театра, поскольку он одновременно является церемонией, повторением и молниеносной драмой, которая каждый вечер уникальна: мир театра держит нас на расстоянии в гораздо большей степени, чем мир кино, — но одновременно мы участвуем в нем, отождествляясь с тем или иным персонажем. Однако их противопоставление заходит еще дальше и мы можем, углубляясь, выявить новое противоречие.

Арто говорит нам: «Я рассматриваю театр как действие»[[82]](#endnote-83). И действительно, если мы встанем на точку зрения актера и режиссера, то театр, театральное представление — это в самом деле действие, реальное действие: оно заключается в работе по написанию пьесы, в работе по ее постановке, цель же такой работы — произвести на публику определенное воздействие. Если брать во внимание низший аспект проблемы, касающийся потребительского театра, то действие здесь состоит в том, чтобы завлечь в зрительный зал как можно больше народу и тем самым вызвать в реальной экономической цепи перемещение доходов в пользу театра. Если же брать в расчет высший аспект, то здесь целью является, по крайней мере во время представления, добиться у зрителя ощущения, если не скандала, то своего рода умственного потрясения. Однако верно также, что если принять во внимание точку зрения зрителя, пьеса — это нечто воображаемое. Иначе говоря, зритель никогда не теряет из виду, что предложенное ему в данном представлении, не исключая даже исторических пьес, нереально: данной женщины на самом деле не существует, этот мужчина, ее муж, является мужем лишь по видимости и он не убивает ее на самом деле. Это означает, что зритель не верит — в строгом смысле слова — в убийство Полония. В противном случае он убежал бы вон или же бросился бы на сцену. Однако, несмотря ни на что, он все **{****99} же верит в это убийство, поскольку оказывается растроганным: он плачет и вертится в кресле. Правда, сама его вера воображаема. Иначе говора, это вовсе не глубокое жизненное убеждение, но своего рода самоубеждение, сохраняющее в себе неосознанную уверенность в том, что оно именно самоубеждение.**

Итог таков, что чувства, возникающие от участия в воображаемом при представлении воображаемого на сцене, сами по себе суть воображаемые чувства: они одновременно ощущаются как определенные, но нереальные (отсюда и возможность наслаждаться страхом во время просмотра фильма или спектакля ужасов), — и они вовсе не являются типичными для реальной чувственной жизни зрителя. Известно, что будучи поставленной, «Хижина дяди Тома»[[83]](#endnote-84) в прошлом веке заставляла плакать рабовладельцев, которые смягчались во время представления, но сохраняли свои нравы, обычаи и собственные идеи относительно положения негров и после спектакля.

Это новое противоречие между действием и жестом, между реальным действием и воображаемыми магическими чарами заставляет современных авторов и тех, кого подводят под рубрику «нового театра», занимать различные позиции. Так, Жене отнюдь не считает пороком, что его пьеса является воображаемой; напротив, для него это достоинство. То, что он написал о своей пьесе «Балкон»[[84]](#endnote-85), применимо и ко всем прочим ей? пьесам. Он пишет: «Не следует играть эту пьесу так, как будто она представляет собой сатиру на то или иное явление. Она является прославлением образа и отражения. Ее сатирическое или иное значение может проявиться только при таком условии». Эта радикальная позиция соответствует фундаментальному проекту Жене, который можно было бы назвать «человек». Для него проклятый писатель и вор, заранее осуждаемый обществом, иллюзия и зло суть одно и то же. Оставаясь врагом «порядочных людей», которые с детства обрекли его на то, чтобы оставаться всего лишь чем-то воображаемым, он мстит им в своих пьесах, предлагая им миражи, заставляющие зрителей падать вниз головой в преисподнюю воображения, которую он для них приготовил. Короче, истинной его целью как автора было принудить праведника стать на несколько часов воображаемым злодеем, что уже само по себе вдвойне поражает такого зрителя. Во-первых, потому что он заставляет практичного человека, находящегося в зале, ирреализоваться, сбежать в воображаемое, так же точно, как впал в него он сам. И во-вторых, он заставляет праведника представить себе этих людей, отождествляясь с персонажами, и упрекнуть себя затем в конце пьесы в попустительстве злу. Ведь об этом как раз и идет речь: воображаемое для Жене — это проявляющееся у публики снисхождение ко злу: ему нужно околдовать праведника злом, оставив его в конце концов с чистой совестью, но с глубоким беспокойством, на которое ему не найти ответа.

**{****100} Что же касается Брехта, то он также довольствуется воображаемым. Однако это происходит по совершенно иной причине. Он хочет показать, то есть доказать, дать зрителю постигнуть внутреннюю диалектику процесса. Всякое истинное чувство зрителя (например, ужас, страх) вредит информации. Пусть зритель будет захвачен действием ровно настолько, чтобы он сумел заметить внутренние пружины этого действия. Потому-то, скажем, «Добрый человек из Сезуана» — это не доказательство, но потрясающая притча, которая не страшит, не вызывает никакого другого крайнего чувства — ни сексуальности, ни либидо, ничего другого, — и которая благодаря этому позволяет — через постоянное развлечение — разуму зрителя (ибо она обращена именно к разуму) постичь невозможность творить добро в обществе, основанном на эксплуатации. Таким образом, воображение для Брехта — это просто опосредующее звено между разумом и его объектом. Именно поэтому он не останавливается перед тем, чтобы беспрерывно разоблачать воображаемое на сцене как чистую ирреальность. Для этого есть некий набор сценических приемов: на подмостках лежат трупы, которые оказываются манекенами, и зритель должен узнать в них манекены, — как раз для того, чтобы не оказаться доведенным до крайностей ужаса от их подобия с живыми актерами, — или же, когда те валяются на полу — от подобия с трупами. Для одних персонажей предусмотрены маски, для других — нет, на авансцене поются песни, выражающие субъективное отношение одного из персонажей к происходящему; налицо постоянная блокировка эмоций, разрыв, разлом в самом их беспорядочном соединении. Здесь различие между Жене и Брехтом состоит в том, что Жене превращает воображаемое в самоцель.**

Таков смысл театра: существенной ценностью театра является его способность представлять нечто несуществующее. Брехт делает из этого средство. Однако в любом случае чувство стремятся сделать ирреальным с двух сторон. В одном случае авторы стремятся к пробуждению ирреального чувства, поскольку именно это и важно само по себе, — таков случай Жене. В другом же случае — у Брехта — чувства ирреализуются, чтобы страсть не возобладала над разумным убеждением. Напротив, — и в этом заложена еще одна сторона противоречия, — Арто, как мы только что видели (а он явно — попутчик сюрреалистов), не довольствуется подобными результатами: он считает их жалкими. Он требует, чтобы представление было действием. И он понимает действие в полном смысле слова, — речь идет уже не о той работе, которая состоит в производстве ирреального объекта. Цель театра состоит теперь в том, чтобы непосредственно вызвать реальную мертвую зыбь в душе каждого зрителя. Начиная с этого, пьеса — насколько она несет в себе условное, если угодно, классическое начало — распадается: здесь нет более интриги в собственном смысле слова, нет декораций, — **{****101} нечто сюрреальное, которое создается, опираясь на принцип, что нет никакой разницы между реальным и воображаемым. Разумеется, об этом можно было бы еще поспорить, но в конечном счете благодаря такому принципу фиктивный элемент сводится к минимуму и ведутся поиски реальных средств, чтобы реально воздействовать на зрителя. Например, в работе «Театр и его двойник» Арто пишет: «Музыкальные инструменты — их следует применять в качестве объектов; необходимость непосредственно и глубоко воздействовать на чувственную сферу через ее органы заставляет — с точки зрения звучания — прибегнуть к совершенно необычным тонам и вибрациям звуков… Что же касается света и осветительных установок, то ввиду вступления в игру специфического действия света, необходимо прибегнуть к эффектам световых вибраций»**[[85]](#endnote-86). Я мог бы привести хоть два десятка подобных цитат, — все они показывают, что здесь идут поиски элементов, позволяющих добиться от зрителя состояния непосредственного восприятия с помощью реальных возбудителей или проводников ощущения. В этих условиях правомерно задаться вопросом: зачем тут нужно сохранять, хотя бы в общих чертах, подобие вымысла? Арто хотел сделать темой одного из своих спектаклей завоевание Мексики[[86]](#endnote-87): отчего эта задуманная им главная тема сохранялась, несмотря на некоторые вариации, появлявшиеся порой в ее ирреальной абстракции, тогда как реальные звуки и реальные световые эффекты могли бы вполне запрограммировать нас самым надежным образом? Но если театр, как говорит Арто, — это вообще не искусство, если театр как действие освобождает ужасные силы, дремлющие в нас, если и сам зритель — это потенциально тот же актер, который может не медля присоединиться к общей пляске со всем неистовством и жестокостью, которые развязываются в нем — значит, сам Арто остановился на полдороге. И действительно, если следовать логике Арто, достаточно просто заставить зрителя присутствовать при истинном событии — и в таком случае вера будет полной. В этом смысле современным завершением «театра жестокости» является то, что называют «хэппенингом».

Этот «хэппенинг», который уже широко встречается во Франции, Англии, Америке, даже в Японии, есть как раз реальное событие, которое действительно происходит. Сцены нет, все случается прямо посреди зала или же на улице, на берегу моря; все происходит между зрителями и теми, кого мы назовем уже не актерами, но действующими лицами; между ними существует лишь временное различие, то есть различие во времени. Действующие лица реально что-то делают — неважно, что именно, но непременно нечто провокационное, вызывающее — и это приводит к тому, что происходит реальное событие — неважно какое! Существуют такие виды зрелища, которые используют само это ожидание, скуку, чтобы высвободить некие зажатые силы. Вот, к примеру, один из классических **{****102} хэппенингов: входит некий человек (именно он, стало быть, и есть действующее лицо), на него смотрят, никто не знает, что он будет делать; человек этот садится на стул и остается так, скрестив на груди руки, на протяжении двух часов. И это действительный факт, что скука в это время вызывает у зрителей непреодолимые реакции, которые доходят до рыданий. Точно так же можно прямо спровоцировать сексуальные инстинкты; например, в Париже один хэппенинг был запрещен, поскольку во время его проведения на сцене находилась совершенно голая женщина, покрытая взбитыми сливками, которые можно было с нее слизывать, В других случаях обращаются к инстинктам смерти и насилия: я видел хэппенинг, во время которого перерезали горло петухам и направляли бьющую струю крови прямо в публику; впрочем, интерес был заключен здесь не в самом этом обстоятельстве, которое частично можно было предвидеть, — ведь чтобы резать петухов, их, очевидно, нужно было купить заранее, — если что-то и наступало внезапно, так это реакция зрителей. Сначала это почти всегда скандал, но затем отношение разделяется, дробится, есть выступления за и против, влекущие за собой новый шлейф насилия; затем — в некоторых случаях — проявляются более глубокие чувства: сексуальное раскрепощение или желание смерти — неважно, что именно; и наконец — действительное объединение в единый ансамбль всех зрителей и актеров. Например, в Париже один такой хэппенинг вдруг, неизвестно почему, превратился в демонстрацию против войны во Вьетнаме, хотя люди пришли на него вовсе не для того, чтобы протестовать.**

Хэппенинг есть некая реальность, он существует, он действительно дает возможность некоторого облегчения; стало быть, мы можем рассматривать его как факт. Проблема, скорее, заключена в следующем: чем становится представление в качестве обращения к свободному воображению зрителя? Такая обусловленность чем-то более или менее жестоким, — разве она не прямо противоположна театру или, скорее, разве она не представляет собою как раз то мгновение, когда театр поистине взрывается изнутри? Действительно, по большей части хэппенинг — это умелая эксплуатация жестокости, о которой говорил Арто. Во Франции Лебель[[87]](#endnote-88) обращается с публикой с известной долей садизма: ее оглушают спазматическим светом, невыносимыми звуками, исходящими от различных объектов, которые еще вдобавок и пачкаются; на эти хэппенинги лучше приходить в старой одежде. Но в целом публика хэппенинга откликается на подобные мучительные издевательства. Можем ли мы сказать, что сейчас уже пересекли границы того, что составляет саму идею, сущность театра? Питер Брук в Англии попытался найти некую промежуточную, смешанную форму, иначе говоря, опосредующее звено, чтобы сдержать хэппенинг в рамках театрального представления. Сейчас играют его пьесу, называемую «US»[[88]](#endnote-89), в которой **{****103} уже само название провоцирует, ибо оно стремится противопоставить «Нас», то есть англичан, и «США», то есть американцев, а его сюжет, если таковой вообще имеется, во всяком случае некая магистральная тема, равным образом является прямой провокацией, поскольку имеет отношение к войне во Вьетнаме. Сама по себе эта пьеса не имеет никакого значения, ее даже нельзя назвать пьесой. Это представление должно развертываться на сцене перед публикой; оно представляет собой последовательность действии, слов и актов насилия, которые не имеют иной ценности помимо аффективной и которые, будучи перепутанными между собой, исходят из этих двух тем.**

Первая часть — это ужас войны во Вьетнаме, тогда как вторая часть представления посвящена скорее бессилию левых.

То, что мы видим, нельзя считать ни реальным, поскольку несмотря ни на что здесь действуют актеры, ни ирреальным, поскольку всякое движение и всякий жест отсылают именно к реальности войны во Вьетнаме.

И однако же именно реальное воздействует на зрителя, ибо именно звуки, цвета, движения в конечном счете создают некую форму транса или же отупения (это уж зависит от зрителя). Зрителя не приглашают вмешиваться в представление: он остается отчасти как бы удерживаемым на расстоянии. Он получает своего рода «удар» — некую намеренно беспорядочную смесь оборванных набросков, прерванных в то самое мгновение, когда уже готова была родиться аллюзия. И в конце концов зритель оказывается перед лицом реального события, настоящего хэппенинга, хотя этот хэппенинг возобновляется каждый вечер.

Некто на сцене открывает коробку, полную бабочек. Они вылетают и рука, держащая зажигалку или спичку, их сжигает. Бабочки сгорают живьем. Совершенно очевидно, что здесь присутствует аллюзия, отсылающая нас к бонзам, которые сжигали себя заживо в Сайгоне. Этот хэппенинг является хэппенингом, поскольку тут действительно нечто происходит: есть живые существа, которые погибают, и погибают в страданиях. Однако вместе с тем это и не совсем хэппенинг, поскольку занавес опускается и зритель, вернувшийся к своему одиночеству, уходит в смутном отчаянии, порождаемом оцепенением, ненавистью и бессилием. Здесь не делают окончательного заключения, да и что тут можно было бы заключить? Конечно же, война во Вьетнаме — это преступление. И конечно же, левые неспособны действовать. Но имеет ли все это отношение к театру? Это действительно тот уровень, когда форма есть опосредование, когда можно сказать: «это театр» или «это не театр». Во всяком случае, условимся, что если это театр, то такая ситуация проявляет то, что сегодня можно назвать кризисом воображаемого в театре.

И действительно, в этом смысле можно видеть повсюду странное противоречивое стремление представить публике фикцию, **{****104} которая была бы реальностью. Те, кто ходил на эти спектакли, понимают, что происходит. Тому свидетельство — попытка создать «документальный театр», — вроде «Процесса Оппенгеймера», который начали показывать у вас и который Вилар показал у нас**[[89]](#endnote-90). На этот раз речь более не идет, как в исторических пьесах, о том, чтобы представить реальность преобразованной и переделанной субъективным видением автора. Скорее важно воспроизвести сам процесс и те слова, которые действительно были произнесены каждым из действующих лиц в определенное время.

Результат здесь прямо противоположен тому, который достигался в хэппенинге. В хэппенингах реальное в конечном счете поглощает воображаемое. В случае же документального спектакля реальность превращается в нечто воображаемое: именно воображаемое пожирает реальность. И вот доказательство: как всем известно, пьеса, которая игралась здесь, в Германии, и та пьеса, которую поставил Вилар, были совершенно различны.

Почему же они были различны? Потому что, несмотря ни на что, они отражали чувственную восприимчивость авторов. Ведь процесс Оппенгеймера тянулся на протяжении многих дней и нужно было отобрать текст из того, что там было сказано. А отбор уже есть авторская работа: это выбор, риск. То, что видели мы, и то, что видели вы, не имеет ничего общего с воспроизведением процесса Оппенгеймера. Тот представлял собой нечто совсем иное и сам Оппенгеймер тем самым становится уже выдуманным, ибо мы не должны упускать из виду и Вилара (это наш известный, крупный актер, игравший Оппенгеймера). Вот так вдруг Оппенгеймер оказывается уже не реальным персонажем, — он становится выдумкой, одной из ролей Вилара. Он и не мог быть задуман как реальное существо уже хотя бы потому, что Вилар говорил по-французски, а процесс проходил на английском языке. Мы знали все это. И все условности, которые так легко принимаешь, когда речь идет о реальном театре — где можно увидеть беседующих между собою англичан, которые, тем не менее, говорят по-французски, — все это вполне годилось, ибо было нормально для театра. Но начиная с момента, когда нам попытались показать процесс Оппенгеймера, все эти люди, которые говорят по-французски, выражая при этом реальную, американскую, ситуацию, — все эти люди делают положение совершенно ирреальным: здесь уже не может быть и речи об англичанах или американцах. Таким образом, появляется некая временная иллюзия: наблюдая объект, человек говорит себе: «Вот выжимка процесса, вот процесс, который иллюзорно продолжался две недели, тогда как в действительности — два часа». Стало быть, процесс спектакля представляет собой скорее символическую аллюзию, отсылающую к истинному процессу, своеобразный «шифр» процесса, когда транспозиция раскрывает абстрактную истину, и при этом вовсе не происходит реального воспроизведения.

**{****105} Таким образом, между театральной иллюзией, которая поглощена или пожрана реальным, даже садистским воздействием на зрителя, как это имеет место в хэппенинге, и реальным событием, каким оно предстает в документе (хотя это событие и пожрано иллюзией), мы усматриваем кризис образа.**

На самом деле, в самой глубине хэппенинга присутствует обращение к образу.

Просто событие в глубине своей — каким бы оно ни было — символизирует нечто другое: реальное здесь служит ирреальному. У меня нет времени, чтобы подробно показать вам это, но во всяком случае, если мы об этом задумаемся, окажется, что этот кризис, даже если он и приводит к некоему взрыву театральных форм, отмечает собой продвижение рефлексии.

Здесь больше не работают сообразно неясному и запутанному принципу автора и постановщика прошлых времен; не действуют здесь и сообразно прежним представлениям теоретика театра, согласно которым театральность по самой сути предполагает в своих высших проявлениях неразделенность реального и воображаемого. Благодаря этому можно было поверить, что представленный в театре мираж, понятый именно как мираж, необходимым образом определяет чувства зрителя.

Это идея греческого катарсиса[[90]](#endnote-91). Простодушие, с которым в начале века Жемье позволял актерам выходить в зал, пересекая его, чтобы подняться на сцену, хорошо показывает невинность, владевшую тогда авторами. Они одновременно полагали, что сценическое пространство — это иллюзорное место, мираж, — и что персонаж, который шел по проходу, слегка задевая при этом зрителей, должен был тем самым убедить их в реальности зрелища. Внезапно, как будет показано дальше, для всех людей театра нашего поколения театр перестал быть реалистическим. Ведь в конце концов, — либо ты стремишься к реальности и тогда нужно идти до конца, другого выхода нет: реальные чувства вызываются только реальными событиями, — либо ты признаешь за драматическим представлением его совершенно иллюзорный характер, но в этом последнем случае, коль скоро признается, что структурой такого представления является ирреализация, ее нужно использовать именно как таковую, то есть как отрицание реальности (мы обратим еще внимание на значение этих слов), а не как подражание ей.

Последнее наиболее заметное и наиболее фундаментальное противоречие касается роли языка в театре. Действительно, театральный персонаж — это человек или, как в «Шантеклере»[[91]](#endnote-92) — животное, представленное антропоморфно (а значит, если оно соединяет в себе совокупность человеческих повадок, независимо от того, образуют ли они четко выраженную интригу, оно должно разговаривать, ибо человек — существо говорящее). Стало быть, **{****106} язык — это один из способов сценического выражения. В классическом театре он был даже главным средством: великий трагический актер в наших трагедиях обычно мало двигается, он может даже оставаться неподвижным на протяжении целых тирад, произносимых им, — одно только словесное заклинание, оттенки голоса, ритм и скорость произношения, способ членения стихов, подчеркивание значимости отдельного слова уже могут дать представление о переживаемой ситуации, о связанных с нею страстях и принимаемых решениях. К тому же для наших классиков существует только психологический мир, — Расин выражает своим языком только психологическую реальность. Но уже начиная с романтической традиции и вдохновленных ею драматургов все резко меняется.**

Эти авторы попытались ввести в язык целый мир, иначе говоря, открывающуюся перед нами природу, окружающий нас мир, то, что вы называете «Umwelt»[[92]](#endnote-93), его горизонты, неясные силы, которые действуют внутри нас и вне нас и которые можно прямо или косвенно обнаружить в диалоге в виде четко осознанного обозначения, отсылки или же неосознаваемого дополнения к сообщению, даже в виде самого молчания, в соответствии с той концепцией, которая отдает первенство языку. Во Франции между двумя войнами у нас был театр, который назывался «театром молчания», его основным автором был Ж.‑Ж. Бернар[[93]](#endnote-94). Однако на деле это был крайне болтливый театр, ибо под «театром молчания» подразумевалось, что язык присвоил себе и молчание. С одной стороны, в этих пьесах язык действительно выражал некий суетный и обыденный аспект бытия. Возьмем, скажем, двух супругов в пьесе «Огонь плохо разгорается заново»: солдат вернулся с войны, а жена не сразу признает его, между ними происходят пустые разговоры, полные взаимных несуразностей. Но сами эти разговоры заведомо отсылают к некоему подтексту. Дело в том, что за пустыми словами в минуты молчания присутствует неслышная речь: «Я знаю, что ты меня больше не любишь, но это не правда. Мне нужно немного больше времени; возможно в действительности это я люблю тебя меньше, — впрочем, и ты тоже…» Весь этот разговор, хотя он и не был произнесен вслух, все же полностью присутствовал как словесная сверхзначимость услышанных речей, как их ключ, как их истинный смысл.

Таким образом, «театр молчания» был на деле панвербализмом, полным завоеванием театрального мира посредством слова. Молчание переставало быть просто случайностью: обычно замолкают, потому что нечего более сказать, — или же потому, что ожидают ответа другого. Здесь молчание заключалось в том, чтобы словесно подражать содержанию слов. А замолчать означало, что персонаж доходит до высшей точки разговора в тот самый момент, когда конфликт полностью реализован. Короче, где-то около 1950 года уже можно было сказать, что театр полностью «заправился» **{****107} языком. Иначе говоря, все было заключено в языке. И тут не возникало никакой необходимости в декорациях; действительно, многие из авторов и постановщиков вполне обходились без декораций, поскольку оформление — это всего лишь иллюстрация к тому, что говорится. К примеру, язык Шекспира всегда сообщает нам нечто о внешнем мире. Вот почему совершенно бесполезно было бы как-то показывать солнце, прибавлять света, когда он говорит «яркое сияние» или, скажем, «гром»; поскольку он сказал об этом, все уже тем самым представлено. Видимый элемент становится бесполезным в силу элемента словесного. Конечно же, в тексте имеются обозначения бессловесных, немых сцен, есть там и указания на жесты; когда в театре бывает нужно убить, убивать приходится, но все это (жесты, проходы актеров, цвета, порой — звуки и шумы) в театре слова — всего лишь сопровождение: внутри себя самого театр вынужден все проговаривать, Именно по этой причине современные постановки более склонны отказываться от декораций. Барро заменил объект пантомимой, которая вызывала объект к жизни и заставляла его исчезать с прекращением пантомимы. Он полагал, что этого вполне достаточно. В одной инсценировке романа**[[94]](#endnote-95) ему нужно было в какой-то сцене вернуться к себе домой, пройти перед каморкой консьержки и подняться на третий этаж, чтобы войти в свою комнату. Вполне очевидно, что когда он оказывается в своей комнате, зга каморка консьержки и лестница становятся совершенно бесполезными и, следовательно, инертными, ненужными. Пантомима из слов, обращенных к невидимой консьержке, пантомима на тему подъема по лестнице: всего этого более чем достаточно. Мир сведен к мимике и в то же самое время выражен средствами театра. Однако новый театр также рождается из конфликта вокруг слова. В действительности суверенность слова в театре подчеркивает воображаемое: будучи сыгранными или воплощенными в слове, дерево, дождь или луна существуют только как задуманные полностью нереальными. Они теряют всякую возможность физически или реально воздействовать на активность и намерения зрителя.

Или возьмем, скажем, Арто; он изыскивал способы затронуть зрителя до самой глубины его души реальными параметрами постановки (продуманными звуками, освещением); разумеется, начиная с самых первых своих сочинений о театре, он придает языку лишь вспомогательную функцию. В своей работе «Театр жестокости» он заявляет, что будет пользоваться словами не столько ради их означающей ценности, сколько ради присущего им реального значения. Если, подобно Корнелю, я поведаю на сцене об убийстве Помпея, я уменьшу при этом аффективный заряд слов, ибо растворю его в воображаемой истории. Согласно Арто, когда слово, наделенное внутренним зарядом и мощью, произнесено в надлежащем месте при определенном освещении, определенным голосом, когда оно создано **{****108} свободной ассоциацией словесного сочетания, не несущего конкретного значения, — это может быть слово убийства, слово матери или крови, слово секса, — такое слово может непосредственно задеть зрителя и вытащить на свет божий, как при психоаналитическом лечении, его бессознательную словесную организацию**[[95]](#endnote-96). Такая позиция по отношению к языку является крайностью. Между театром Клоделя, который славится тем, что представляет собою организацию «сверхчувственного праха», и отношением Арто, подчиняющего речь реальному действию, существует явное противоречие.

Современный же театр, поскольку заботы его несколько отличны, предлагает смешанные решения. Причиной этого, несомненно, является некое подспудное убеждение, захватившее многих людей, — убеждение, согласно которому, как говорит Лакан, «фрейдистское бессознательное структурировано как язык». В целом они исходят, более или менее явно, из той же идеи, что и Арто, однако концепция языка как «замаскированного лика нашей судьбы» становится все распространеннее. Следовало бы отметить, что для многих современных авторов представляется верной фраза Дайдеггера, независимо от того, известна ли она им: «Человек держится так, как если бы он был творцом и хозяином языка, тогда как, напротив, это язык остается его господином». Заменим «человека» на «персонаж», и нам станут понятны многие усилия, предпринимаемые современным театром. В речевом театре, даже если персонаж и не говорит всего, если разговор всего лишь отсылает к тому, что лежит за ним, автор держится так, как будто его герои и сам он выступают хозяевами языка. Они говорят и подразумевают то, что хотели бы выразить сознательно. Но если, как думают многие, язык действительно является господином человека, если он формирует его личность и судьбу, если законы языка, вместо того, чтобы быть всего лишь практическими рецептами коммуникации, способом выражения идей, проявляются — подобно физическим законам — как необходимые условия, предшествующие человеку и формирующие его, тогда человек театра перестает рассматривать речь как некий царственный инструмент, которым вполне свободно пользуется герой, — но, напротив, ему хотелось бы показать, что язык выступает господином человека. Этого уже достаточно, чтобы полностью изменить значение и ценность театральной прозы. Для Ионеско и его последователей сам язык уже и есть это главное, — а отнюдь не средство, избираемое героем для самовыражения. Речь вдет о том, чтобы представить язык как некое саморазвивающееся безличное начало, действующее через и помимо человека, навязывающее человеку свои законы, несмотря на все попытки говорящего что-либо обозначить; язык отбирает у него эти обозначения и толкает его самой своей словесной мощью к действиям, которые он вовсе не собирался совершать и которые сложились у него сами собой по мере того, как речь формируется, чтобы заранее их обозначить. **{****109} В «Уроке»**[[96]](#endnote-97) преподаватель в процессе своего наставительного рассуждения убивает ученицу, что, конечно же, сначала не входило в его намерения. Таким образом, уже с самых первых пьес Ионеско их героем становится язык: он и есть главный персонаж. Он царит, — и как раз в той мере, в какой театр свергает с трона человека. Речь идет, стало быть, о пьесах языка, но вы видите, насколько такой театр отличается от драматургии Клоделя. Присутствуют здесь и другие персонажи — персонажи воображаемые, однако они выведены намеренно бесцветными, ибо суть ничто помимо того, что говорится через них и помимо них.

Театр теряет свой антропоморфизм, он воплощает то, что применительно к некоторым литературным направлениям Франции называется сегодня распадением субъекта. Теперь перед нами остается только объект — совершенно одинокий и живой; это язык, речь. Но реален или воображаем этот объект? Приближаемся ли мы при этом к действию Арто или же к словесным миражам Жене? Похоже, что в случае Ионеско мы имеем дело с промежуточным решением. Он пытается раскрыть сущность языка, заставляя его одного говорить с самим собой. Тем самым он подталкивает язык к абсурду, но одновременно этот абсурд оказывается здесь логичным. А это значит, что он разоблачает бесчеловечность языка. Например, в первой же тираде «Лысой певицы»[[97]](#endnote-98) некая женщина рассказывает о том, что она ела; она говорит о съеденных ею английских блюдах, ибо она англичанка и находится в Англии. Она рассказывает, что ела английский соус и заканчивает свою речь сообщением: мы пили английскую воду. Понятно, что это одновременно и совершенно логично, поскольку в перечислении все блюда назывались по-английски (отчего же не добавить сюда еще и английскую воду!), — и совершенно абсурдно, ибо, хоть она и находится в Англии, вода все-таки считается некой всеобщей стихией. Способ, благодаря которому язык продолжает себя, подталкивает себя собственной логикой к абсурду помимо воли этой женщины, наконец, способствует ирреализации языка, то есть тому, чтобы показать нам посредством преувеличения и через ирреальный язык, что истинный язык по сути — все тот же самый язык, но лишенный преувеличений, работающий целиком на порабощение человека.

Театр непосредственного, классический театр, превратившийся в театр буржуазии, содержит в себе противоречия, о которых сам и не подозревает. Поэтому пьесы здесь различаются по своему содержанию, хотя все они отсылают к одной и той же форме театра — комедии, трагедии, драме, мелодраме и т. д. … Новый же театр, театр критический, обнаруживает противоречия жанра: повторяющиеся церемонии — отдельные события; колдовские чары посредством все тех же миражей — реальная обусловленность действием; прославление воображаемого — садизм реальности; власть **{****110} человека над языком — панвербализм; язык как судьба человека — или же просто средство, всегда выдающее обусловленную субъективность. Авторы, которые привержены одному из этих направлений, различаются уже не просто по содержанию своего творчества, но прежде всего по тому, какую из частей указанных противоречий они поддерживают. Но значит ли это, что театр дробится на части? Нет, скорее уж можно сказать, что он исследует себя и идет вглубь.**

Распадение внутри новой формулы вовсе не означает беспорядочного распада и рассеяния как такового, — оно представляет собой скорее диалектическое единство реальных противоречий искусства. Если попытаться охватить их все одним взглядом, если взять сумму одновременных частей, которые образуют это противоречие, мы действительно получим театр целиком, — но не театр, скрывающий внутри себя неясное противоречие, а театр как диалектический процесс, который объединяет свои противоречия и продвигается вперед благодаря им. Это процесс, который способен в любой момент восстановить свое интегрированное единство благодаря появлению произведения, порожденного этими противоречиями и преодолевшего их. В остальном же, рассмотрев всю совокупность пьес нового театра, мы обнаружим множество общих черт; правда, эти черты в большинстве случаев негативны, они явно ведут к отказу, — но к такому отказу, в котором, как я полагаю, можно почерпнуть предчувствие будущего театра. Современный театр отказывается от трех основных вещей: психологии, истории и какого бы то ни было реализма.

Все новые авторы отказываются от трех этих характеристик по одним и тем же причинам. Благодаря отказу от психологии они отказываются от власти буржуазии, поскольку психологический театр по сути своей есть театр идеологический, подчеркивающий, что вовсе не исторические и социальные условия создают человека, но что есть некий психологический детерминизм и некая устойчивая человеческая природа, которая повсюду одна и та же. От этого отказываются все авторы, политизированные и аполитичные, — просто потому, что они полагают, что существенно лишь что-то фундаментальное, будь то язык, или «бытие‑в‑мире», или социальное, понимаемое в глубинном смысле, — а что это вовсе не словесная игра психологии. Здесь происходит отказ от психологии и как следствие — желание либо посредством воображаемого, либо посредством грубой реальности приобщиться к истинным глубинным силам.

Все упомянутые мною авторы отнюдь не боятся скандала, но стремятся даже умышленно возбудить его, ибо скандал ведет к определенной разрядке. Думаю, что Беккет говорил от имени всех, когда в день постановки своей пьесы «В ожидании Годо», услышав в зале оглушительные аплодисменты, сказал себе: «Боже мой, здесь, наверное, ошибка, это невозможно, — они аплодируют!» И **{****111} действительно, для всех этих авторов, независимо от того, верят ли они в воображаемое или же в реальность, верно, что понимание может прийти лишь после скандала.**

По той же самой причине они отказываются и от удобств интриги. Отныне больше нет интриги, если под интригой иметь в виду небольшую историю, хорошо слаженную, имеющую завязку, середину и конец. Ее нет, ибо по их мнению интрига означает отвлечение, увод внимания зрителей от самого существенного. Цель интриги — доставить удовольствие. Они же не желают развлекать, они желают, чтобы был сюжет, — иначе говоря, развивающаяся совокупность элементов, а вовсе не погруженные в некую историю рецепты, позволяющие сконструировать анекдот. Эти авторы и драматурги отнюдь не желают отказываться от всякой конструкции вообще, однако стремятся точно выстроить сюжет: их конструкция существенным образом строится на временности, которая и составляет материю театра. Цель их — не рассказать анекдотец, но сконструировать временной объект, в котором само время — благодаря своим противоречиям, благодаря своей структуре — наглядно выявило бы самым захватывающим образом то, что является собственно сюжетом. Наконец, они отказываются от реализма просто потому, что реализм по своей сути — это как раз та философия, которая кажется им буржуазной; к тому же, их отталкивает сама идея того, что реальность реалистична. Конечно, реальность реалистична на бытовом уровне. Иначе говоря, мы приспособлены к реальному, когда рассуждаем о чем-то незначительном. Но на уровне, на котором они действительно стремятся находиться, на уровне (будь то комическое, трагическое или скрежещущее), который для всех них выступает уровнем подспудных сил, или же, если угодно, уровнем человеческого приключения, — на этом уровне существенные термины человеческого приключения более не являются реалистичными, ибо тут мы уже не способны постигать их реально. Мы ведь не можем постигнуть смерть, мы не способны помыслить смерть, даже если мы при этом совершенно убеждены — как, например, убежден я сам, что речь идет здесь о чисто биологическом процессе; поскольку даже если это так — это внезапное отсутствие, этот прерванный диалог суть нечто непостижимое. Потому-то, когда стремятся говорить о жизни, о ней также говорят отнюдь не реалистически. И когда стремятся говорить о рождении, о нашем рождении, которого мы никогда не переживали и которое, однако же, сделало нас теми, что мы есть, — тут реализм также бессмыслен, ибо мы не можем реально постичь наше рождение.

Эти три отказа от мира демонстрируют, что новый театр не содержит в себе ничего абсурдного, но посредством критики возвращается к великой и фундаментальной теме всякой театральности. Тема эта по сути всегда одинакова: человек как событие, человек как История в событии.

# {112} Альбер Камю[[98]](#endnote-99)

*14 декабря 1957 года в актовом зале Упсальского университета Альберу Камю была вручена Нобелевская премия. Решение Королевской академии Швеции, принятое двумя месяцами ранее, гласило: премия присуждена за творчество, которое «освещает с проницательной серьезностью проблемы, стоящие в наши дни перед совестью людей». В отношении автора, любившего повторять, что «существует лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема — проблема самоубийства», подобные слова звучат парадоксально. Но в случае с Камю «парадоксально» — значит как раз ближе к истине.*

*Как правило, Камю располагают в ряду писателей-пессимистов. Это ошибка. Мы не привыкли мыслить парадоксами. За пессимизм принимают печаль его взгляда на мир и на человека в этом мире. Вспоминают о его привязанности к античному образу Сизифа. Корят за вереницу однообразных трагических тождеств: мир — это абсурд, жизнь — это абсурд, творчество — тоже абсурдно… Все так — и не так. В этих формулах Камю важнее всего настойчивость, переходящая от бесконечных повторений в заклинание. Эту упорную словесную бедность Жан-Поль Сартр называл «мужественным молчанием» человека, который просто не может позволить себе роскошь красноречия. Камю не мог говорить о мире цветисто и равнодушно.*

*Афористичные и скупые уроки Камю — это уроки, посвященные разоблачению всеобщей Бессмысленности. Не то, чтобы все происходящее вокруг нас и с нами не было полезно или не имело конкретного значения, но это значение в действительности или не открыто нам до конца, или — чаще всего — оно вообще зависит не от нас, но от бесчисленных обстоятельств «жизни». Обессмысливание как бы захватывает нас врасплох ежеминутно и завершается наконец самым бессмысленным событием — смертью. Но как раз эту полную абсурдность Камю стремится превратить в трамплин для подлинной человечности и красоты: «Если бы мир был ясным, в нем не было бы места искусству».*

*Образ — следствие «интеллектуальной драмы», отчаянная попытка очеловечить мир, внести в него прекрасное как его истинный смысл. Поэтому творчество — всегда вызов абсурдности и стремление осуществить красоту во что бы то ни стало. Но такой вызов сам по себе также абсурден, поскольку работа по пересозданию и возвышению мира трагична: ничто не может уберечь* **{****113} ни художника, ни произведение искусства от Времени. Такова суть искусства и истинно героическая участь художника, яркий пример которой Камю видел в напрасной, но мужественной стойкости легендарного Сизифа.**

*Не удивительно, что в «Мифе о Сизифе» актер предстает наиболее полным воплощением «человека абсурда». Очевидная и непоправимая «эфемерность» сценического творчества служит здесь доказательством бунта человека, не пожелавшего оставаться равнодушным и ленивым заложником Бессмысленности. Актер «наполняет собой воображаемые персонажи и отдает фантомам собственную кровь». Тем самым он неизбежно превращает свое искусство в сотворчество своей собственной судьбы. Потому, утверждает Камю, «великий творец является прежде всего великим живущим». И потому он поистине непобедим.*

## Из книги «Миф о Сизифе»

### Театр[[99]](#endnote-100)

«Спектакль, — говорит Гамлет, — вот ловушка, с помощью которой я изловлю совесть короля»[[100]](#endnote-101). «Изловить» — это замечательно сказано. Ибо сознание или мчится, или замыкается в себе. Надо схватить его в полете, в то неощутимое мгновение, когда оно бросает мимолетный взгляд на самое себя. Человек, живущий одним днем, не слишком любит задерживаться. Напротив, все его торопит. Но вместе с тем, ничто не интересует его более, чем он сам, в особенности то, чем он мог бы стать. Отсюда — его склонность к театру, к зрелищу, где ему предлагается множество судеб, поэзию которых он ощущает, но не испытывает при этом их горечи. Здесь, по крайней мере, его признают за беззаботного человека и он продолжает спешить навстречу неизвестно какой надежде. Человек абсурда начинается там, где кончается этот прежний человек, там, где, перестав любоваться игрой, разум решается в нее войти. Проникнуть во все эти жизни, испытать их во всем их многообразии, — это и означает, собственно, играть их. Я не утверждаю, что актеры всегда внимают этому зову, что они всегда являются людьми абсурда, но сама их судьба есть судьба абсурдная, судьба, которой может соблазниться и увлечься ясновидящее сердце. Это необходимо сразу же уяснить, чтобы правильно понять все последующее.

Актер царствует в преходящем. Из всех видов славы его слава, как известно, самая эфемерная. Так, во всяком случае, обычно говорится. Но эфемерна всякая слава. Если взглянуть на все откуда-нибудь с Сириуса, то и произведения Гете через десять тысяч **{****114} лет рассыплются в прах, а само его имя будет забыто. Только какие-нибудь археологи, возможно, отыщут «свидетельства» о нашей эпохе. Мысль об этом всегда казалась мне поучительной. Если в нее углубиться, она приведет наши волнения к глубокому благородству, которое свойственно равнодушию. Она прежде всего направляет наши заботы к самому надежному, то есть — к непосредственно близкому. Из всех возможных видов славы наименее обманчива та, которая сама себя узрела.**

Актер, стало быть, выбрал себе бесконечную славу, которая самой себе посвящается и сама себя испытывает. Из того факта, что все должно рано или поздно умереть, именно он делает наилучший вывод. Актер выигрывает или проигрывает. Писатель сохраняет надежду, даже если он неизвестен. Он полагает, что его творения сами засвидетельствуют, кем он был. Актер в лучшем случае оставляет нам свою фотографию и больше ничего из того, чем он был: ни его жесты, ни молчание, ни то как он задыхался или вздыхал от любви, не дойдет до нас. Не быть с ним знакомым — значит не играть, а не играть — значит сотни раз умереть со всеми существами, которых он мог бы одушевить и воскресить.

Что же удивительного в том, что преходящая слава опирается на самые эфемерные создания? У актера есть три часа, чтобы побыть Яго или Альцестом, Федрой или Глостером, — за этот краткий промежуток времени он заставляет их рождаться и умирать на пятидесяти квадратных метрах подмостков. Никогда еще абсурд не обнаруживался так хорошо и так объемно. Эти удивительные жизни, эти уникальные и завершенные судьбы, которые пересекаются и приходят к своему итогу в театральных стенах и на протяжении нескольких часов, — можно ли желать лучшего пути для их раскрытия? Сойдя со сцены, Сигизмонд перестает существовать. Два часа спустя его видят за обеденным столом в городе. Именно тогда, быть может, жизнь есть сон. Но после Сигизмонда приходит другой. Герой, страдающий от неуверенности, сменяет собою того, кто ревет от мстительных чувств. Оттого, что актер проходится подобным образом по векам и душам с целью изобразить человека таким, каким он может быть и каков он есть, он уподобляется другому персонажу абсурда — путешественнику. Подобно путешественнику, актер исчерпывает нечто и мчится дальше без остановки. Он — путешественник во времени и, в лучшем случае, одержимый путешественник, преследуемый душами. Если когда-либо мораль, основанная на количественных отношениях, могла найти себе оправдание, то, конечно, на этой своеобразной сцене. Трудно сказать, в какой мере актер извлекает пользу из своих персонажей. Но главное не в этом. Важно просто знать, насколько он отождествляет себя с этими незаменимыми жизнями. На деле получается, что он носит их при себе, и они легко переступают временные и пространственные границы, в которых были рождены. **{****115} Они сопровождают актера и он больше не отделяет себя так легко от всех тех, кем он был. Получается, что для того, чтобы выпить стаканчик, он припоминает жест Гамлета, поднимающего свой кубок. Нет, не столь уж велико расстояние, которое отделяет его от тех существ, которым он дал жизнь. Все свои дни и месяцы актер многократно отражает ту плодотворную истину, согласно которой между тем, чем человек хочет быть, и тем, что он есть, не существует границы. Он как раз показывает, в какой точке видимость превращается в реальность и всегда заботится о том, чтобы выглядеть как можно лучше. Ибо в этом — его искусство; иначе говоря, в том, чтобы абсолютно притворяться, возможно глубже входить в жизни, которые ему не принадлежат. По мере его усилий проясняется и его призвание: от всего сердца стараться быть никем или же быть многими. Чем теснее границы, заданные ему персонажем, тем более необходим его талант. Через три часа он собирается умереть, напялив лицо, которое принадлежит ему сегодня. Необходимо, чтобы в течение этих трех часов он в полной мере испытал и выразил некую исключительную судьбу. Это и называется: потерять себя, чтобы себя же и найти. Через три часа он пройдет до конца по дороге, не имеющей выхода, — дороге, для прохождения которой человеку в партере понадобится вся его жизнь.**

Мим преходящего, актер упражняется и совершенствуется только в видимости. Условность театра заключена в том, что сердце не выражает себя и не позволяет себя понять иначе, как через жесты и тело, — или же через голос, принадлежащий столь же душе, сколь и телу. Законы этого искусства требуют, чтобы все огрублялось и передавалось плотью. Если бы на сцене приходилось любить, как любят обычно, пользоваться этим незаменимым голосом сердца, глядеть так, как обычно смотрят друг на друга, — язык наш оставался бы зашифрованным. Молчание здесь должно быть слышно. Любовь возвышает голос и сама неподвижность становится зрелищной. Здесь царит тело. Не так просто быть «театральным», и это слово, понапрасну униженное, вновь полностью раскрывает эстетику и нравственность. Половина человеческой жизни проходит на подтексте, когда человек просто отворачивает лицо и замолкает. Но актер здесь — вторгнувшийся чужак. Он снимает чары, сковывавшие душу, и страсти наконец свободно захлестывают сцену. Эти страсти говорят во всех жестах, они живут сплошными восклицаниями. Так актер создает своих персонажей, чтобы показать их. Он рисует тонким пером или же лепит скульптурный образ, он наполняет собой воображаемые персонажи и отдает фантомам свою кровь. Я говорю о великом театре, разумеется, о таком театре, который дает актеру возможность осуществить свое физическое предназначение. Возьмем, к примеру, Шекспира. В этом театре непосредственного движения действие следует за неистовствами тела и эти неистовства все объясняют. Без них все рухнуло бы. Никогда **{****116} король Лир не оказался бы один на один с безумием без своего жестокого жеста, которым он изгнал Корделию и проклял Эдгара. Поистине эта трагедия разворачивается под знаком безумия. Души отданы демонам с их безумной сарабандой. В общей сложности тут действуют не менее четырех безумцев: один безумец по профессии, другой — по собственной воле, двое оставшихся — вследствие жизненных потрясений; мы видим четыре тела с нарушенной координацией движений, четыре невыразимых лица, отражающих одно и то же состояние.**

Масштаб человеческого тела здесь недостаточен. Маска и котурны, грим, который сводит лицо к его основным элементам и показывает их, костюм, который преувеличивает и упрощает, — эта вселенная жертвует всем ради видимости и создана только для глаза. В соответствии с чудом абсурда тело как раз и несет познание. Я никогда как следует не пойму Яго, пока я его не сыграю. Можно слышать о нем сколько угодно, но постижение приходит в момент видения. Поэтому от персонажа абсурда у актера сохраняется монотонность, этот единственный в своем роде упрямый абрис, одновременно чуждый и знакомый, который он проводит через всех своих героев. Справедливо также и то, что великое театральное произведение служит такому единству тона. Именно в этом актер противоречит себе: он остается прежним и все же становится многообразным, представляя столько разных душ, соединенных единым телом. Но и сама противоречивость абсурдна: это человек, который стремится всего достичь и все пережить, эта напрасная попытка, это упорство без предела. То, что всегда самопротиворечиво, тем не менее прекрасно соединяется в актере. Он достигает такого состояния, в котором тело и дух соединяются и объемлют друг друга, и где его двойник, уставший от провалов возвращается к своему самому верному союзнику. «И пусть будут благословенны те, — говорит Гамлет, — чья кровь и чье суждение столь странно переплетены, что они не служат более флейтой, у которой судьба зажимает то или другое отверстие, заставляя звучать ту ноту, которая ей нравится»[[101]](#endnote-102).

Могла ли церковь не проклясть актера за подобные действия? Она осудила в актерском искусстве еретическое умножение душ, разгул эмоций, скандальные претензии духа, который отказывается довольствоваться всего лишь одной судьбой и спешит вкусить от всех видов невоздержанности. Она запрещала в лице актеров проявление этого вкуса к настоящему и триумфа Протея[[102]](#endnote-103), — того, что представляет собой отрицание всех ее наставлений. Вечность — не игра. Душа, столь безумная, чтобы предпочесть ей комедию вечности уже потеряла свое спасение. Нельзя найти компромисс между понятиями «повсюду» и «всегда». Потому это столь презираемое ремесло может приводить к глубочайшему духовному конфликту. **{****117} «Важна, — говорит Ницше, — вовсе не вечная жизнь, но вечная жизненность»**[[103]](#endnote-104). Вся драма по существу заключена в таком выборе.

Адриенна Лекуврер[[104]](#endnote-105) на смертном одре была вполне готова к исповеди и покаянию, но отказалась отречься от своей профессии. И тем самым утратила право на исповедь, По существу это означало, что перед Богом она встала на сторону своей глубокой страсти. И эта женщина в агонии, со слезами отказавшись отвергнуть то, что она называла своим искусством, тем самым показала величие, которого она никогда не достигала при свете рампы. Это была ее лучшая роль — и наиболее трудная для исполнения. Выбирать между небом и какой-то смехотворной верностью, предпочесть себя вечности или погрузиться в Бога, — это реальная вековая трагедия, в которой следует определить свое место.

Артисты той эпохи были отлучены от церкви. Принять такую профессию — значило избрать ад. И церковь отличала их как своих худших врагов. Некоторые литераторы возмущаются: «Как можно было отказать Мольеру в соборовании!» Но ведь по сути это было справедливо, в особенности по отношению к тому, кто умер на сцене и в гриме завершил жизнь, полностью посвященную рассеиванию себя. В таких случаях обычно ссылаются на гений, который якобы все извиняет. Однако на самом деле гений ничего не извиняет, поскольку он от всего отрекается.

Между тем, актер знал, какое наказание его ждет. Но какое значение могли иметь такие туманные угрозы по сравнению с окончательным наказанием, которое приберегала ему сама жизнь? Ведь именно ее вкушал он с самого начала и принимал во всей целостности. Для актера, как и для человека абсурда, преждевременная смерть — это нечто непоправимое. Ничто не может возместить той череды лиц и столетий, которые он перебрал бы, не будь этой смерти. Так или иначе, как ни посмотри — речь идет об умирании. Ибо актер, несомненно, находится повсюду, но время увлекает за собой и его, и оставляет свой отпечаток.

Достаточно толики воображения, чтобы действительно почувствовать, что такое судьба актера. Именно во времени актер создает и исчисляет свои персонажи. И именно во времени он учится властвовать над ними. Чем больше он проживает различных жизней, тем лучше он отделяет себя от них. И приходит время, когда нужно умирать на сцене и в мире. Все то, что он пережил, предстает перед ним. Он наконец видит ясно. Он чувствует, насколько это приключение мучительно и непоправимо. Он знает это и теперь может умереть. Существуют еще, разумеется, и богадельни для старых актеров.

# {118} Сэмюэль Беккет[[105]](#endnote-106)

*Творчество Беккета — классический пример бартовской дистинкции между «писателями» и «пишущими»: он создавал не произведения, но некие тексты, а может быть — один-единственный Текст. Скажем, представленные здесь «Три диалога» лишены привычной жанровой определенности, моносемии, вообще какой бы то ни было однозначности и по форме и по содержанию. Как и его пьесы, они вызывают ощущение незавершенности, точнее — бесконечности. Кажется, этим прежде всего и объясняется повышенный интерес Барта к Беккету, которого он выделял из всех драматургов-абсурдистов. В качестве примера интересно сопоставить пьесу «В ожидании Годо» и такой вот тезис постструктуралиста Барта: «В тексте… означаемое бесконечно откладывается на будущее». Не менее показательные параллели можно провести и между утверждением теоретика о том, что существует лишь один адекватный способ «прочтения» (интерпретации) истинного текста — его «переписывание», — и поздней беккетовской пьесой «Последняя лента Крэппа».*

*То, что выходило из-под пера Беккета, вполне можно назвать и «антипьесами», причем с еще большим основанием, чем сделал это Эжен Ионеско в отношении своего драматургического дебюта — «Лысой певицы». Ведь у Беккета переосмысление театральности куда тотальнее: Слово у него впервые из привычного средства коммуникации превратилось в нечто самоценное и самодостаточное, обессмысливая тем самым традиционный вопрос о том, что выражает (представляет, изображает) произведение искусства. Недаром тот же Барт заметил по поводу языка монолога Лаки в «Годо»: он оставляет «головокружительное ощущение разладившейся системы». Уравнивание в правах театрального языка с любой другой реальностью — в том числе и с реальностью нашего собственного существования, — означало как раз превращение произведения в текст, определяющее качество которого — его абсолютная смысловая открытость.*

*Возможно, тут и таится ключ к разгадке удивительного феномена Беккета: в отличие от большинства пионеров театрального авангарда 50‑х и 60‑х годов, он никогда не писал специальных теоретических трактатов или хотя бы статей о театре. О живописи — писал, о поэзии — тоже, о музыке, наконец. Театральная же эстетика нашла выражение в самой его практике письма, — в смене роли театрального языка, в создании пьесы как Текста. И тем не менее «Три диалога» — самая популярная в зарубежном театроведении работа Беккета, — и* **{****119} это несмотря на то, что в ней практически нет ни слова о театре.**

*В «Трех диалогах» Беккет вспоминает учение Платона об эросе из «Пира»: он говорит о творчестве как о «непреодолимой нищете». Речь идет даже не о том, что подлинное творчество неотделимо от поиска, неуспокоенной, постоянной устремленности художника к совершенству. Беккет очень точно разъясняет свою позицию на примере живописи Массона: искусство не есть способ освоения мира, оно ничем не может «обладать» в нем. Его функция и назначение в ином: оно не просто удваивает действительность, создавая новую, но творит именно смысловую реальность. Отсюда — мысль Беккета о том, что «область творца есть область возможного». Это, как было замечено французским исследователем Эмманюэлем Жакаром, подтверждается и тем, что ключевое слово всей его драматургии — «может быть».*

*Стало быть, наиболее существенный аспект беккетовской эстетики возможного — это отрицание миметической природы творчества. Искусство не дублер действительности, оно не создает какой-то ее копии или имитации. Беккет считает всякую попытку художника быть «реалистом» заведомо обреченной на неудачу: всякий раз результатом такой попытки будет лишь изображение «частичного объекта». В действительности задача художника должна быть иной — несмотря на неизбежную неполноту знания своего объекта (несмотря на «отсутствие отдельных частей») достигнуть «тотальности» его восприятия зрителем. Беккет ссылается при этом на творчество Таль Коата, который пришел, казалось бы, к страшному по безысходности итогу: «выражать нечего, выражать нечем, выражать не из чего, нет силы выражать, нет желания выражать, равно как и обязательства выражать». Однако — по мысли Беккета — ситуация невозможности выразить является для современного художника как раз максимально продуктивной: собственно, именно она и должна стать истинным предметом выражения. Иначе говоря, только в искусстве объект предстает — и сохраняется — в своей неповторимости (невозможной) реальности бытия, то есть — как невоспроизводимый.*

*Можно по-разному оценивать эстетическую позицию Беккета, в том числе и как трагическую. Тем более, сам он любил повторять, что «… искусству нечего видеть с ясностью, оно не заботится о том, чтобы быть ясным и прояснять». Но одно остается несомненным: убеждение Беккета в том, что привилегия искусства — его способность дотянуться до Смысла — реализуется лишь посредством игры, то есть возможности невозможного.*

## {120} Три диалога[[106]](#endnote-107)

### I. Таль Коат[[107]](#endnote-108)

*Б*.[[108]](#endnote-109) — Тотальный объект, вместе с недостающими частями, — вместо частичного объекта. Вопрос в степени.

*Д*. — Больше. Свергнута тирания прилично-умеренного. Мир как поток движений, участвующий в живом времени, во времени усилия, творчества, освобождения, живописи, живописца. Мимолетное мгновение ощущения, отданное туда, отданное сюда, с контекстом континуума, который оно вскормило.

*Б*. — Во всяком случае, мощный порыв к более адекватному выражению естественного опыта, каким он проявлен в бодрствующей совместной анестезии. Будь он достигнут покорностью или властью, итогом становится приобретение со стороны природы.

*Д*. — Но то, что обнаруживает, чем распоряжается, что передает этот художник, вовсе не относится к природе. Какое может быть отношение между одной из этих картин и пейзажем, увиденным в определенную эпоху, в определенное время года, в определенный час? Разве мы не оказываемся здесь совсем на другом уровне?

*Б*. — Под природой я подразумеваю здесь, как самый наивный реалист, сочетание воспринимающего и воспринимаемого, а не данные, не опыт. Все, что я пытался передать, — это то, что тенденция и осуществление этой картины суть в основе своей тенденция и осуществление предыдущей картины, напрягающейся в своем усилии расширить провозглашение компромисса.

*Д*. — Вы упускаете из виду колоссальное различие между значением восприятия для Таль Коата и его значением для огромного большинства его предшественников, воспринимавших — как художники — с тем же утилитарным раболепием, какое испытывают во время дорожной пробки, улучшая при этом результат с помощью малой толики Эвклидовой геометрии. Глобальное восприятие Таль Коата незаинтересовано, оно не расписывалось в преданности ни истине, ни красоте — этим тираниям-близнецам природы. Я легко различаю компромисс в прошлой живописи, но не в том, что вас печалит у Матисса определенного периода или у Таль Коата сегодня.

*Б*. — Это меня не печалит. Я согласен, что у Матисса этого периода, равно как и во французских оргиях Таль Коата, есть потрясающая ценность, но ценность эта родственна той, что уже была накоплена прежде. В случае итальянских художников нам нужно брать в расчет не то, что они обозревали мир глазами строительных подрядчиков, видя в нем просто средство, подобное прочим, — но то, что они никогда ни на шаг не удалялись от сферы возможного, сколько бы им ни приходилось расширять саму эту **{****121} сферу. Единственное, что нарушили революционеры вроде Матисса и Таль Коата — это определенный порядок в области возможного.**

*Д*. — Да и какая еще область может существовать для творца?

*Б*. — Говоря логически, никакая. Но я-то говорю об искусстве, отворачивающемся от нее в отвращении, уставшем от ее мелких достижений, уставшем притворяться, что оно способно, вообще способно чуть-чуть лучше на все то же прежнее старье, способно чуть-чуть дальше пройти по той же унылой дороге.

*Д*. — Предпочитая что?

*Б*. — Выражение того, что выражать нечего, выражать нечем, выражать не из чего, нет силы выражать, нет желания выражать, равно как и обязательства выражать.

*Д*. — Но это предельно крайняя и личная точка зрения, и она нисколько не помогает нам с Таль Коатом.

*Б*. —

*Д*. — Возможно, на сегодня этого достаточно.

### II. Массон[[109]](#endnote-110)

*Б*. — Скорее в поисках трудностей, чем в тисках. Беспокойство того, кому недостает противника.

*Д*. — Возможно, именно поэтому он так часто говорит сейчас о том, чтобы рисовать пустоту «в страхе и трепете»[[110]](#endnote-111). Когда-то его занимало создание мифологии, потом его интересовал человек, не просто во вселенной, но в обществе; теперь же… «внутренняя пустота, изначальное состояние, согласно китайской эстетике, самого живописного акта». Может действительно показаться, что Массон страдает более остро, чем любой другой из ныне живущих художников, от необходимости успокоиться, то есть установить наконец исходные данные той задачи, что должна быть решена, — главной Задачи.

*Б*. — Хотя я и мало знаком с задачами, которые он ставил перед собой в прошлом и которые, в силу самой их решаемости или же по какой-то иной причине, утратили для него свою оправданность, я ощущаю их присутствие где-то неподалеку за этими холстами, окутанными ужасом и замешательством, я чувствую и шрамы умелости, которые должны быть особенно болезненны для него. Две болезни, которые несомненно следует рассматривать порознь: болезнь желания знать, что нужно делать, — и болезнь желания суметь это сделать.

*Д*. — Но цель, которую Массон провозгласил теперь, — это сведение таких болезней, как вы их называете, к нулю. Он надеется избавиться от рабского подчинения пространству с тем, чтобы глаз его мог «веселиться среди полей, лишенных фокуса, бурлящих **{****122} непрерывным творением». Одновременно он требует реабилитации «воздушного». Это может показаться странным в человеке, который самим темпераментом скорее предназначен огненному, чем сырому. Вы, конечно же, ответите, что все это — то же, что и прежде, все то же стремление дотянуться до помощи извне. Будь он прозрачен или непрозрачен, объект все равно остается главным. Но как же можно ожидать от Массона, что он нарисует пустоту?**

*Б*. — Он и не рисует ее. Что толку переходить от одной невозможной позиции к другой, что толку искать оправдания всегда на одном и том же уровне? Вот перед нами художник, который кажется действительно насажен на вертел ужасной дилеммы выражения. И все-таки он продолжает извиваться. Та пустота, о которой он говорит, — это, возможно, просто уничтожение невыносимого присутствия, — невыносимого, поскольку его нельзя ни завоевать ухаживаниями, ни взять приступом. И даже если эта тоска беспомощности никогда не заявлена прямо как таковая, по своим собственным заслугам и ради себя самой, хотя возможно, она порой и допускается в качестве приправы к «достижениям», что поставлены ею же под угрозу, — причина этого, среди прочего, несомненно состоит в том, что она, похоже, содержит в самой себе невозможность такого заявления. Опять же утонченное логическое отношение. Во всяком случае, его трудно спутать с пустотой.

*Д*. — Массон много говорит о прозрачности — «открытые места, обращения, сообщения, неизвестные проникновения», — где он мог бы резвиться как угодно, на свободе. Вовсе не отказываясь от объектов, отвратительных или очаровательных, что составляют наш хлеб насущный, и вино, и яд, — он пытается прорваться сквозь их разделительные перегородки к той непрерывности бытия, которая отсутствует в обычном опыте жизни. В этом он приближается к Матиссу (понятно, первого периода) и к Таль Коату, с той лишь существенной разницей, что Массону приходится бороться со своими собственными техническими дарованиями, обладающими богатством, точностью, плотностью и равновесием высокой классической манеры. Или, пожалуй, мне следует скорее сказать — ее духа, поскольку он, когда обстоятельства того требовали, демонстрировал способность к большому техническому разнообразию.

*Б*. — То, о чем вы говорите, определенно проливает свет на драматические сложности, с которыми приходится сталкиваться этому художнику. Позвольте мне отметить его заботу о приятностях свободы и нестесненности. Звезды несомненно великолепны, как заметил Фрейд при знакомстве с кантовским космологическим доказательством существования Бога[[111]](#endnote-112). Учитывая подобные увлечения, мне кажется невозможным, чтобы он когда-либо сделал нечто отличное от того, что лучшие из художников, включая его самого, уже сделали прежде. И наверное дерзостью будет предположить, что он хочет это сделать. Его крайне проницательные замечания по **{****123} поводу пространства дышат тем же собственническим инстинктом, что и записные книжки Леонардо, который, говоря о** disfazione, знает, что для него не будет потеряна ни одна его малейшая частица. Так что простите меня, если я вновь впадаю — как это происходило во время нашего разговора о столь отличном от него Таль Коате — в свою излюбленную грезу об искусстве, которое не тяготится своей непреодолимой нищетой и остается слишком гордым для того, чтобы участвовать в фарсе отдавания и получения.

*Д*. — Сам Массон, заметив, что западная перспектива — это всего лишь серия ловушек, подготовленных для ловли объектов, провозглашает, что обладание ими его не интересует. Он поддерживает Боннара за то, что тот в своих последних работах «вышел за пределы овладевающего пространства в любом его виде и форме, ушел прочь от обзоров и уз, — к точке, в которой рассеивается всякое обладание». Я согласен, что от Боннара далеко до этой обедненной живописи, «действительно бесплодной, не способной ни на какой образ», к которой вы стремитесь и в направлении к которой также, — кто знает, — возможно и бессознательно склоняется Массон. Но следует ли нам действительно сожалеть о живописи, которая допускает «вещи и творения весны, сияющие желанием и самоутверждением, несомненно эфемерные, но бессмертно повторяющиеся», — и не для того, чтобы получить от них какую-то пользу, не для того, чтобы наслаждаться ими, — но просто, чтобы все выносимое и сияющее в мире могло продолжиться дальше? Следует ли нам сожалеть о живописи, которая является продвижением — среди временных вещей, что проходят и торопят нас уйти прочь — по направлению ко времени, которое выносит все и дает прирост?

*Б*. — *(Уходит, плача.)*

### III. Брам фан Фельде[[112]](#endnote-113)

*Б*. — Француз, давай, начни первым.

*Д*. — Говоря о Таль Коате и Массоне, вы заклинали своим призывом искусство иного плана, — отличное не только от их искусства, но и от всякого искусства, что было создано до сих пор. Прав ли я, полагая, что проводя такое основополагающее различение, вы имели в виду фан Фельде?

*Б*. — Да. Я думаю, что он был первым, кто принял некоторую ситуацию и согласился на некоторое действие.

*Д*. — Не будет ли чрезмерным попросить вас еще раз сформулировать, и как можно проще, каковы, по вашему мнению, его ситуация и его действие?

*Б*. — Подразумеваемая ситуация — это ситуация того, кто беспомощен, не может действовать, — в данном случае, не может **{****124} рисовать, поскольку он принужден рисовать. Подразумеваемое действие — это действие того, кто, будучи беспомощным, неспособным действовать, действует, — в данном случае, рисует, поскольку он принужден рисовать.**

*Д*. — Почему же он принужден рисовать?

*Б*. — Я не знаю.

*Д*. — Почему он беспомощен в этом рисовании?

*Б*. — Потому что рисовать нечего и нечем.

*Д*. — А результатом, как вы говорите, является искусство иного плана?

*Б*. — Среди тех, кого мы называем великими художниками, мне не приходит на ум ни один, чьей главной заботой не были бы выразительные возможности, возможности его движущей силы, возможности человечества. Посылка, лежащая в основании всякой живописи, состоит в том, что область творца есть область возможного. Многое, что должно быть выражено, немногое, что должно быть выражено, способность выражать многое, способность выражать немногое сливаются в общем беспокойном порыве выразить как можно больше, или же как можно более истинно, или же как можно более тонко, в высшую меру своих способностей. То, что…

*Д*. — Одну минуточку. Вы хотите сказать, что живопись фан Фельде невыразительна?

*Б*. — *(Спустя две недели.)* Да.

*Д*. — Вы осознаете абсурдность того, что утверждаете?

*Б*. — Надеюсь, что да.

*Д*. — То, что вы говорите, сводится к следующему: форма выражения, известная как живопись, — раз уж по какой-то неясной причине мы вынуждены говорить о живописи, — должна была ждать, пока фан Фельде не избавится от иллюзии, в соответствии с которой он упорно трудился так долго и так храбро, а именно — что функция живописи — выражать посредством красок.

*Б*. — И многие другие также чувствовали, что искусство — это вовсе не обязательно выражение. Но многочисленные попытки сделать живопись независимой от ее повода и внешних обстоятельств привели только к расширению набора ее тем. Я выдвигаю предположение, что фан Фельде стал первым, чья живопись лишена, — если хотите, избавлена, — от повода и внешних обстоятельств любого вида и формы, от идеальных, равно как и материальных факторов; он стал первым, чьи руки не были связаны внутренней уверенностью в том, что выражение — это невозможное действие.

*Д*. — Но нельзя ли предположить — даже тому, кто терпимо относится к этой фантастической теории, что повод и внешние обстоятельства его живописи — это и есть его собственное затруднение и что оно выражает невозможность выражать?

*Б*. — Нельзя и выдумать более изощренного метода, чтобы возвратить его, целого и невредимого, на грудь Святому Луке. Но **{****125} давайте же хоть раз будем настолько глупы, что не станем отступать. Все как раз мудро отступили перед предельной нищетой, вернувшись к простой нужде, когда неимущие добродетельные матери готовы красть черствый хлеб ради своих голодающих отпрысков. Есть нечто большее, чем простая разница в степени между нехваткой, нехваткой мира, нехваткой себя самого, — и лишением таких почтенных жизненных удобств. Первое — затруднение, второе — нет.**

*Д*. — Но вы уже говорили о затруднении фан Фельде.

*Б*. — Мне не следовало этого делать.

*Д*. — Вы предпочитаете более чистое воззрение, согласно которому тут мы, наконец, имеем дело с художником, вовсе не рисующим, даже не претендующим на то, что он рисует. Ну послушайте, дорогой мой, выстройте некоторое связное утверждение, а потом можете идти.

*Б*. — А не достаточно будет, если я просто уйду?

*Д*. — Нет. Вы уже начали. Закончите. Начните снова и продолжайте, пока не кончите. А затем уж уходите. Попытайтесь не терять из виду, что предмет рассмотрения здесь — не вы сами, не суфий Аль-Хак, но совершенно конкретный голландец по имени фан Фельде, до сих пор ошибочно упоминавшийся как artiste-peintre.

*Б*. — А что было бы, если бы я вначале сказал, что рад вообразить, что он есть, вообразить, что он делает нечто, — а затем, что тут более чем вероятно, что он есть и делает нечто совершенно иначе? Разве это не было бы превосходным выходом из всех наших бедствий? Он счастлив, вы счастливы, я счастлив, все трое мы просто сияем от счастья.

*Д*. — Поступайте, как вам угодно. Но пусть это кончится.

*Б*. — Существует много способов, посредством которых то, что я напрасно пытаюсь сказать, может быть доступно попыткам быть напрасно сказанным. Я экспериментировал, как вы знаете, и на публике, и в одиночестве, под жестким давлением, вопреки слабости сердца, вопреки усталости ума, перебрав две или три сотни способов. Патетический антитезис обладания-бедности, возможно, и не был особенно скучным. Но он начинает нам приедаться, не правда ли? Осознание того, что искусство всегда было буржуазным, — хотя и способно заглушить боль, которую мы испытываем перед лицом достижений социально-прогрессивного, — в конечном итоге малоинтересно. Анализ отношений между художником и внешними обстоятельствами, отношений, которые всегда почитались неизбежными, кажется, также был не слишком-то продуктивным; причина этого, возможно, заключена в том, что этот анализ сбился с пути в рассуждениях о природе таких внешних обстоятельств. Совершенно очевидно, что для художника, одержимого своим призванием выражать, что угодно и все вообще обречено на **{****126} то, чтобы служить поводом и внешним обстоятельством, — включая, как, по-видимому, обстоит дело с Массоном, погоню за этими внешними обстоятельствами, равно как и эксперименты одухотворенного Кандинского, сводящиеся к тезису: каждому человеку — его собственную жену. Никакой род живописи не является столь насыщенным, как живопись Мондриана. Но если повод и внешние обстоятельства выступают в качестве непостоянного члена отношения, то ведь и художник, который представляет собою другой член, бывает таким же отнюдь не в меньшей степени, — благодаря жужжащему улью его отношений и склонностей. Возражения против такого дуалистического взгляда на творческий процесс неубедительны. Две вещи установлены, хотя и не совсем надежно: пропитание, начиная от фруктов на блюде и кончая элементарной математикой и жалостью к себе, — и способ, каким с ним разделываются. Все, что должно затрагивать нас здесь, — это острое и постоянно растущее беспокойство самого отношения, как бы затененного все более и более сильно чувством несостоятельности, неадекватности существования за счет всего того, что оно исключает, всего, к чему оно слепо. Возвращаясь к этому снова, история живописи — это история ее попыток избежать такого ощущения провала посредством более точных, более просторных, менее исключающих нечто отношений между представляющим и чем-то представленным, в своего рода тропизме, инстинктивном движении к свету (относительно природы которого, похоже, расходятся даже лучшие умы), со своего рода пифагорейским ужасом**[[113]](#endnote-114), как если бы иррациональность числа «пи» была оскорблением противу божества, не говоря уж о его творении. Мой тезис, раз уж я сейчас занимаю эту кафедру, состоит в том, что фан Фельде стал первым, кто уклонился от такого эстетизированного автоматизма, первым, кто признал, что быть художником — значит терпеть неудачу так, как никто не осмеливается это делать, что провал — это и есть мир художника, а уклонение от провала — дезертирство, умелое ремесло, хорошее хозяйничанье, проживание. Нет, нет, позвольте мне закончить. Я знаю, что все, что сейчас требуется, чтобы привести даже такое ужасное дело к приемлемому заключению, — это превратить такую покорность, такое допущение, такую верность провалу в новый повод и внешнее обстоятельство, в новый поворот прежнего отношения и в действие, которое, будучи неспособным действовать, принужденным действовать, художник все-таки совершает, — выразительное действие, даже если оно относится только к самому себе, своей невозможности и своей вынужденности. Я знаю, что моя неспособность действовать так приводит меня — и возможно, без моего ведома — к тому, что, как мне кажется, до сих пор называют незавидной ситуацией, прекрасно известной психиатрам. Что это за цветная плоскость, которой не было тут прежде. Я не знаю, что **{****127} это такое, поскольку никогда не видел ничего подобного прежде. Похоже, что она не имеет ничего общего с искусством, во всяком случае, если мои воспоминания об искусстве точны.** *(Готовится уйти.)*

*Д*. — Вы ничего не забыли?

*Б*. — Но ведь этого наверняка достаточно?

*Д*. — Как я понял, в вашем номере предполагалось две части. Первая должна была состоять в том, чтобы вы сказали то, что вы — гм — думаете. Готов поверить, что это вы сделали. А вторая…

*Б*. — *(Припоминая сердечно.)* Да, да, я ошибся, я ошибся.

# {128} Эжен Ионеско[[114]](#endnote-115)

*Однажды Жан Кокто заметил по поводу современного театра: «Авангард стал классицизмом XX века». Редкое по точности определение. Во всяком случае — в отношении такого классика театрального авангарда, каким является Эжен Ионеско. Подтверждение было обронено им самим в одном из интервью 1956 года: «В конечном счете я за классицизм, — ведь это и есть авангард».*

*Впрочем, Ионеско невозможно упрекнуть в скупости на разного рода дефиниции, в том числе и по поводу представляемого им направления. И все же в театральном словаре прочно закрепилось одно — «театр насмешки». Другое — более популярное, но и более спорное — было предложено Мартином Эслином: «театр абсурда». Известно также обозначение феномена Ионеско как антитеатра и нигилистического театра.*

*Каждая из упомянутых попыток сформулировать суть театральных новаций Ионеско, включая и его собственную, оказывается на поверку недостаточно точной из-за своей односторонности. Причина тут (за исключением, может быть, слов самого Ионеско) очевидна — определения даны в модусе отрицания, в них недостает позитивности согласия, признания. Иначе говоря, с самого начала подразумевалось, что речь идет о чем-то отличном, противопоставленном всему прочему, о чем-то незаконном и даже случайном.*

*В статьях, предлагаемых вниманию читателя, Ионеско как раз и оспаривает подобное расхожее представление о театральном авангарде. И прежде всего он не соглашается с приписанным ему тезисом о всеобщей абсурдности. «Сказать, что мир абсурден, — утверждает Ионеско, — все же нелепо: ведь мы ничуть не умнее божества. То есть абсурдно говорить, что мир абсурден». Абсурд — открытие и выстраданная тема экзистенциалистов Сартра и Камю. У Ионеско эта тема также присутствует, но звучит как бы флажолетно и для театра она новая.*

*Ионеско обозначил ее сам — и задолго до критиков — как «трагедию языка». В его пьесах, как правило сюжетно камерных и негромких, главным действующим лицом в конечном счете оказывается язык персонажей. С ним, собственно, и происходит самое существенное и в конечном счете — совершенно невообразимое. Слова и целые фразы кажутся здесь нагроможденными без всякого порядка: они могут противоречить друг другу, быть тавтологичными, монотонно повторяться, наконец — присваивать себе абсолютно независимый от говорящего способ существования…* **{****129} В итоге — общение действующих лиц настолько обессмысливается, что действительно начинает граничить с абсурдом.**

*Абсурд здесь проявляется в том, что язык перестает служить средством общения, он не соединяет персонажей, но, напротив, разделяет их. И чем более усердствуют они в говорении, тем разрушительнее это для логики здравого смысла. На этот замкнутый круг в пьесах Ионеско впервые обратил внимание Ж.‑М. Доменаш: «Человек съеден словами, но избавиться от слов он может только с помощью слов же». Поэтому даже самые искренние герои театра Ионеско подчас смехотворны: язык гримасничает и поминутно предает их, нивелируя серьезность и шутку, метафору и штамп.*

*Однако у Ионеско язык не только разрушает и высмеивает, — несмотря на все это, он остается непрочным, но единственным мостиком к Смыслу. Ту самую языковую алогичность, которая призвана выявить разъединенность и социальную атомарность людей в современном обществе, Ионеско одновременно использует, как говорит Мишель Корвэн, в качестве «инструмента онтологического террора». Другими словами, если Истина (или Бытие, или Красота, или Бог) существует, то ждать ее раскрытия следует именно с этой, языковой, стороны. У человека всегда должна оставаться надежда на то, что из словесной невнятицы однажды пробьется Смысл, и он обретет наконец утраченную цельность.*

*Этот трагикомический театр Ионеско со своей собственной, неповторимой метафизикой Слова и Смысла не может претендовать — да, впрочем, никогда и не претендовал — на широкую популярность. Ведь авангардистский театр, по его мнению, по природе своей не может быть общедоступным. Утверждая в театре неоклассицизм, Ионеско отстаивает право на лабораторную работу в нем и общественную значимость такой работы. Однако плодотворность авангардизма в искусстве он видит не в том, что тот подготавливает нечто новое, превращаясь тем самым не более чем в «переходную ступень» или «этап». В искусстве, как и в науке, вообще не может быть держателей абсолютной истины. Именно в этом смысле для Ионеско «все есть только этап». Авангард же — это внутреннее беспокойство искусства, озабоченного задачей сверить свою эпоху с позабытым в суете Вечным.*

## Как всегда — об авангарде[[115]](#endnote-116)

Что это значит — авангардистский театр? Вольно или невольно из-за предвзятых мнений вокруг этих слов образовалась большая путаница. **{****130} Само это выражение звучит достаточно запутанно и, возможно, насмешки над авангардистским театром порождаются самим его определением. В одной из чужеземных стран, где моим пьесам посчастливилось быть поставленными, некий критик, — впрочем, вполне благожелательный по отношению к моему театру, — тем не менее задавался одним и тем же вопросом: не представляет ли этот театр в конечном счете просто переходную ступень, некий этап. Тогда получается, что авангардистский театр готовит некий иной театр, и этот последний — будет окончательным. Но ведь ничего абсолютно окончательного нет вовсе, все есть только этап, сама наша жизнь по сути своей преходяща: все явления одновременно суть осуществление чего-то и провозглашение чего-то иного. Так можно сказать, что французский театр XVII века готовил театр романтический (последний, впрочем, во Франции немногого стоит), а Расин и Корнель представляли собой «авангард» театра Виктора Гюго, который, в свою очередь, выступил «авангардом» театра, последовавшего за ним, его отрицая.**

И еще: сам механизм смены тезиса и его отрицания гораздо более сложен, чем это могут вообразить себе *простаки* от диалектики. Существуют плодотворные виды «авангарда», которые порождены противопоставлением себя достижениям предшествующих поколений, но есть также и те, что вызваны к жизни или поддержаны возвращением к истокам, к древним и забытым произведениям. Шекспир всегда гораздо более современен, чем уже упомянутый Виктор Гюго; Пиранделло всегда более авангарден, чем Роже Фердинанд[[116]](#endnote-117); Бюхнер бесконечно живее, нетерпимее и острее, чем, к примеру, Бертольт Брехт и его парижские подражатели.

Вот теперь-то, наконец, обстоятельства начинают проясняться: в действительности авангарда не существует; или, скорее, авангард — это нечто совсем иное, чем принято полагать.

Поскольку «авангард» как таковой, разумеется, революционен, он всегда был и поныне продолжает быть — подобно большинству революционных событий — своего рода возвращением, восстановлением. Перемены здесь — всего лишь внешние, видимые; правда, эта «видимость» очень много значит, ибо именно она позволяет (посредством, но также и поверх новизны) произвести переоценку, высветление постоянных сущностей. Пример: политические потрясения, наступающие в те моменты, когда усталый, «либерализовавшийся» режим, структура которого ослабела уже настолько, что крушение стало неизбежным и готово происходить, если можно так сказать, почти от него самого, — эти потрясения сами готовят восстановление и благоприятствуют ему, укрепляют его общественную структуру сообразно неизменной архетипической модели; перемены, конечно же, происходят в персоналиях, во внешних условиях, в языке: иначе говоря, вещи, которые те же по своей сути, получают теперь новые имена, но глубинная реальность, модель **{****131} общественной организации не меняется. Что же при этом произошло? Да вот что: власть, которая ослабела было, вновь укрепляется, восстанавливается «порядок», тирания торжествует над свободами, правители вновь обретают вкус и склонность к власти, причем с чистой совестью, поскольку они снова чувствуют себя осененными «божьей милостью», — или же защищенными как своеобразным алиби надежным идеологическим оправданием. Тем более неоспоримым и крепким, поскольку оно происходит из присущего власти цинизма. И вот перед нами предстает уже заново укрепленная и восстановленная фундаментальная иерархическая общественная структура с королем (или политическими вождями), поддержанным церковными догматами (или же идеологами, писателями, художниками, журналистами и пропагандистами, которые вновь стали послушными), — а за ними уже следует или им подчиняется большинство, то есть народ (верующие, верные приспешники или просто пассивное население), который теперь зарекся восставать.**

Что же касается собственно художественных революций, то здесь происходит примерно то же, что наблюдается, когда мы имеем дело с настоящей революцией или с попытками революции, или с революционным опытом авангарда. Революция с необходимостью наступает, так сказать, сама по себе, — когда определенные выразительные системы оказываются исчерпанными, утомленными, когда они сами себя подорвали, когда они слишком отклонились от забытого образца. Так, в сфере живописи современные художники смогли вновь обнаружить у тех, кого принято называть «примитивистами», чистые и постоянные формы, фундаментальные схемы своего искусства. И такое обнаружение заново, требуемое художественной историей, когда образцы и формы ее пришли в упадок, происходит благодаря самому искусству, то есть языку, который черпает свои истоки во внеисторической реальности.

На деле именно в сопряжении исторического и не-исторического, актуального и не-актуального (иначе говоря, постоянного) и обнаруживается та неизменная общая основа, которую можно раскрыть непосредственно в самом себе: без этой основы ни одно произведение не может иметь никакой ценности, эта основа питает собою все. Так что я, наконец, прямо рискую утверждать: настоящее искусство, называемое авангардистским или революционным, это такое искусство, которое дерзко противопоставляя себя своему времени, проявляет себя именно как не-актуальное. И проявляясь как не-актуальное, такое искусство соединяется с той универсальной и всеобщей основой, о которой мы говорили; будучи же универсальным по своей сути, оно может рассматриваться как классическое, если разуметь под этим, что его классическая сторона обнаруживается поверх новизны, даже посредством этой самой новизны, которой **{****132} она насквозь пропитана. А простое возвращение к какому-либо «историческому» классицизму, когда от новизны сознательно отказываются, может привести лишь к исчерпавшему себя академическому стилю. Пример: «Конец игры» Беккета, театральное произведение, называемое авангардистским, гораздо ближе к жалобам Иова**[[117]](#endnote-118), к трагедиям Софокла и Шекспира, чем дрянной театр, называющийся «ангажированным», или же «театром бульваров»[[118]](#endnote-119). Актуальный театр не длится во времени (что вытекает из самого его определения), и не длится он по той простой причине, что он по-настоящему и глубоко не интересует людей.

Нужно также заметить, что общественные перемены отнюдь не всегда сочетаются с художественными революциями. Или скорее: когда революционная мистика становится политическим режимом, она возвращается к уже опробованным художественным формам (а значит и к соответствующему менталитету) и делает это настолько успешно, что новый реализм естественно присоединяется к духовным клише, которые принято называть буржуазными и реакционными. Банальности легко находят друг друга, и академические портреты в усах, относящиеся ко времени новой реакции, не отличаются — стилистически — от академических портретов персонажей в усах или без оных, принадлежащих буржуазной эпохе, которая не понимала Сезанна. Можно утверждать, следовательно, хоть это и прозвучит парадоксально, что только «история» подвержена склерозу, тогда как неисторическое остается живым.

Чехов в своем театре показывает нам людей, которые умирают вместе с определенным обществом; это постепенное угасание некой эпохи во времени, которое уходит и тем самым исчерпывает тип людей той эпохи; Пруст также умел делать это в своих романах, — да и Гюстав Флобер в «Воспитании чувств», где, правда, на заднем плане, за спиной у персонажей развертывалась картина общества, которое отнюдь не угасало, но, напротив, было на подъеме. Потому главной темой, истиной этих произведений является вовсе не крушение или распад, или исчерпанность самого общества, но, скорее, истощение человека, находящегося во времени, его гибель посредством истории, — однако же такая гибель, которая остается истиной для любого периода истории: всех нас в конечном счете убивает время.

Я не доверяю пацифистским пьесам, которые силятся показать нам, что война — это гибель человечества и что мы умираем только на войне. Нечто в этом роде пытался высказать один молодой критик, упрямый догматик, объясняя «Мамашу Кураж». Разумеется, на войне умирают больше всего — это истина актуальности. Но умирают и вообще — это постоянная истина, неактуальная и всегда все так же актуальная; она касается всех, в том числе и тех людей, которые не уходят на войну. «Конец игры» Беккета более правдивая, более универсальная пьеса, чем «История Васко» **{****133} Шехаде**[[119]](#endnote-120) (что, впрочем, не мешает этой последней иметь определенные поэтические достоинства).

Поскольку то, что «в основе своей касается нас всех», как ни странно, гораздо менее доступно для понимания с первой попытки, чем то, что касается лишь отдельных людей или же касается нас всех, но в меньшей степени, — очевидно, что авангардистские произведения, целью которых (прошу прощения, если навязчиво твержу одно и то же) является стремление заново обнаружить, высказать позабытую истину — и вместе с тем заново, неактуально включить ее в актуальное, — при своем появлении должны быть непонятны для большинства людей. Следовательно, они не общедоступны. Но это ни в коей мере не подрывает их значимости. Поэт обнаруживает очевидные реальности в своем одиночестве, в своем молчании. И философ точно так же обнаруживает в тиши своей библиотеки некие истины, которые трудно передать другим: сколько времени понадобилось, чтобы понять того же Карла Маркса, да и сейчас — разве действительно все его понимают? Он не общедоступен. Сколько людей смогло усвоить идеи Эйнштейна? То обстоятельство, что лишь некоторые люди способны ясно постигнуть теории современных физиков, отнюдь не заставляет меня усомниться в их истинности; и эта истина, которая обнаруживается в теориях, не является ни выдумкой, ни субъективным видением их авторов, но объективной реальностью, — реальностью вневременной, вечной, только что схваченной человеческим духом. Мы всегда заняты только тем, что приближаемся, удаляемся, а затем вновь приближаемся к неизменной истине.

Равным образом — коль скоро нам приходится вести здесь речь о театре — существует и некий театральный язык, театральное действие, — как путь, который нужно пройти, чтобы подняться к объективно существующим реальностям. И этот путь, который необходимо пройти (или даже заново обнаружить) как раз и подобает театру для того, чтобы он мог выявить некие реальности, которые могут быть обнаружены лишь театрально. Вот это и принято называть лабораторной работой.

Можно вполне заниматься народным театром (а я не знаю, что такое народ, если это не большинство людей, иначе говоря, неспециалисты), равно как и театром бульварным, пропагандистским или воспитательным с помощью условного языка: это театр вульгаризации. Но это не значит, что нужно препятствовать созданию другого театра — театра поисков, театра лабораторного, авангардистского. Если его не посещает широкая публика, это еще не значит, что он не выступает абсолютной необходимостью духа, — в той же мере, что и художественные, литературные или научные поиски. Не всегда известно заранее, для чего это может пригодиться, но поскольку этот театр отвечает некоему требованию **{****134} духа, он является — и с этим необходимо согласиться — театром поистине необходимым. Если такой театр каждый вечер собирает свою публику, скажем, человек в пятьдесят (а это вполне реально), необходимость его уже доказана, Этот театр сейчас в опасности. К сожалению, политические причины, апатия общества, злоба и зависть угрожают буквально со всех сторон Беккету, Вотье**[[120]](#endnote-121), Шехаде, Вайнгартену[[121]](#endnote-122) я многим другим, равно как и всем их защитникам.

## Трагедия языка

До того, как в 1948 году была написана моя первая пьеса «Лысая певица», я совсем не собирался становиться драматическим автором. У меня было всего лишь стремление выучить английский язык. А обучение английскому вовсе не ведет с необходимостью к драматургии. Напротив, именно потому, что мне не удалось выучить английский, я и стал театральным писателем. Я написал эти пьесы вовсе не для того, чтобы отомстить за свою неудачу, хотя многие и говорили, что «Лысая певица» — это сатира на английскую буржуазию. Если бы я стремился выучить итальянский, русский или турецкий и мне бы это не удалось, можно было бы с тем же успехом сказать, что пьеса была создана в результате этой направленной попытки и представляет собой сатиру на итальянское, русское или турецкое общество. Я чувствую, что мне нужно объясниться. Вот что произошло: для того чтобы изучить английский, я девять или десять лет назад купил французско-английский разговорник, предназначенный для начинающих. Я старательно выписывал фразы из этого учебника, чтобы потом учить их наизусть. Внимательно перечитывая их, я постиг не английский язык, но поразительные истины: скажем, что в неделе семь дней, что, впрочем, я уже знал; или же, что пол внизу, а потолок — наверху, — это мне, возможно, также было известно, но я никогда не задумывался об этом всерьез или же попросту позабыл, так что это сообщение внезапно показалось мне столь же удивительным, сколь и бесспорно справедливым. Во мне, вероятно, довольно философского духа, раз я сумел заметить, что я переписывал в тетрадку не просто английские фразы во французском переводе, но, скорее, фундаментальные истины, глубокие констатации.

Тем не менее, я тогда еще не забросил английский язык. И это оказалось весьма кстати, поскольку после универсальных истин автор учебника начал раскрывать мне истины частные; чтобы добиться этого, автор, несомненно вдохновленный платоническим методом, выражал их посредством диалога. Начиная с третьего урока появились два персонажа, о которых я до сих пор не знаю, были **{****135} они реальными или вымышленными; это г‑н и г‑жа Смит, английская пара. К моему огромному изумлению, г‑жа Смит сообщает своему мужу, что у них несколько детей, что они живут в лондонском пригороде, что их фамилия Смит, что г‑н Смит — чиновник в некой конторе, что у них одна служанка, Мэри, также англичанка, что вот уже двадцать лет они дружат с семьей Мартинов, что их дом — это дворец, «ибо дом англичанина — это его настоящий дворец».**

Я твердил себе, что г‑ну Смиту что-то об этом уже должно было быть известно, но никогда ведь не знаешь наверняка, бывают и до такой степени рассеянные люди; с другой стороны, неплохо и напоминать себе подобным нечто, о чем они могут забыть или что они недостаточно осознают. Помимо этих частных, но постоянных истин, выявляются и другие истины момента: например, что чета Смит поужинала и это произошло в 9 часов вечера, как показывали часы, по английскому времени.

Я позволю себе обратить ваше внимание на бесспорный, совершенно аксиоматический характер утверждений г‑жи Смит, так же как и на вполне картезианские выступления автора моего английского учебника, ведь что в нем примечательно, так это в высшей степени методическое восхождение в поисках истины. В пятом уроке приходят друзья четы Смит — Мартины; разговор завязывается между всеми четырьмя, и на основе элементарных аксиом надстраиваются более сложные истины: «деревня спокойнее, чем большой город», — утверждают одни; «да, но в городе большая плотность населения, в нем также больше лавок», — отвечают другие, а это равным образом истинно и, между прочим, доказывает, что противоречащие друг другу истины вполне могут существовать.

Вот тогда-то у меня наступило просветление. Для меня речь уже больше не шла о том, чтобы совершенствовать знание английского языка. Заниматься обогащением своего английского словаря, учить слова, чтобы переводить на другой язык то, что я с таким же успехом мог бы сказать и по-французски, не беря в расчет «содержание» этих слов и того, что они раскрывают, — означало бы впасть в грех формализма, который с полным основанием клеймят сегодня мастера мысли. Мои честолюбивые стремления стали большими: я захотел сообщить современникам сущностные истины, которые меня заставил осознать французско-английский разговорник. С другой стороны, диалоги четы Смит, четы Мартин, Смитов и Мартинов между собой, действительно, имеют отношение к театру, поскольку театр — это диалог. Стало быть, мне нужно было создать театральную пьесу. Так я написал «Лысую певицу», которая является театральным произведением, несущим особую дидактическую нагрузку. А почему это произведение называется «Лысая певица», а не «Английский без труда», как я собирался вначале его озаглавить, или «Час английского», как я еще хотел в какой-то момент **{****136} назвать его? Слишком долго объяснять: одна из причин, по которым «Лысая певица» была озаглавлена именно так, состоит в том, что никакой певицы — ни лысой, ни обладающей шевелюрой, в ней вообще не появляется. Уже одной этой детали должно бы быть достаточно. Целый кусок пьесы состоит из того, что в нем последовательно располагаются фразы, извлеченные из моего английского учебника; Смиты и Мартины из этого учебника — это Смиты и Мартины моей пьесы, они те же, произносят те же сентенции, совершают те же поступки или то же самое «отсутствие поступков». В любом «дидактическом театре» автор никоим образом не должен быть оригинальным, он не должен говорить то, что думает сам: это было бы серьезным проступком против объективной истины; нам остается только смиренно передавать поучение, которое было передано нам, идеи, которые мы сами восприняли. Как я мог бы позволить себе изменить хоть малейшую деталь в словах, которые столь поучительным образом выражают абсолютную истину? Будучи действительно дидактичной, моя пьеса прежде всего не обязана быть оригинальной или прославлять мой талант!**

… Тем не менее, текст «Лысой певицы» был уроком (и плагиатом) только вначале. Произошло странное событие, и я не понимаю, как это случилось: текст преобразился перед моими глазами. Это произошло незаметно, против моей воли. Вполне простые и ясные предложения, которые я прилежно записывал в своей школьной тетради, оказавшись там, по прошествии некоторого времени как бы отстоялись и сами по себе пришли в движение: они испортились, извратились. Реплики учебника, которые я так тщательно, старательно переписывал, располагая их друг за другом, вдруг пришли в беспорядок. Возьмем, скажем, эту несомненную, определенную истину: «пол внизу, потолок наверху». А вот утверждение — столь же категоричное, сколь и твердое: семь дней недели — это понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, воскресенье, — исказилось, и г‑н Смит, мой герой, сообщает, что неделя состоит из трех дней, каковыми являются: вторник, четверг и вторник. Мои персонажи, честные буржуа, чета Мартинов, муж и жена, оказываются пораженными амнезией: хотя они видят друг друга, говорят друг с другом каждый день, они больше друг друга не узнают. Происходят и другие тревожные события: Смиты сообщают нам о смерти некоего Бобби Уотсона, которого невозможно опознать, поскольку, как они нам дополнительно сообщают, три четверти обитателей города, мужчины, женщины, дети, кошки, идеологи носят имя Бобби Уотсон. Наконец, неожиданно появляется пятый персонаж, чтобы тем самым еще больше осложнить положение кротких семейных пар; это капитан пожарников, который рассказывает истории, где речь, похоже, идет о молодом бычке, якобы произведшем на свет огромную телку, о мыши, разродившейся **{****137} горой; после этого пожарник уходит, чтобы не пропустить пожара, предусмотренного за три дня, помеченного в его расписании, — пожар этот должен вспыхнуть на другом конце города; между тем Смиты и Мартины вновь возвращаются к разговору. Увы, простые и мудрые истины, которыми они обмениваются между собой, будучи соединенными друг с другом, оказываются вдруг безумными, язык становится нечленораздельным, персонажи распадаются; произнесенное слово, став абсурдным, освобождается от своего содержания и завершается ссорой, мотивы которой невозможно разобрать, поскольку мои герои бросают друг другу в лицо не реплики, даже не части предложений или отдельные слова, но слоги, или согласные, или гласные звуки!..**

… Для меня речь шла о чем-то вроде крушения реальности. Слова превращаются в звучащую оболочку, лишенную смысла; персонажи также, вполне понятно, освободились от своей психологии, и весь мир предстал передо мною в необычном свете, — возможно, в истинном своем свете, — как лежащий за пределами истолкований и произвольной причинности.

Пока я писал эту пьесу (а все это превратилось в некую пьесу или анти-пьесу, иначе говоря, в настоящую пародию на пьесу, комедию комедии), мне стало действительно не по себе, я ощутил как бы головокружение, тошноту. Время от времени мне приходилось прерываться и, спрашивая себя, какого черта я чувствую себя обязанным продолжать ее писать, я ложился на кушетку, со страхом ожидая, что она рухнет в небытие; а я — с нею вместе. Но когда я завершил эту работу, я был, тем не менее, весьма горд ею. Я воображал, что написал нечто вроде трагедии языка!.. Когда ее играли, я был почти удивлен, услышав смех зрителей, которые приняли (и всегда принимают) все это весело, полагая, что это, конечно, комедия, даже грубый фарс. Но некоторые не ошибаются (среди прочих и Жан Пуйон), чувствуя, что им не по себе. Другие же замечают также, что здесь издеваются над театром Бернстайна[[122]](#endnote-123) и его актерами: актеры Никола Батайя[[123]](#endnote-124) заметили это первыми, играя пьесу (особенно на первых представлениях) как мелодраму.

Позднее, анализируя это произведение, серьезные и образованные критики истолковывали его исключительно как критику буржуазного общества, а также как пародию на «театр бульваров». Я уже сказал, что признаю и эту интерпретацию: однако для моего сознания речь не идет здесь о сатире на мелкобуржуазную ментальность, связанную с тем или иным обществом. Речь идет, прежде всего, о мелкой буржуазии во вселенском масштабе, поскольку мелкий буржуа — это человек воспринятых им идей, лозунгов, всеобщий конформист: такой конформизм, конечно же, — это его автоматический язык, который и разоблачает человека. Текст «Лысой певицы» или учебника английского языка (или русского, или **{****138} португальского), составленный из готовых выражений, из самых избитых клише, раскрыл мне тем самым автоматизм языка, поведения людей, «разговора, ведущегося чтобы ничего не сказать», разговора, ведущегося, потому что человек не может сказать ничего личного, он раскрыл мне отсутствие внутренней жизни, механицизм повседневности, человека, погруженного в свою социальную среду, не отличающего себя больше от нее. Смиты, Мартины не умеют больше говорить, поскольку они больше не умеют мыслить, а не умеют мыслить потому, что они больше не умеют чувствовать, не имеют больше страстей, они не умеют больше быть, они могут «стать» кем угодно, чем угодно, поскольку, не существуя на самом деле, они суть всего лишь другие, суть мир безличного, они взаимозаменимы: можно поставить Мартина на место Смита и наоборот, — этого даже не заметят. Трагический персонаж не меняется, он разбивается: он это он, он реален. Комические персонажи — это люди, которых не существует.**

## О кризисе театра

Существует ли кризис театра? В конце концов он будет существовать реально, если столько о нем говорить. Полагают, что театр не может существовать в разделенном обществе. Напротив, он может существовать лишь в разделенном обществе. Он может существовать только когда есть конфликт, расхождение с моими начальниками или моими подчиненными (а это отношение выходит за пределы понятия общественных классов), столкновение с женой или любовницей, между моими детьми и мной самим, между мной и моим другом, мной и мной самим. Разделение и противоречия будут всегда. Иначе говоря, разделение будет всегда, пока будет жизнь. Вселенная находится в состоянии постоянного кризиса. Без кризиса, без угрозы смерти была бы только одна смерть. Стало быть: в театре бывает кризис только тогда, когда театр не выражает кризис.

Кризис в театре бывает, когда там наблюдается неподвижность, отказ от поисков; мертвая мысль, то есть мысль управляемая. Нам угрожают два вида управления: управление пассивное, направляемое рутиной. И управление активное или доктринерское, внешне подвижное, но уже автоматизированное.

## Под-реальное как раз реалистично

И все-таки пространство внутри нас самих огромно. Кто осмелится вторгнуться в него? Нам нужны исследователи, открыватели неизвестных **{****139} миров, находящихся внутри нас самих, — миров, которые нужно открыть в нас.**

Сторонники правых и левых хотят, чтобы вы почувствовали укоры совести оттого, что вы играете; но это им следует испытывать такие укоры за то, что они убивают дух скукой. Все связано с политикой, говорят нам? В некотором смысле, да. Но все вовсе не относится к политике. Профессиональная политика разрушает нормальные отношения между людьми, она отчуждает; ангажированность ампутирует человека. Сартры делают все для настоящего отчуждения душ.

Только для слабых духом История всегда права. Как только преобладающей становится одна идеология, — она тут же ошибается.

Авангард не может нравиться ни правым, ни левым, поскольку он антибуржуазен. Застывшие общества или общества, которые начинают застывать, не могут его допустить. Театр Брехта — это театр, которому удается прочно установить мифы преобладающей религии, защищаемые инквизиторами, и этот театр определенно находится в периоде застывания.

Нужно ходить в театр, как ходят на футбольный матч, на бокс или теннис. Матч с его противоречиями, динамичными противостояниями, беспричинными столкновениями противоположных воль по сути дает нам самое точное представление о том, что такое театр в его чистом виде.

Абстрактный тезис против абстрактного тезиса — и без всякого синтеза: один из противников полностью уничтожил другого, одна из сил изгнала другую, или же они сосуществуют, не объединяясь.

# {140} Жан Жене[[124]](#endnote-125)

*Впервые литературная биография Жана Жене появилась в 1952 году, когда была написана первая из шести его пьес — «Бдение у смертного одра», — а ему исполнилось 42 года. Задуманная как введение к собранию сочинений Жене, она в конечном счете заняла целиком весь первый том этого собрания. «Святой Жене, актер и мученик» — так называлась эта работа, принадлежавшая перу Жан-Поля Сартра.*

*Жене тяжело досталась прижизненная литературная канонизация: она стоила ему нескольких лет творческого бесплодия. Как оказалось, шумная слава была ему противопоказана. Затем наступила недолгая театральная пора его жизни. Жене написал еще пять пьес: «Служанки», «Балкон», «Негры», «Ширмы» «Она». После этого, на протяжении отпущенной ему почти четверти века, к драматургии он больше не обращался. Но его пьесы уже ставили Роже Блэн, Жан-Луи Барро, Питер Брук, Патрис Шеро, Петер Штайн…*

*Однажды Жене публично признался в нелюбви к театру. «Все мои пьесы, — говорил он в своем интервью 1985 года, — это заказы. Жуве мне заказал “Служанок”. Я уже не помню, кто заказал мне “Негров”. Это был какой-то очень известный бельгийский режиссер». Однако и проза, которой еще до театра отдал дань Жене, почти вся была написана под давлением обстоятельств чрезвычайных. «Мне было тридцать, когда я начал писать, — рассказывает он, — и тридцать четыре или тридцать пять, когда бросил… Я писал в тюрьме. Выйдя на свободу, я погиб».*

*Пожалуй, лишь стихи, которыми Жене начал увлекаться еще в юные годы, появились в его жизни спонтанно и естественно. Впрочем, как знать. Ведь именно тогда он промышлял воровством и выходил на свободу, чтобы вскоре снова попасть в тюрьму. Череда отсидок была окончательно прервана лишь благодаря вмешательству его первого ангела-хранителя — Жана Кокто.*

*Своеобразный талант Жене действительно нуждался в опекунах и заступниках. Как правило, его произведения эпатировали публику и провоцировали общественный скандал. И причина тут очевидна: Жене обратился к теме, табуированной для высокой литературы, — к жизни изгоев, маргиналов. Воры и проститутки, наркоманы и иммигранты, гомосексуалисты и держатели притонов… У Жене эта скрытая жизнь городских окраин и морских портов неожиданно предстала как предмет настоящей поэзии. Правда, эта поэзия лишь двух измерений человеческого бытия — любви и ненависти, которые к тому же несут в себе карнавальное,* **{****141} ритуализованное начало: любовь здесь неизменно проявляется в сексе, а ненависть — в насилии.**

*Однако не социальный или эротический натурализм определил истинную значимость творчества Жене. Возможно, наиболее точно она схвачена в известной формуле Матье Гали: «последний французский лирик». Во всяком случае, Жене — это пример художественной свободы, которая не укладывается в какую-либо готовую форму. Отказ от шаблона подчас воспринимался как авторский каприз или претензия на вульгарный эпатаж. Но за такими обвинениями легко упустить главное в творчестве Жене. В действительности он никогда не заботился о теории или приемах искусства; просто искусство оказалось для него единственным способом оставаться свободным.*

*Отсюда — ошеломляющее сопряжение театра и кладбища. Может показаться, что ему важно связать современный театр с темой смерти. Но Жене сам предостерегает читателя от подобной ошибки, указывая, что речь идет не о трагическом, но о драматическом, игровом начале погребальной церемонии. На самом деле его желание «добавить немного сумерек» в сценическое искусство, превратить его во «встречу с тайной» вытекает из идеи театра-храма. Мечта Жене — вернуть театральному действию синкретическую значимость ритуала, где на первом плане стоит не переживание происходящего, но попытка, следуя строго фиксированным словам и жестам, возвыситься до нового градуса самопознания. При этом Жене призывает положиться на внутреннюю магию слов и жестов, не доверяя «аполитичной ясности» мысли. Перед нами театр, в котором высокая и пугающая метафизика отнюдь не чурается блатного жаргона и едва замаскированных скабрезностей.*

## Это странное слово…[[125]](#endnote-126)

Странное слово «урбанизм»[[126]](#endnote-127), — независимо от того, происходит ли оно от имени папы Урбана или же от латинского «город», — это слово, вероятнее всего, уже не волнует мертвых. Живые избавляются от трупов скрытно или явно, — словно отгоняют от себя постыдную мысль. Отсылая их в печь крематория, урбанистический мир постепенно избавляется от существенного театрального воздействия, а возможно — и вообще от театра. Вместо кладбища, некогда составлявшего центр — пусть даже эксцентричный — всякого города, у вас будут колумбарии — с трубой или без трубы, с дымом или же без дыма; и мертвецы, прокаленные как маленькие поджаренные хлебцы, послужат удобрением для полей колхозов или киббуцев, расположенных за чертой города. Конечно, если **{****142} кремация примет драматический оборот, — потому ли, что некоего человека торжественно испекут или сожгут живьем, или потому, что Город или Государство, так сказать, соединившись вместе, сочтут необходимым избавиться таким способом от какого-то иного сообщества — то, конечно, крематорий, подобно тому, как это происходило в Дахау, предстанет выразителем весьма вероятного будущего, своей архитектурой не подвластного ни будущему, ни прошлому. Труба такого крематория будет постоянно поддерживаться в исправности командами работников, распевающих вокруг этого торчащего фаллоса, облицованного розовым кирпичом, романсы или даже верно насвистывающих арии из Моцарта; эти работники будут содержать в чистоте развесистую глотку этой печи, на решетку которой можно одновременно впихнуть до десяти-двенадцати трупов. В этом случае, разумеется, некая форма театра может сохраниться, однако, если крематории в городах будут ловко приведены или низведены до размеров бакалейной лавки, театр умрет. От будущих урбанистов мы требуем поместить в городе кладбище, куда по-прежнему будут отправлять мертвецов, или же придумать такой пугающий колумбарий, формы которого оказались бы просты, но величественны; и вот там — рядом с ним, целиком в его тени или же среди могил можно построить театр. Понимаете, к чему я клоню? Театр будет помещен как можно ближе к тени, поистине оберегающей места, где стерегут мертвецов, — либо в тени единственного памятника, который их пожирает.**

Я даю вам эти советы без особой торжественности; я скорее грежу с деятельной беззаботностью ребенка, которому ведома важность театра.

Среди прочих своих целей театр обладает и той, что он дает нам возможность уклониться от власти времени, которое называют историческим, но которое в действительности теологично. С самого начала такого явления как театр протекающее время более не принадлежит никакому календарю. Оно выпадает из христианской эры — так же, как из революционной. Даже если время, которое называют историческим, — я имею в виду время, берущее свое начало в некоем мифическом событии, противоречиво именуемом также Пришествием, — и не может вполне исчезнуть из сознания зрителей, то другое время, полностью переживаемое отдельно каждым зрителем, течет без начала и конца и принуждает перепрыгивать через исторические условности, определяемые социальной жизнью, а значит, принуждает одновременно перепрыгивать и через социальные условности. Все это происходит не просто ради какого-то беспорядка, но ради освобождения, — ибо драматическое событие происходит не в исторически исчислимом времени, но в собственном драматическом времени, то есть в конечном счете развертывается ради головокружительного освобождения.

**{****143} Христианский Запад посредством различных хитростей делает все возможное, чтобы увлечь все народы мира в эру, начало которой положено гипотетичным Воплощением. Стало быть, Запад пытается навязать всему миру «смену календаря».**

Будучи захвачен в плен называемым, исчислимым временем, будучи плененным начинающимся событием, интересным лишь для Запада, мир весьма рискует тем, что придется строить календарь сообразно празднествам, которые станут общими для всех.

Потому представляется крайне необходимым умножать такие «Пришествия», начиная с которых календари получили бы возможность имперски упрочить себя, — независимо от того, кто их вводит. Я полагаю даже, что любое событие — интимное или публичное — могло бы в принципе породить множество календарей подобно тому, как это случилось с христианской эрой и всем последующим временем, исчисляемым начиная с Весьма Сомнительного Рождества.

Театр.

Театр?

ТЕАТР.

Куда идти? К какой форме? К театральному пространству, содержащему в себе сценическое пространство и зал?

Пространство. Одному итальянцу, который хотел создать театр с подвижными элементами и архитектурой, варьирующейся в зависимости от пьесы, которая бы там игралась, я прежде всего сказал, что он конечно тем самым подтвердил бы слова о том, что театральную архитектуру еще только предстоит открыть и что на самом деле она должна быть жесткой, неподвижной, чтобы ее признали ответственной: об архитектуре будут судить по ее форме. Слишком легко довериться движению. Если уж очень хочется, можно идти и к непрочному, гибнущему, — но только после некого необратимого действия, по которому нас и будут судить, или, если угодно, после жестокого действия, которое судит себя само.

Поскольку я не обладаю духовными возможностями — если они вообще существуют, — я не требую, чтобы театральное пространство избиралось в результате медитативного усилия отдельного человека или сообщества, способного на такое усилие; однако необходимо, чтобы архитектор обнаруживал смысл театра в мире и чтобы, осознав этот смысл, он отшлифовал свое произведение с почти священнической и насмешливой серьезностью. И чтобы, в случае необходимости, во время осуществления этого предприятия, его поддерживала и защищала группа людей, нисколько не сведущих в архитектуре, но способных на истинную дерзость в усилии медитации, — то есть на смех, направленный внутрь.

**{****144} Если мы примем — условно — обычные представления о времени и истории, признав тем самым, что живопись сейчас не осталась такой же, какой она была до изобретения фотографии, то представляется вероятным, что и театр не останется теперь, с приходом кино и телевидения, тем, чем он был до этого. Похоже, со времени своего появления театр отличался тем, что, помимо основной функции, каждая пьеса была перегружена всевозможными заботами, относящимися к политике, религии, морали, Бог знает к чему, превращая тем самым драматическое действие в дидактическое средство поучения.**

Возможно — я всегда говорю «возможно», поскольку я всего лишь человек и к тому же совершенно одинок — возможно телевидение и кино будут лучше осуществлять образовательные функции: тогда театр окажется освобожденным, очищенным от того, что его перегружало, возможно, тогда он сможет просиять одной или несколькими собственными добродетелями — и эту добродетель или эти добродетели, возможно, только предстоит обнаружить.

Помимо нескольких картин — или даже фрагментов картин — живописцы до изобретения фотографии редко оставляли нам свидетельства видения живописного полотна, свободного от всех до нелепости заметных забот о внешнем сходстве. Не осмеливаясь — за исключением Франца Хальса («Правительницы») — слишком касаться лица, живописцы, которым хватало храбрости одновременно обращаться и к изображаемому предмету, и к возможностям живописи, выбирали в качестве предлога для своих упражнений цветок или платье (Веласкес, Рембрандт, Гойя). Возможно, что перед лицом достижений фотографии художники оказались посрамленными. Но когда они снова взялись за свое ремесло, они наконец обнаружили, что же такое живопись.

Таким же образом — или, во всяком случае, подобным же образом — драматурги были посрамлены тем, что стало возможным благодаря телевидению и кино. Если они увидят и признают — конечно же, если это вообще стоит увидеть, — что театр не в силах соперничать со столь безмерными средствами телевидения и кино, пишущие для театра обнаружат достоинства, присущие театру, а они, возможно, восходят исключительно к мифу.

Политика, история, классические психологические опыты, само вечернее развлечение как таковое должны уступить место чему-то большему, не знаю, как это назвать точнее — но, возможно, чему-то более сверкающему. Все это дерьмо, вся эта навозная жижа будут наконец убраны. И при этом поймут, что некоторые чересчур горячие слова — это вовсе не грязь. Я отметил бы, впрочем, что все эти слова и ситуации, которые ими обозначаются, столь многочисленны в моем театре именно потому, что о них «забывают» **{****145} в большей части других пьес: слова и ситуации, которые считаются грубыми, попросту спасаются у меня, в моих пьесах, где они получают право на убежище. Если от моего театра воняет, — это потому, что другой театр пахнет слишком хорошо.**

Драма, иначе говоря, театральное действие в момент своего представления, — это театральное действие не может быть все равно чем, но оно может находить предлог для своего существования в чем угодно. В самом деле, мне кажется, что какое угодно событие — наглядно представленное или невидимое — если оно изолировано, то есть разбито в своей протяженности на отдельные фрагменты, может, будучи правильно организованным, послужить поводом или же исходной точкой — либо кульминацией — театрального действия. Какое угодно событие, пережитое нами тем или другим способом, — важно только, чтобы мы ощутили его ожог, когда его хорошенько разгребут кочергой.

Политика, развлечения, мораль и тому подобное не имеют никакого отношения к нашему занятию. Если же, помимо нашей воли, они все же проскользнут в театральное действие, необходимо тут же изгонять их, стирая все следы их присутствия: это отходы, шлак, из которых можно соорудить кинофильм, телепередачу, комикс, фотороман — о, это целые кладбища старых автомобилей.

Но в конце концов получается драма? Если у автора есть этот сверкающий первоисточник, тогда от него зависит — сумеет ли он перехватить эту молнию и организовать, начиная с того момента озарения, который освещает всю пустоту, некую словесную архитектурную конструкцию, то есть конструкцию грамматическую и церемониальную, тайно указывая тем самым, что из этой пустоты и возникает внезапно видимость, которая являет нам пустоту.

Отметим между прочим, что сама поза христианской молитвы, когда глаза опущены долу, не благоприятствует медитации. Это физическое положение вызывает в свой черед определенное интеллектуальное отношение — замкнутое и покорное; оно не способствует духовным усилиям. Когда выбираешь такое положение, Бог действительно может явиться и обрушиться тебе на темя, оставив там знак, который может сохраниться надолго. Для медитации нужно найти открытую позу — не позу вызова, но и не позу полной отдачи себя Богу. Нужно быть настороже. Стоит чуть-чуть перебрать с покорностью, и Бог дарует вам свою милость: вы проспали.

В нынешних городах единственное место, — к сожалению, все еще сдвинутое к периферии, — где можно было бы построить театр, — это кладбище. Выбор этот сослужил бы хорошую службу как кладбищу, так и театру. Думаю, что театральный архитектор **{****146} не потерпел бы тех бессмысленных конструкций, в которые семьи ныне заключают своих мертвецов.**

Надо снести часовни. Возможно, стоит сохранить какие-то руины: кусок колонны, фронтон, крыло ангела, разбитую урну, — для того, чтобы показать, что именно мстительное негодование требует такой первой драмы, а растительность — густая трава, порожденная совокупностью гниющих тел, — пусть уравнивает все это поле мертвых. Если некое пространство будет действительно отведено здесь для театра, то публике придется проходить по дорожкам (ведущим к цели или от нее), которые огибают могилы. Вообразим себе, чем мог бы стать подобный выход зрителей после «Дон Жуана» Моцарта, — зрителей, проходящих между мертвецами, лежащими в земле, прежде чем вернуться к своей профанной жизни. И разговоры, и молчание здесь будут существенно отличаться от тех, что наступают у выхода из парижского театра.

Смерть стала бы тут одновременно более близкой и более легкой, а театр — более серьезным.

Есть и иные причины для такого размещения. Они более тонки и неуловимы. Вы сами должны обнаружить их в себе, не определяя однозначно и не называя их.

Монументальный театр — стиль которого еще только предстоит найти — должен быть столь же величественен, как Дворец правосудия, как памятник мертвым, собор, парламент, военная школа, правительственная резиденция, тайные лабиринты черного рынка или рынка наркотиков, обсерватория. И функция его состоит в том, чтобы одновременно быть всем этим, хотя и своим, особым способом: размещаясь на кладбище или же рядом с печью крематория, у вытянутой трубы, наклонной и фаллической.

Я говорю не о мертвом, но о живом кладбище, иными словами, я не подразумеваю здесь кладбище, от которого осталось лишь несколько памятников. Я говорю о кладбище, где продолжают рыть могилы и погребать мертвецов, я говорю о крематории, где день и ночь поджаривают трупы.

<…> Вы увидите, как я представляю себе — пусть схематично и неловко — структуру нового театра. Когда я говорю о привилегированной публике, то речь идет об определенных личностях, которые окажутся достаточно подготовленными, чтобы размышлять о театре вообще, равно как и о пьесе, которая будет играться в этот день.

Даже не считая себя специалистом по театру, я могу сказать, что важно как раз не умножать количество постановок, чтобы от этого могло выгадать возможно большее число зрителей, но делать своего рода предварительные попытки, — которые обыкновенно именуют **{****147} репетициями, — приводящие в конце концов к единственной постановке, напряженность и сияние которой будут столь велики, что, воспламеняя каждого зрителя, она осветит и тех, кто не присутствовал на ней, — осветит ради того, чтобы посеять в них тревогу.**

Что же касается публики, то в театр придет лишь тот, кто способен на ночные прогулки по кладбищу ради встречи с тайной.

Если такое отношение между кладбищем и театром будет принято, — а оно существенно как для урбанизма, так и для культуры, — авторы несколько утратят свою фривольность и лишний раз подумают, прежде чем дать сыграть свою пьесу. Возможно, они будут готовы признать за собой признаки слабоумия или же фривольности, граничащей со слабоумием.

По прошествии некоторого времени кладбища с легкой грацией расстанутся со своими владениями — и со своими бесами. Когда на кладбищах перестают хоронить, они умирают, однако проделывают это самым элегантным образом: лишайники, селитра, мох покрывают отныне надгробные плиты. Может быть, и театр, устроенный на кладбище, умрет — он медленно угаснет — как и оно само. Может быть, он исчезнет? Возможно, разумеется, что и театральное искусство в один прекрасный день исчезнет. Надо примириться с этой мыслью. Если однажды деятельность людей начнет с каждым днем становиться все более революционной, то театру не найдется больше места в жизни. И если в один прекрасный день оцепенение духа приведет к тому, что в людях будет пробуждаться только мечтательность, театру тоже придется умереть.

Идиотизм — искать истоки театра в Истории, а истоки Истории — во времени. Так только время потеряешь.

Но что теряешь, когда теряешь театр?

Чем станут кладбища? Печью, способной разъять мертвецов на мельчайшие части. Если я говорю о театре посреди гробниц, то это потому, что само слово «смерть» сегодня стало сумрачным, и в мире, который, как представляется, так весело идет к аналитической ясности, ничто более не защищает наши полупрозрачные веки, — а потому я думаю, как и Малларме, что неплохо было бы добавить немного сумерек. Науки разгадывают все или по крайней мере стремятся к этому, но им это более не удается! Нужно спасаться, а нам некуда бежать, кроме как в собственные внутренности, столь изобретательно освещенные… Нет, я ошибаюсь: не спасаться, но обнаруживать вдруг свежую и жаркую тень, которая и станет нашим произведением.

Даже если могилы станут незаметными, кладбище будет поддерживаться в должном порядке, равно как и крематорий. В один **{****148} прекрасный день приедут веселые повозки — их достаточно в Германии — и почистят могилы, насвистывая какой-нибудь мотивчик — впрочем, насвистывая верно. Внутренности печи и трубы могут остаться черными от копоти.**

Где это было? Я читал, что в Риме — но, возможно, память подводит меня — был особый погребальный актер[[127]](#endnote-128). В чем состояла его роль? Идя перед кортежем, он должен был разыгрывать наиболее важные события из жизни этого мертвеца, происходившие, когда он — мертвец — был еще жив.

Импровизировать жесты, позы?

Нет, слова. Отжив, приказав долго жить, — не знаю уж, как это случилось, — французский язык скрывает и вместе с тем обнажает постоянную битву, которую ведут слова, эти братья-соперники, каждое из которых с мясом отдирается от другого или же игриво любезничает с ним. Если «традиция» и «предательство» родились из единого изначального движения языка и затем разошлись, чтобы каждое из этих слов могло вести собственную жизнь[[128]](#endnote-129), то почему тогда на протяжении жизни всего языка они чувствуют, что связаны между собой и в самом своем искажении?

Этот язык отжил не меньше, чем любой другой, однако он, как и другие, позволяет, чтобы эта дикая скачка слов, подобно зверям в течке, а также то, что срывается с наших уст, создавали некую пьяную оргию слов, которые невинно или не совсем невинно вступают в соитие друг с другом и придают французской речи здоровый вид лесистой местности, где отлично приживаются все заблудившиеся звери. Когда пишешь на таком языке — или говоришь на нем — ничего нельзя сказать. Можно лишь позволить, чтобы среди всей этой растительности, которая сама рассеяна, испещрена смешением пыльцы, своими прививками наудачу, своими побегами и черенками, добавилось урчания и путаницы целого потока существ, или же, если угодно, потока двусмысленных слов, подобных животным из Басни.

Если кто-либо надеется, что посредством такого разрастания и роскошного процветания чудовищ можно обеспечить внятную речь, он ошибается: в лучшем случае тут сцепляешь попарно стадо личинок и мимикрирующих тварей, подобное веренице гусениц походного шелкопряда: они трахаются друг с другом, чтобы затем разрешиться от бремени столь же карнавальным приплодом, не имеющим особого смысла и особой важности. Так и наши слова — порождение греческого, саксонского, левантийского, бедуинского, латинского, гэльского языков и трех бродячих монголов какого-то заблудшего китайца, — они говорятся не для того, чтобы что-то сказать, но чтобы, совокупляясь, сделать явной вербальную оргию, смысл которой теряется не в ночи времени, но в бесконечности нежных или зверских мутаций.

**{****149} А при чем тут погребальный актер?**

И Театр на кладбище?

Прежде чем мертвеца похоронят, прежде чем на авансцену вынесут труп в гробу, прежде чем друзья, враги и просто любопытствующие разместятся на местах, отведенных для публики, прежде чем погребальный актер, идущий перед кортежем, удвоится, умножится, прежде чем он станет театральной труппой и заставит мертвеца заново прожить и умереть на глазах у него самого и публики, прежде чем снова подымут гроб, чтобы среди ночи отнести его к яме, наконец, прежде чем публика разойдется, — праздник закончился. Закончился до новой церемонии, предложенной другим мертвецом, чья жизнь будет заслуживать драматического, а не трагического представления. Ибо трагедию приходится переживать, а не играть.

Если ты хитер, можно сделать вид, будто ты способен справиться с ситуацией, сделать вид, будто веришь, что слова не шевелятся сами, что их смысл жестко закреплен за каждым, или же что он сдвинулся именно благодаря нам, а мы вполне сознательно — можно притвориться, что веришь в это, если слегка изменить очевидное, — становимся богами. Но что касается меня, то глядя на это разъяренное стадо, заключенное в словаре, я знаю, что ничего не сказал и никогда не скажу: просто слова бесстыдно трахаются друг с другом.

Да и действия не намного более послушны. Так же как и в языке, в действии существует некая грамматика, — и горе самоучкам!

Предавать — это, может быть, и соответствует традиции, но само предательство — никак не безопасно. Мне нужно сделать огромное усилие, чтобы предать своих друзей: но в конце концов тут будет своя награда.

Потому погребальный актер, если он хочет заставить мертвеца заново прожить и умереть на глазах у публики, должен во время этого большого парада перед погребением отыскать и осмелиться произнести эти слова, пожирающие сам язык, которые пожрут также жизнь и смерть мертвеца.

# {150} Артюр Адамов[[129]](#endnote-130)

*В обширном драматургическом наследии Адамова числятся пьесы-фантазмы: «Находки» — это от начала до конца придуманное сновидение, «Большие и малые маневры», «Профессор Тарани» — проекции уже действительно приснившегося автору. Структурная значимость подлинных и мнимых снов в творчестве Адамова как бы лежит на поверхности: за счет удвоения сценического пространства и времени мир реального и мир воображаемого смешиваются, граница между ними теряется из виду. Эти два мира парадоксальным образом уравновешивают друг друга, составляя абсолютно равноправные части одной реальности — человеческого существования.*

*Но Адамов заворожен и другим, — театральной природой сна и — наоборот — сновиденческой продуктивностью театра. Сближение здесь, конечно, не только и не столько по степени правдоподобия. Адамов поглощен выяснением оптики сновидения, которая, как оказалось, родственна театральной. Вывод был поразительным: сценическая иллюзия строится по законам галлюцинации или сна. Скроенная «почти что» бессмысленно, случайно, алогично, она не укладывается в законопослушную обыденность. Ее оправдание — лишь поэтическое.*

*Театральная эстетика сна Адамова перекликается со многими идеями Арто. И прежде всего в самом существенном — в признании за «комической иллюзией» знаковости. Театр — не «вспомогательная психологическая или моральная функция», не средство замещения окружающего нас мира, равно как и не жалкий довесок к нему. Бессмысленно искать в увиденном на сцене отражения или отзвуки, хотя они, разумеется, тут присутствуют. Подобно сновидению, театр самодостаточен, суть его в сотворении каждый раз беспримерной, непредсказуемой новой реальности. И это поистине чудная реальность, — стертое в повседневности здесь приобретает истинную (в терминологии Арто — «жестокую», по Адамову — «сгущенную») значимость. Именно благодаря выпуклости театральной оптики — и это схоже с образами из сновидений — сценические фантомы способны завладеть нашим воображением, тронуть нас вернее и чувствительнее.*

*Адамова, однако, отличает от Арто более поэтическое толкование фантасмагоричности театра. Его увлекают прежде всего непредсказуемость и неисчерпаемость «великой игры» подобий и различий, присутствий и исчезновений. Меньше — способность театра выплескивать на поверхность и материализовывать* **{****151} глубинную, бессознательную жизнь человека, представлять — как говорил Арто — «достоверный осадок сна» напоказ зрителю: эротические, животные, болезненные, подспудные фантазии… Согласно Адамову, театр удивителен иным: он говорит со зрителем на языке, который всегда двойственен. Этот сдвиг, постоянное уклонение театрального послания от бессодержательной прямолинейности Адамов обозначает словосочетанием «почти что».**

*Однако со временем в драматургии Адамова нарастал интерес как раз к «определенности». Рубежом стала середина 50‑х годов: это был период появления пьес социальной направленности — «Пинг-понг» и «Паоло Паоли». Тогда многие деятели французского театра стремились участвовать непосредственно своим творчеством или лично в общественной жизни Франции. В их числе был даже Жан Жене — прежде, пожалуй, самый отчаянный противник подобного реализма. Именно ему принадлежит высокая оценка изменения творческой позиции Адамова: «Его великая литературная заслуга состояла в том, что ему удалось перенести в драматургический универсум основополагающую для современного общества связь между дегуманизацией и той экономической жизнью, из которой она проистекает».*

*Несмотря на резкую метаморфозу, случившуюся с Адамовым, все же трудно согласиться с привычной манерой исследователей делить его путь на два взаимоисключающих периода. Скорее здесь уместно говорить о внутренней противоречивости всего творчества Адамова. Пример тому — и статья «Театр или сновидение», увидевшая свет не в начале — как можно было бы предположить — его теоретических исканий, но как раз в разгар увлечения политическим театром. Адамову так и не удалось примирить, свести воедино свои теоретические представления о театре с выбранной им политической позицией: увлечение идеями Парижской Коммуны, шведским социализмом, равно как и антиамериканскими настроениями, полностью подчинили себе его драматургию. Внутренний разрыв между ними оказался слишком велик и потому крайне мучителен для самого Адамова. Справиться с ним ему так и не удалось. 15 марта 1970 года он неожиданно умер: причина — избыточная доза снотворного.*

## Театр или сновидение[[130]](#endnote-131)

Каково отношение между сновидением и театром?

В сущности, это отношение неприсоединения к реальности. Гостиница может выходить на вокзал, вагоны стоят, конечно же, не в гостинице, а на вокзале, — и однако же, вокзал и гостиница суть почти что единое целое.

**{****152} Важнее всего всегда, везде — это почти что.**

Почти все сновидения одной и той же ночи — это один и тот же сон, — но не все сновидения, почти все. И почти все сны о полетах связаны с любовными помыслами. Почти все, но не все. Можно, конечно, вообразить себе Беллерофонта[[131]](#endnote-132), разбивающегося о небесную твердь, — тут верх становится низом, а почему бы и нет? Почти все возможно.

Значимость слов в сновидении, значимость словесных выражений. Может, сновидение — это вообще грандиозный разговор, временами прерываемый и возобновляемый?

«Старый Брюке, по-видимому, поручил мне какое-то задание, и, странное дело…»[[132]](#endnote-133) (подчеркнуто Фрейдом в его рассказе о собственном сне).

Я думаю, помимо прочего, и о своих старых пьесах, например, о профессоре Таранне[[133]](#endnote-134), который внезапно замечает марку на конверте, который держит в руках его сестра: «Но ведь это лев, королевский лев Бельгии!»[[134]](#endnote-135) Здесь почти правдоподобно, что с приличного расстояния можно разглядеть рисунок на марке.

Значимость некоторых вещей, перегородок, подмостков, хижин и так далее. Значимость совсем маленьких детей.

Наконец-то заново открыт весь символизм.

Плюс неадекватность вещей и существ. Несоответствие, часто почти невидимое, но не всегда.

И заключения, которые мы боимся увидеть оспоренными, — а между тем, это заключения, призванные обосновать другие заключений, которые никак не могут быть оспорены (З. Фрейд, Работа сновидения).

Заново изобретенное время. Оно, конечно же, заново изобретено, но почти что, не совсем. Некоторая хронология все же сохраняется, даже если она извращена, спутана.

Заново изобретенное время — это почти что значит: сокращенное время, сжатое в одной секунде. Думаю, что сами сновидения длятся лишь несколько секунд. Но заново изобретенное время — значит также время, поделенное на отрезки. Подобно тому, как на большой театральной площадке мы можем заметить, скажем, лишь данный участок декорации, — так случается, что во сне мы внезапно замечаем лишь одно из происходящих действий в ущерб всем другим, — но те другие отомстят за себя позже, они создадут некое беспокойство и потому станут сами заметны, читаемы для сновидца — или зрителя.

Но сновидение — это также и то мгновение, которое проходит как только наступает глубокий сон, — мгновение, когда ребенок, всякий ребенок, закрыв глаза, пытается увидеть себя самого. Он закрывает глаза — и приходит сон, иногда — и сновидение, но иногда начинается спектакль.

**{****153} Каким же будет этот спектакль? Я ничего об этом не знаю. Все, что я знаю — это то, что образы, поражающие взор, наслаиваются друг на друга, декорации как бы в спешке набрасываются поверх других декораций, люди вдруг стремительно превращаются в других**[[135]](#endnote-136). «А этот человек, где я его видел в последний раз? Однако же, это странно. Мне кажется…»

Это «мне кажется» означает, конечно же, «почти наверное». Я почти уверен, что жизнь такова, какой ее видит мечтатель и сновидец: единая и разделенная одновременно; настоящий же театр — это тот, в котором пребываешь почти как внутри реальности, но все же не оказываясь там целиком, некое расстояние разделяет вас с реальностью. Конечно, прежде всего следовало бы определить само это слово — реальность, — но как этого добиться? Я знаю, что мне, во всяком случае, это не под силу.

Во всяком сновидении, — а стало быть, и в театре, — одновременно присутствует идея падения, тревоги, головокружения. Рембо[[136]](#endnote-137), но как бы мимоходом. Театр «останавливает головокружение», глаз собирает, сгущает все то, что было разделено, превращает его в единое, компактное целое.

И те объекты, которые мы видели уходящими, возвращающимися, вновь уходящими, — эти объекты теперь здесь, они почти осуждены на неподвижность, и все же сохраняют свои особенные черты, черты беглецов. Они здесь — и вот их больше нет. Остается только пыль, поднявшаяся от их движения, да и та быстро уляжется. И тотчас же являются другие образы, которые до странности напоминают первоначальные, — но совсем ими не оказываются. Они лишь напоминают их, это все.

О, эта великая игра подобий, расхождений, которые едва заметны, но все же существуют! Поглядите, расхождения увеличиваются, теперь перед вами уже почти совсем не те образы, которые только что являлись взору. Но в свой черед и они исчезнут, им на смену придут новые образы и прижмутся щекой к щеке мечтателя-сновидца или же зрителя — по выбору. Но случится это вследствие движения, которое почти отлично от прежнего.

В только что законченной пьесе «Если бы лето вернулось»[[137]](#endnote-138) я попытался заострить внимание на этих подобиях, на этих расхождениях. «Если бы лето вернулось» — вариации четырех мечтателей-сновидцев на общую тему. И у меня в моих снах, в моих пьесах… почти все права, — во всяком случае, право сказать, что ООН подчинена НАТО… Почти все права.

Я сознательно, по собственной воле перехожу от сновидения к тому, что принято называть реальностью, — и наоборот.

И к тому же, наконец, всякий театр, каким бы он ни был, на свой манер связан с галлюцинациями и сновидениями. Это относится и к настоящему социальному театру, скажем, к «Иоанне скотобоен» Брехта[[138]](#endnote-139), — и к самому жалкому водевилю, в котором двери **{****154} открываются, закрываются и вновь распахиваются, чтобы пропустить персонажей, вовлеченных в игру — одновременно призрачную… и реалистическую.**

Все это, конечно же, отнюдь не «эссе» об отношениях между театром и сновидением, — это всего лишь разрозненные наблюдения, которые пришли мне в голову и которые я, однако, посчитал нужным записать.

## Из книги «Здесь и сейчас»

«Пародия» и «Вторжение»[[139]](#endnote-140) были написаны для сцены. Мне скажут, что так обстоит дело со всеми театральными пьесами. Однако я полагаю, что если на долю этих двух пьес не выпадет иной участи кроме публикации, они в большей степени, чем любые другие, утратят смысл своего существования и свою действенность.

И все же я их печатаю; за неимением лучшего аргумента, могу сказать, что я устал драться. Легче, пожалуй, выдержать жестокие нападки, непонимание критики и публики, чем похвалу и поощрение, которые ни к чему не обязывают, — и прежде всего никого не обязывают к единственно действенному жесту в данных обстоятельствах: к тому, чтобы рискнуть небольшой суммой денег.

Стало быть, я печатаю эти пьесы, и в ожидании того, что их постигнет естественный удел всего, я чувствую себя обязанным вернуться еще раз к следующему положению:

Театр, каким я его вижу, целиком и абсолютно связан с представлением. Я настаиваю на том, чтобы вы попытались очистить само это слово «представление» от всего, что налипло на него от светской болтовни, комедиантского кривлянья и прежде всего — от абстрактной интеллектуальности, — с тем, чтобы к нему вернулся его самый простой смысл.

Я полагаю, что представление — это не что иное, как проекция в чувственный мир состояний и образов, которые и образуют его скрытые пружины. Театральная пьеса, стало быть, должна быть местом, где соприкасаются и сталкиваются мир видимый и мир невидимый, — иначе говоря, она призвана быть очевидным проявлением, манифестацией сокрытого, латентного содержания, таящего в себе зерна драмы.

То, чего я хочу от театра и чего я попытался добиться в своих пьесах, — это состояние, когда проявление такого содержания буквально, конкретно, телесно совпадает с самим этим содержанием.

Так, например, если драма некоего человека состоит в том, что он увечен, я не вижу лучшего способа драматически выразить сущность такого увечья, чем телесно представить его на сцене.

**{****155} Я прекрасно понимаю, что подобная концепция театра будет сочтена ребяческой в сравнении с тем, чего ждут сегодня от пьесы: более или менее проницательной демонстрации идеи или философского тезиса. Но для меня как раз именно в такой ребячливости и сохраняются все возможности живого театра.**

Живой театр — это театр, в котором жесты, действия, сама жизнь тела имеют право освободиться от условностей языка или же выйти за пределы психологических условностей, — иначе говоря, дойти до конца, обнаружив их глубинную значимость.

В этом натиске жеста как такового, в его безответственности я вижу некое новое измерение, которое не способен выразить язык; напротив, когда сам язык оказывается захваченным ритмом тела, ставшего независимым, — даже самые простые, самые обыденные рассуждения вновь приобретают мощь, которую каждый волен назвать хотя бы поэзией, но я довольствуюсь тем, что именую действенностью.

Само собой разумеется, что под обычным языком я понимаю не реалистический язык, не обманчиво суровый жаргон. Я подразумеваю здесь манеру подбирать слова самые простые, самые стертые от чрезмерного употребления, — те слова, которые по видимости предстают самыми точными, — но берутся они лишь для того, чтобы вернуть им их долю внутренней неточности и неясности…

### \* \* \*

Вы просите меня разъяснить, почему моя «концепция» театра изменилась; почему, оставив так называемый «метафизический» театр, я пришел к защите и даже попыткам создать театр «ситуативный». Причины подобной эволюции многообразны и, возможно, трудноопределимы. Но я все же попытаюсь объяснить.

Случилось так, что в один прекрасный день — точнее, в течение двух лет, когда я писал «Пинг-понг», — я начал серьезно задумываться. Я перечитал мои прежние пьесы: «Пародию», «Вторжение» и в особенности «Большие и малые маневры» и «Все против всех»; я заметил, что все, мною написанное, — за исключением «Профессора Таранна», неподдельной записи ночного сновидения, — было попыткой оправдать слишком легкие отречения, я сказал бы даже, трусость.

Рецепт очень прост, и многие продолжают им пользоваться — к вящему своему удобству и вящей славе; противники, сталкивающиеся друг с другом, приходят к ничейному результату, и потому всякая борьба с самого начала оказывается смехотворно ничтожной, а к любому обстоятельству прилагается высокомерная философия, с точки зрения которой «всё по фигу», — не определяя, **{****156} конечно же, что подразумевается под «всем», и по отношению к чему это «всё» оказывается «по фигу». Упрямый отказ, отвергающий всякий выбор, то, что Ролан Барт некогда называл «нинизмом»**[[140]](#endnote-141): ни того, ни другого, вот так! Ведь в конце концов, так или иначе все умрут… Но послушайте, будем же серьезны! То, что человек смертен, боится смерти, так что этот страх часто превращается для него в одержимость, — еще не мешает ему жить, а стало быть и бороться. И не надо болтовни: мы всегда знаем, против чего боремся и за что. Правда, лет пятнадцать назад мы сами верили, и вполне искренне, что современный театр может и должен показывать тщетность всех человеческих усилий.

Ну и где же мы сейчас, в любом случае, и те и другие? Ионеско, попытавшись возвести во «вселенский» принцип свое отношение к жизни, утратил тот юмор, который некогда обеспечивал ему истинную оригинальность языка, и выражает теперь лишь общие места старого индивидуализма — даже если ему удается порой вложить в это некоторую фантазию. Беккет так и не сумел найти — тем более в театре — убедительное «продолжение» своей замечательной пьесы «В ожидании Годо». Что же до меня, то я заметил, что не так уж далек был от истины, когда в 1947 году наивно полагал, будто моя весьма несовершенная «Пародия» заключает в себе одной всю сущность человеческого положения; я лишь сожалею, что не понял раньше, что в действительности театр способен заниматься менее обширными и более серьезными вопросами, чем вопрос о «человеческом существовании».

### \* \* \*

Мне пришла в голову также весьма здравая мысль. Почему надо, — спросил я себя, — упорствовать в показе всего человеческого рода, помещая на сцену всего лишь двух или трех персонажей? Потому что двойственность может подразумевать множественность? Возможно… Почему действия почти космической значимости так часто разворачиваются в одной декорации, к тому же сведенной к небольшому числу элементов? Потому что всякая видимость иллюзорна? И все же… Все эти ответы не вполне убеждали меня, и я постепенно пришел к мысли, что в нынешних условиях театрального дела декорации стоят дорого, актерам надо платить, а дотации весьма скромны. «Суровая» эстетика нашего «авангарда» в конечном счете, возможно, имеет скорее экономическое, чем философское основание. И это же замечание, видимо, можно отнести к некоторым фильмам «новой волны»[[141]](#endnote-142).

Но я отвлекаюсь от предмета рассмотрения; итак, после «Пинг-понга», где я попытался показать одну из форм отчуждения, которая конкретизирована на сцене через денежную машину, мне **{****157} показалось необходимым более точно описать подобную «машину», поместив в определенное время и в определенную страну тех, кого пожирает эта машина, и тех, кто приводит ее в действие. Я сделал это в «Паоло Паоли», где благодаря подробному описанию — бурлескному в силу своего «реализма» — смехотворно ничтожных сделок показан итог самых крупных экономических сделок и убийственная игра «конкурентных отношений», которая привела к империалистической войне 1914 – 1918 годов. И если я вывел на сцену только семь персонажей, то это было сделано (во всяком случае, несознательно) не по соображениям экономии, но только потому, что я хотел показать в образе «малого мира» мир более широкий. Между тем, пьеса, хотя она и не была дорогостоящей и имела успех у публики, все же шокировала тех, кого должна была шокировать; и на взгляд власть имущих, даже этих семерых персонажей было слишком много.**

Возможно, как раз это заключение побудило меня, отбросив прежние колебания, написать наконец пьесу, о которой я давно мечтал[[142]](#endnote-143), — пьесу о Парижской Коммуне. На этот раз мне хотелось показать много людей, много разных мест, мне хотелось выйти за пределы удушливых интерьеров и сковывающих микрокосмов. Вы скажете, что это будет дорого стоить? Ну и что же? Но даже если бы, не знаю уж насколько изловчившись, я попробовал бы мысленно воссоздать образ Коммуны с помощью семи персонажей и в единственной декорации, — все равно, думаю, мне было бы отказано в официальной поддержке, еще скорее, чем в поддержке для постановки скромной пьесы «Паоло Паоли».

# {158} Фернандо Аррабаль[[143]](#endnote-144)

*В театральной жизни Франции драматургия Аррабаля стала заметным явлением с конца 50‑х годов. Сначала в Париже, а затем и в других столицах Европы и Америки были поставлены и изданы его пьесы: «Архитектор и император Ассирии», «Кладбище автомобилей», «Лабиринт», «Два палача», «Камень безумия», «Невозможные любови», «Коронация» (позже — «Мирянин из Баррабаса»), «Баллада о поезде-призраке», «Коза на облаке» и многие другие. Самые знаменитые из постановщиков произведений Аррабаля — Питер Брук, Хорхе Лавелли и Виктор Гарсиа. В 1962 году в журнале «La Brèche», руководимом Андре Бретоном, появились его «Пять панических рассказов», положивших начало так называемому паническому искусству. В это художественное направление входили также: драматург и режиссер Алехандро Ходоровски, художник и писатель Топор, художники Оливье О. Оливье, Кристиан Цайнерт, Абель Ожье, Сэм Шафран и другие. Спектакли, выставки, лекции, романы, фильмы «интернациональной панической группы» получили в 60‑е годы широкую известность прежде всего благодаря их эстетическому и социальному нонконформизму: это было искусство, рассчитанное на эпатаж, гримасу и возмущение.*

*Аррабаль утверждает, что у него нет теории панического театра; тем не менее, он весьма активен в области метатеатра. Помимо его многочисленных интервью, собранных в отдельные издания, в 1973 году появился коллективный сборник «Паника», в котором были представлены программные манифесты первопроходцев «панического» направления, в том числе самого Аррабаля, названные авторами «К теории». В своих метатеатральных рассуждениях он постоянно обращает внимание на дионисийское начало панического искусства, символом которого избирается козлоногий Пан — бог плодородия, безудержной эротической силы и хмельных возлияний. Как божество хтонического происхождения, Пан в древнегреческой мифологии был напрямую связан с «нижним» миром и, стало быть, паническое искусство стремилось к заведомо сниженной сфере человеческого бытия. Оттенки сниженности в творчестве Аррабаля могут быть самыми разнообразными, но экспрессия их выражения неизменно остается предельной: это гиньоль, фарс, балаган, буффонада, черный юмор. Герои его театра — макабрические «дезертиры», — выхваченные из общества, лишенные подчас даже имени, они превращаются в карнавальные символы «хаоса и путаницы жизни».*

*И все же паническое привлекало Аррабаля вовсе не из пристрастия к «низкому», его интерес был связан с желанием создать* **{****159} на этой основе мифологический театр. Иначе говоря, театр «единого дикарского калейдоскопа», в котором — сообразно двоякой и двуединой природе Пана — низкое представлено в нераздельном единстве с высоким, смерть с жизненной энергией, профанное с сакральным, женское с мужским… И хотя Аррабаль отрицал всякую связь панического и сюрреального, она все же очевидна: это освобождение естественного, подспудного, стихийного начала («жестокого», как сказал бы Арто), сублимированного искусством, это проявление такого начала во всей его полноте, не подвластной суду этики. У сюрреалистов такое фонтанирование внеморальной энергии должно было происходить само собой, автоматически. Здесь же речь идет о церемонии или обряде, где дионисийство оказывается заранее рассчитанным и скрупулезно подготовленным актом. И в том и в другом случае театр объявляется поэтической проекцией жизни как таковой, то есть проекцией «кошмара и его внутренней механики». Но Аррабаль привнес сюда мифологемы Культуры или, что то же самое, памяти: он жаждет отражения «хаоса и путаницы жизни» именно в зрелище, а значит, он стремится к ясности такого отражения как «вселенского произведения». Здесь, безусловно, сказались уроки метафизического театра Беккета. Вероятно, тут следует искать и главную причину неудачных попыток воплощения в театре сюрреалистических идей, — и значительно более счастливой судьбы панических произведений Аррабаля.**

## Человек Панический[[144]](#endnote-145)

В начале был текст: «Костер»[[145]](#endnote-146) (24‑й лабиринт моей книги «Праздники и обряды путаницы»).

1) «На стене перед моей кроватью сияют сотни глаз, глядящих на меня. Они опускаются с потолка до самой земли. Глаза тут самые разные: большие, маленькие, красивые, некрасивые, голубые, черные… я видел, как они катятся до самого пола, потом исчезают.

Во дворе все время был разожжен костер, и в своей постели я слышал, как потрескивали ветки и как кричали танцоры, которые, вероятно, развлекались, прыгая через огонь.

Я был рад видеть столько глаз на стене, мне казалось, что они принадлежат тем людям, которых я знал когда-то. А может быть, и моим предкам и всему человечеству в целом.

Со двора доносились крики юношей, оттуда же сиял свет огня, освещавший мою комнату.

Иногда один-единственный глаз медленно продвигался по стене, он глядел на меня, и мы глядели друг на друга, и я был доволен и даже горд.

**{****160} Внезапно большая птица появилась в комнате и облетела вокруг моей постели. Я не знал, что это за птица, может, это был орел, или гриф, или кондор. Он казался очень ласковым.**

Он сел на балдахин над кроватью и вместе со мной стал смотреть на то, что происходило на стене. Я делал все возможное, чтобы оставаться совершенно неподвижным и не вспугнуть его.

В течение очень долгого времени — возможно, в течение нескольких часов — мы были объединены чувством молчаливого соучастия, полного очарования.

Я решил, что птица была, как и я сам, чувствительна к определенным взглядам, к определенным глазам. Один из них заставил ее испустить хриплый и печальный крик.

Внезапно птица улетела. Я подошел к окну, желая проститься с нею. Орел описал три концентрических круга вокруг огня и наконец, войдя в пике, бросился в пламя. Толпа закричала, находясь на вершине воодушевления.

Я ощущал и слышал, как обгорают его крылья и тело. У меня внезапно заболела голова, заболела необычайно сильно, — между тем, как птица сгорала в огне. Это было какое-то мозговое ощущение, которое казалось почти непереносимым: какая-то удвоенная мука.

Один из молодых людей лопатой вытащил обугленные останки птицы, он положил их на камень. Я ощутил определенное облегчение.

Я заметил, что обугленные останки шелохнулись. Наконец они действительно стали шевелиться: внезапно показался клюв, потом голова, кончики крыльев; и вот уже птица возродилась из пепла. Она казалась еще более прекрасной, она глядела еще более гордо, чем прежде.

Я сел на стул и я понял механизм собственной памяти, своего Феникса».

Через несколько дней после того, как я написал этот текст, в создании которого мое сознание почти не принимало участия, полагаю, что я перечитал его так, как я это всегда и делаю — в надежде найти там отражение одной из моих специфических черт. И внезапно вся эта сказка показалась мне чересчур характерной. У меня лишний раз сложилось впечатление, что это изложение было «продиктовано» мне, и я был удивлен той настойчивостью, с которой в этом кратком тексте рассматривались важнейшие темы. Мое внимание обратилось к памяти — той способности, которую я до сих пор если не презирал, то по крайней мере считал имеющей второстепенный интерес.

Спустя несколько дней я прочитал учебник по мифологии, предназначенный для широкой публики. В этой книге была приведена следующая таблица:

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **{161}** Уран *(небо)* | | | | | | | | Гея *(земля)* |
|  | | | |  | | | |  | | | | |  |
|  | |  | | |  | |  |  | |  | |  | | | |  |
|  |  |  |  | |  |  |  | |  |  |  |  | | |  |  | |  |
| Хронос *(время)* | | Океан | | | Гиперион | | Темей | | | Иапет | | Прометей | | | | Мнемозина *(память)* |

Стало быть, согласно мифологической структуре (которая, уж во всяком-то случае, является произведением человека), Память (Мнемозина) — сестра Времени (Хроноса). С другой стороны, в мифологической иерархии память является единственной человеческой способностью, фигурирующей среди титанов, сынов неба и земли, предков божеств.

Из этой книги мне также стало известно, что Зевс (сын Времени) соблазнил Мнемозину (Память). В результате этого союза родились девять муз. Эта деталь для меня приобретала определенную значимость.

Все более и более заинтригованный памятью — этой загадкой? — я читал все, что только попадалось мне в руки на эту тему: я читал Барбизе[[146]](#endnote-147), Бергсона[[147]](#endnote-148), Гусдорфа, Элленбергера, Мерло-Понти и даже Аристотеля (Parva Naturalis[[148]](#endnote-149)). Я поражался тому, что даже самые «выдающиеся» писатели и философы выказывали свое смущение перед этой изумительной и увлекательной загадкой, — или же тому, что они рискнули дать ей поверхностное, неполное или неточное определение. Весьма утонченный Монтень, к примеру, терпит неудачу, пытаясь разобраться с памятью: «Память — это футляр для науки», — утверждает он.

Словари дают нам интересное указание, оказываясь весьма мало проницательными в своих определениях:

Литтре: «Способность восстанавливать идеи и понятия об объектах, которые вызывают ощущения».

Лярусс: «Способность, благодаря которой дух сохраняет ранее приобретенные идеи».

Словарь Королевской Академии испанского языка: «Способность души, благодаря которой можно сохранять прошлое и воспроизводить его в сознании».

На протяжении многих лет я предавался игре, которая привела меня к более или менее любопытным открытиям. Речь идет о том, чтобы попытаться отыскать определения или некие «глубокие» фразы. Я беру книгу и на случайно открытой странице выбираю какое-нибудь слово или часть фразы; затем я открываю эту же самую книгу на другой странице и снова провожу ту же операцию. Речь не идет о некой автоматической игре, поскольку вторая часть должна выбираться таким образом, чтобы все целое образовывало связную фразу, — правда, исключительно с точки зрения грамматики. Очень часто итогом оказывается восхитительная и превосходная **{****162} бессмыслица. И вот в один прекрасный день, все так же следуя своему методу, я получаю следующую фразу (которую можно было бы придумать совершенно иным образом):**

«Будущее действует в форме неожиданной театральной развязки».

Эта фраза меня просто очаровала. Я пришел к мысли о том, что будущее определяется случаем, и я предположил даже, что путаница (которую я не отличал от случая) занималась режиссурой нашего будущего, а следовательно — и нашего настоящего и нашего… прошлого (бывшего будущего).

Я полагал между тем, что существуют три великие проблемы:

*— память*,

*— случай*,

*— путаница*.

При этом мне так и не удалось с точностью определить, в чем состоит разница между случаем и путаницей.

Я подвергал все способности, все абстракции воздействию катализатора путаницы («единственной истины», как я ее называл), и это приводило меня к мысли, что порядок, совершенство, мораль, красота, чистота были «ложными» сущностями.

(Я начинал отдавать себе отчет в том, что я столкнусь с новой проблемой, коль скоро я откажусь от употребления таких слов как «истина», «реальность», «ложный» и т. п., — слов, которые не могут быть производными от путаницы, но только от чего-то ей противоположного, то есть от совершенства. Вот почему, полагая, что «ложное» — это не совсем подходящее прилагательное, я подумал, что смогу заменить его словом «искусственное». Наконец, я пришел к заключению, что идеальным термином было бы «бесчеловечное». Все, что человечно, является по преимуществу запутанным.)

И в особенности совершенство представлялось мне вершиной бесчеловечности, — впрочем, равно как и весь шлейф понятий, сопровождающий его: мораль, порядок и т. п.

Мне кажется, я помню, что мои размышления сцеплялись друг с другом следующим образом:

— прошлое было неким днем будущего,

— будущее действует в форме неожиданной театральной развязки, — соответственно путанице или случаю,

— следовательно, все, что человечно — запутанно,

— всякая попытка добиться совершенства — это деятельность, направленная на то, чтобы создать искусственную ситуацию (лишенную путаницы): стало быть, это бесчеловечное предприятие.

Чтобы нагляднее «увидеть» точку, которой я достиг, я провел линию (времени) и сделал следующий набросок:

|  |
| --- |
| **{163}** |

|  |
| --- |
|  |

|  |
| --- |
| ПРОШЛОЕ |

|  |
| --- |
| ( |

|  |
| --- |
| память |

|  |
| --- |
| ) |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | | | | | | | | | | | БУДУЩЕЕ (случай) | |  |
| время: → | | | | | | | | | | | настоящее | |  |
|  | | | | |  | | | | | |  |  | |  | | | |  |
|  |  |  |  |  | |  |  |  |  |  |  |  |  | |  |  | | | |  |
| воображение | | разум | | воспоминания | | | воля | | прочее | | **○** | | непредсказуемое (путаница, неожиданное) | | | память (предсказуемое, статистическое) |

Что касается прошлого:

Я думал, что могу определить все способности неким стереотипным образом, пользуясь одной лишь памятью. Например:

Воображение: способность образовывать сочетания воспоминаний.

Разум: способность пользоваться памятью.

Рефлексы: автоматизм, применяемый, чтобы использовать память.

Воля: попытка памяти сотрудничать со случаем.

Чувствительность: критическое созерцание личной памяти и тому подобного. (Не стоит и объяснять узы, соединяющие историю, географию и тому подобное с памятью, — все они предстают перед духом.)

Что касается будущего:

Я обнаружил, что оно состоит из двух элементов:

— из памяти, то есть того, что, как мы полагаем, должно наступить прежде всего в силу статистики… и того, что действительно наступает,

— из случая: путаницы, неожиданного, — основной части будущего.

Вследствие этого я оказался и все еще оказываюсь ныне стоящим перед двумя основными проблемами:

— правилами случая,

— механизмами памяти.

Я полагал, что если две эти проблемы по сей день оказывались оттесненными на второй план ради других проблем, которые всего лишь вытекали из них, — это происходило оттого, что их пытались разрешить иными путями помимо путей искусства, а возможно, тому имелись и другие причины, более пугающие.

Помню, что я придумал математическую шутку: учитывая таблицу, уже представленную в предыдущем наброске, я констатировал:

a) что память полностью подчинена случаю:

**{****164} прошлое было будущим: память была случаем;**

память = бывший случай

память = случай в квадрате

b) что память присутствует столько же в будущем, сколько и в прошлом, — что побудило меня прийти к заключению, что я могу избрать ее в качестве ЕДИНИЦЫ. Если исходить из настоящего (точки нуля), эта единица оказывается негативной, поскольку она расположена слева и имеет свойство прошлого, — в сравнении, прежде всего, с позитивным свойством случая;

c) что, вследствие этого:

память = случай в квадрате

память = случай в квадрате

|  |
| --- |
| √ |

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| память | = случай в квадрате | |  |
| √ | -1 | = случай. | |

Эта математическая шутка отзывалась и на текст Беккета: «Я — квадратный корень из минус единицы». Памятуя о знаменитой формуле «стиль — это человек», я вывел из нее, что «случай — это человек», а еще точнее, что «человек — это случай».

С другой стороны, если — благодаря такому математическому пируэту — я заключил, что случай равен квадратному корню из минус единицы, этот результат означает, что проблема случая не имеет решения… первой степени.

Позднее, благодаря одной технической статье, я узнал, каковы последние гипотезы, выдвинутые в связи с механизмами памяти; и мне показалось, что они подтверждают мой тезис:

«Некоторые специалисты по нервной системе видели в памяти модель электрической сети. Будучи не в состоянии объяснить функционирование нейтрона, сторонники этого тезиса принимали концепцию “черного ящика”[[149]](#endnote-150) и представляли себе воспоминания в виде материализации последовательности импульсов, постоянно обращающихся внутри замкнутых контуров.

Напротив, другие были сторонниками химического объяснения. Они считали, что фиксация воспоминаний должна происходить благодаря определенным модификациям структуры неких составляющих элементов нашего мозга. Эта вторая гипотеза опиралась на представление о действительной записи, когда воспоминания оказывались запечатленными на некотором носителе, в чем-то сравнимом с нашими пластинками или магнитной пленкой.

По всей вероятности именно сторонники этой последней гипотезы и были правы, поскольку новейшие работы не оставляют никакого сомнения: человеческая память и в самом деле имеет химическую природу.

Более того: ученые определили вещество, которое действительно является носителем наших воспоминаний: этот носитель является производным нуклеиновой кислоты, обладающей той же структурой, что и кислота, которая внутри ядра наших клеток материализует программу. Исходя из нее живое существо способно производить другое, подобное себе живое существо».

**{****165} Иначе говоря, опора памяти — это опора жизни. Стало быть, жизнь — это память, как я предполагал с тех пор, как написал рассказ. А если объединить это открытие с математической шуткой, о которой я говорил прежде, можно получить по-человечески удовлетворительный результат:**

ЖИЗНЬ — ЭТО ПАМЯТЬ, А ЧЕЛОВЕК — ЭТО СЛУЧАЙНОСТЬ.

Я часто спрашиваю себя, почему из всех человеческих качеств преимущество обычно отдают разуму, способности чувствовать. Память оказалась, по меньшей мере, беспричинно презираемой.

Во всяком случае, такими, какие мы есть, мы уже рождаемся; нет ни вины, ни заслуги в том, что ты трус, или умница, или гений… Можно было бы сказать, что это пренебрежение памятью имеет более странные — возможно, более пугающие — причины, чем обыкновенно воображают.

Какова же тогда роль художника? Художник создает нечто неожиданное. Художник создает это, опираясь на два фактора:

a) память: биографию, чувствительность, разум, воображение;

b) случайность: путаницу, неожиданность; то, что одни называют оригинальностью, а другие, более скромно, гением.

(Как мы уже отмечали вначале, согласно мифологии, музы — дочери времени, то есть случайности, — и памяти.)

Благодаря использованию случайности в своем творчестве, художник — это *единственный человек на земле*, который, даже помимо собственной воли, проясняет то, что невозможно предвидеть: будущее, все то, что произойдет завтра. Художник всегда творит, исходя из двух основных проблем жизни: постигая механизмы памяти и правила случайности.

*Чем больше определяется творчество художника рискованной случайностью, путаницей, неожиданностью, тем оно богаче, увлекательней, и тем больше оно стимулирует зрителей*[[150]](#footnote-2).

Потому истолкование мира, основанное на этих двух проблемах, будет ПАНИЧЕСКИМ видением или толкованием.

Такова возможная программа, программа, которую, конечно же, придется еще изменять в будущем и даже сколько угодно ставить под сомнение… да я и сам не откажусь от права это делать.

### Виды деятельности человека панического:

— Искусство.

— Игра.

— Эйфорический праздник или безразличное одиночество.

(Некоторые из замечательных личностей этого столетия, и среди прочих — изумительный Тцара, нападали на искусство. Но **{****166} по вышеизложенным причинам человек панический не презирает художественной деятельности.)**

### Темы и источники вдохновения человека панического:

— Мое «я».

— Аллегория и символ.

— Тайна.

— Секс.

— Юмор.

— Создание химер.

— Реальность вплоть до кошмара (включительно).

— Грязь, отвратительное (они ведь так человечны!).

— Он привносит представления, которые считаются презренными и вводит их в область «серьезного»; вместе с тем, он подрывает установившиеся ценности.

— Использование всех постулатов, всех философий, всех типов морали (при отстаивании в них лишь того, что ему подходит).

И конечно, прежде всего:

— Случайность.

— Память.

— Путаница.

### Формы художественного творчества человека панического:

— Отрицание захватывающих жанров, но за эпопею.

— Роковая двусмысленность (а не двусмысленность, связанная с роком).

— Отрицание иронии.

— Математика и систематизация.

— Противоречие.

— Приспособление классических формул, которые приводят к формулам сегодняшнего дня — и наоборот.

### Характеристики человека панического:

— Это порядочный человек своего столетия.

— Безумный талант.

— Ясный энтузиазм.

— Многообразные занятия как во времена Ренессанса,

— Отказ от рискованных авантюр (например, как правило, он не кончает жизнь самоубийством).

— Он проводит критику процесса познания, вскрывая, вместе с тем, ее механизмы.

— И прежде всего: ОТКАЗ ОТ СИЛЫ ТЯЖЕСТИ.

### Искусство жить человека панического:

— Любовь к жизни, трусость и т. д.

**{****167} — Культ счастья.**

— Нежность, доброта, поскольку они полезны и приятны.

— Мораль во множественном числе: отказ от единственной морали, от чистоты и прочих полицейских формул, которые в конечном счете всегда приводили к осуждению (например, к уничтожению, когда речь шла о морали политической) того, кто их не использовал.

— Стало быть, анти-чистота.

— Удобство, даже в свободе.

— Одиночество внутри группы (без башни из слоновой кости).

— Принятие концепций и искусства жизни, полностью противоположных собственным.

— Панический герой — это дезертир.

### Болезненные фантазии человека панического:

— Паранойя (но не шизофрения).

— Мания величия и скромность.

— Отчаяние, но не тоска.

— Болезни и искажения.

— Ревность, фетишизм, некрофилия и т. д.

— Внушаемость.

— Мифология (это все, что он любит).

— Мифомания.

### Человек панический культивирует и некоторые общие места:

— Гуманизм, универсализм, прогрессизм, пацифизм, антирасизм, агностицизм и т. д.

*Пан*: всё.

*Пан*: греческий бог. В детстве он был шутом, а позднее ужасал людей своими внезапными появлениями.

Исходя из всего вышеизложенного, можно уступить искушению поиграть в то, чтобы определить паническое через АНТИОПРЕДЕЛЕНИЕ: Паническое (в мужском роде) — это «способ быть», определяемый путаницей, юмором, ужасом, случайностью и эйфорией. С этической точки зрения в основе панического лежит практика морали во множественном числе, с философской же точки зрения, аксиома «жизнь — это память, а человек — рискованная случайность».

Паническое находит себе наиболее полное выражение в паническом празднестве, в театральной церемонии, в игре, в искусстве и в безразличном одиночестве.

Отныне я заявляю, что «паника» — это не группа и не художественное или литературное движение; скорее уж это стиль жизни. Или даже, точнее, я сам не знаю, что это такое. Я предпочел бы скорее называть паническим анти-движение, чем какое-либо движение.

**{****168} Кто угодно может назваться паническим, провозгласить себя основателем движения, создать «истинную» паническую теорию. Каждый может утверждать, что он был первым, кому пришла в голову паническая идея, что он изобрел само это название, создал паническую академию, — или же может назначить себя президентом движения.**

## Театр как «паническая» церемония

У меня нет никакой теории театра. Творчество приходит ко мне как приключение, а не как плод знания и опыта.

*Несколько месяцев тому назад наш «панический» спектакль*[[151]](#endnote-151)*, поставленный в Париже, предлагал публике следующие картины: Алехандро Ходоровски открывает ящик, откуда вылетают пятьдесят голубей, потом он отрубает голову живой гусыне, которая медленно истекает кровью, хлопая крыльями.*

*Сегодня спектакль «US»*[[152]](#endnote-152) *Питера Брука в Лондоне завершается появлением актера, который поднимается на сцену, достает коробочку со множеством бабочек, выбирает самую крупную и поджигает ей крылья; насекомое судорожно вспархивает и, обуглившись, гибнет.*

*Похоже, что не только в Лондоне и Париже, но также в Нью-Йорке, Мехико и Токио, словом, повсюду сейчас можно увидеть нечто подобное. Такие совпадения в интересах постановщиков, которые даже не знакомы друг с другом, свидетельствуют об одной и той же страсти к театру. (Добавлю, что все они, как и я, охарактеризовали бы сцены, которые я только что привел, или им подобные, как «невыносимые».)*

*Сейчас всевозможные панические личности, рассеянные по всему миру, пытаются создать самую крайнюю форму театра. Несмотря на огромные различия между нашими попытками, мы стараемся сделать из театра праздник, жестко организованную церемонию. Трагедия и гиньоль, поэзия и вульгарность, комедия и мелодрама, любовь и эротика, хэппенинг и теория ансамблей, дурной вкус и эстетическая утонченность, святотатство и сакральность, умерщвление и восторг жизни, грязное и возвышенное, — все естественно входит в этот праздник, в эту «паническую» церемонию.*

*Я мечтаю о театре, где юмор и поэзия, паника и любовь составляли бы единое целое. Тогда театральный обряд превра-* **{****169} гуманоидным снам, что мучают по ночам компьютеры IBM.**

*Но чтобы добиться этого, спектакль должен быть движим четкой театральной идеей или же, если речь идет о пьесе, ее композиция должна быть совершенной, ясно отражающей хаос и путаницу жизни. В наши дни это — единственный шанс, а современная математика позволяет нам мастерски сконструировать самую тонкую, самую сложную пьесу. Точно так же, абсолютно необходимо, чтобы под покровом видимой беспорядочности постановка являла собою образец точности.*

*Чем более увлекательным (вплоть до прямого сговора с публикой, или до провокации) и колдовским (вплоть до оскорбления или возвышенного восторга) должен быть спектакль, тем большей четкости и выверенности требуют пьеса и постановка.*

*Язык, обычно называемый «поэтическим», мне кажется в лучшем случае беспомощным, — или же он попросту становится искусственным приемом, который отвлекает внимание зрителя, мешая тому увлечься происходящим на сцене и поддаться ее чарам. В настоящем театре поэзии поэтический диалог рождается из кошмара и его внутренней механики, из отношений, связывающих обыденное и воображаемое, и из стиля, который трогателен и прямолинеен, как «град камней». Я помню, с какой проницательностью Андре Бретон осветил два лица поэзии в моем творчестве: с одной стороны, речь шла о поэтических рассказах вроде «Камня безумия», а с другой — о моих пьесах.*

*Театр, который мы пытаемся создать сейчас, не относится ни к модерну, ни к авангарду, это не новый театр, не театр абсурда, — он просто стремится к тому, чтобы стать лучшим из всех и бесконечно свободным. Театр во всем своем великолепии — это самое богатое зеркало образов, которое может предложить нам сегодняшнее искусство, и одновременно он является продолжением и возвышением всех искусств.*

*Панический театр навязывается нам чрезмерностью своей барочной вселенной, освещающей безумствующий мир, полный чистой воды и медиумов, — мир, в котором костюмы, декорации, музыка и инструменты веером раскрываются из одной и той же утробы; он подобен меняющимся сочетаниям единого дикарского калейдоскопа. Действие перемещается с одной планеты на другую, переходит от крика к шепоту, а зрители — пленники загона для искушений святого Антония — преображаются в магов, жертв и фокусников, облаченных в отчаяние и радость.*

# {170} Ролан Барт[[153]](#endnote-153)

*Талант художника Ролан Барт отождествляет с наличием у него воображения. Но не воображения вообще, а конкретной способности исполнительского воображения. Такое воображение всегда функционально и потому, как утверждает Барт, истинный художник сродни землемеру и геометру: то, чем он занимается, с необходимостью требует декупажа, очерченности границ и оптической ясности. Стало быть, «порождающим источником» искусства признается некоторое идеальное усилие, вырывающее из действительности отдельный фрагмент. Этот по видимости простой и случайный акт выбора оборачивается выбором пространства смысла: с точки зрения Барта для искусства гораздо важнее «возвестить» о месте смысла, чем назвать его.*

*Фрагментарность, незавершенность являются, собственно, неизбежным итогом любой попытки осмыслить мир: ведь задающий вопрос не может обратиться сразу к тотальности наличного бытия, — хотя бы потому, что в числе «ответчиков» оказался бы и он сам. Тем не менее для обыденного сознания дело как раз так и обстоит: оно знает лишь единое и нераздельное пространство, где однажды найденный смысл становится предметом повсеместного использования и повторения и где он быстро превращается в стереотип. Это и есть doxa, — согласно Барту, царство расхожего мнения, застывших смыслов. Чтобы преодолеть стереотипы, нужен человек para-doxa: художник или интеллектуал.*

*Парадокс — это единственный способ расшатать и взорвать пространство доксы, главное в нем — «динамика запроса», которая не чтит ничего ставшего и адаптированного. И тут роли художника и интеллектуала в обществе совпадают: согласно терминологии Барта, они — не такие, как все, они — своего рода «отщепенцы», объединенные игровой природой творческого сознания. Неимоверность их воображения — это то, что открывает в сплошной доксе свежий «трепет смысла», его бесконечное, но неопределимое мерцание. Очевидно, что это смысловое событие для человека обыденного сознания представляется скорее всего неправдоподобным: он никак не может с ним справиться, то есть завершить, исчерпать его до конца. И действительно, парадоксальный, сдвинутый смысл трудноуловим, он сопротивляется определению и потому неудобен. Как говорит Барт, смысл дрейфует. Но это уже забота не «донатора смысла», а адресата его творчества — зрителя, слушателя, читателя.*

*При таком подходе к искусству (Барт называет его структуральным) высшая цель состоит как раз в игре с возможными* **{****171} смыслами, когда «субстрат искусства тут мало что значит». Но тогда художники различаются друг от друга только одним — характером воображения или, по выражению самого Барта, формой его «озноба», «содрогания». А произведение искусства, рассмотренное структуралистски, есть не что иное, как «нагруженное мгновение»: на первый план Барт выдвигает его смысловую избыточность. Идеалом здесь могло бы служить неоплатоническое Первоначало с его переполненностью смыслами и с их непрерывным фонтанированием. С одной лишь существенной оговоркой: для Барта невозможна монологичность — в каком бы то ни было виде. Тут ближе образ сходящихся и расходящихся трещин на разбитом стекле, — или морозных узоров на зимнем окне. Поэтому так важен для Барта декупаж в том, что он называет «диоптрическими искусствами», — то есть в театре, кино, живописи, литературе: фрагментарность означает отсутствие верха, низа, центра и любой иной смысловой заданности. Произведение должно оставаться абсолютно открытым, распахнутым новому, еще не отгаданному смыслу.**

*Согласно Барту, истинно бесконечным может быть лишь произведение, которое развивается не посредством линейной нарративности, но по законам структурных отношений. Поэтому искусство он понимает как особую — игровую — практику или работу по очеловечиванию мира: художник, которого ищет структурализм, — это «производитель» культурных смыслов, противостоящий Природе с ее случайностью и единообразием. Отсюда — известный тезис Барта из работы 1963 года «Структурализм как деятельность»: «Произведение искусства — это то, что человеку удается вырвать из-под власти случая».*

*Однако в 1973 году, когда создавалась статья «Дидро, Брехт, Эйзенштейн», Барт — уже теоретик постмодернизма. Теперь в его настойчивом утверждении структуральной эстетики проявилось совершенно новое истолкование принципа избыточности. В игровое поле произведения отныне втянут и сам автор, который перестает быть чем-то внешним: он включен внутрь реальности, им же самим создаваемой. Его присутствие в произведении является избыточным по отношению к тому, чем конкретная картина (сцена, кадр, план) трогает и впечатляет. Но оно сообщает произведению абсолютную открытость: как только автор объективирует себя в игровое пространство, тотчас же возникает необходимость сделать это вновь, так как в следующее мгновение автор уже оказывается стоящим вне его. Тем самым в смысловую игру произведения включается и процесс его исполнения, что предоставляет зрителю, читателю или слушателю возможность активно участвовать в ней, а значит и нести — наряду с художником — ответственность за Смысл. Именно это, по Барту, дает основание назвать искусство «сугубо человеческим процессом».*

**{****172} Интерес Барта к эпическому театру Брехта, кинематографу Эйзенштейна и эстетике Дидро — это, по сути, поиск традиций постмодернистского сознания, которое и востребовало «структурального человека». Общим знаменателем тут стало искусство, в котором «смысл перемещается в жест и сочетание жестов». Жест — это декупаж с максимальной избыточностью смысла. Жест диалектичен: в нем совпадает чувственное и абстрактное. Жест многолик: он может быть и социальным, и экзистенциальным, и историческим, но главное — он является «продуктом Истории, а не Природы». Но жест и больше, чем знак или иероглиф, так как в нем реально присутствует Исполнитель.**

*Барт считал театр «привилегированным» видом искусства: даже среди «диоптрических» искусств он выделял его изначально жестовую сущность и, как следствие, — особую плотность Смысла сценического произведения. Пространственный декупаж сцены оказывается здесь естественной основой структурального «закона смысла», в соответствии с которым организуется весь спектакль. Это дает Барту право говорить об исключительности «союза геометрии и театра»: театральная условность абсолютна. Вместе с тем, жест в театре непосредственно связан с телом актера, что еще больше увеличивает смысловую коннотацию спектакля. Отсюда — мысль Барта о том, что тотальность игровой стихии в театре и является источником удовольствия зрителя. Но и наслаждение игрой смыслов здесь гораздо сложнее, чем где бы то ни было, поскольку оно предполагает одновременность сразу нескольких декупажей: визуального, интеллектуального, словесного, музыкального, непосредственно-чувственного…*

*Таким образом, в театре Барт находит семантический эталон: на сцене значимо все. Что же касается актера, то его главную задачу Барт в целом видит в том же, в чем и задачу писателя или художника, — в человеческом освоении мира. На структуральном языке это означает работу по переводу всего невидимого, случайного и неназванного в интеллигибельное. Специфику же актерского творчества Барт определяет так: производство избытка «своих версий игры». Иначе говоря, сценическое искусство состоит не в копировании реальности или подражании ей, но в ее смысловом превышении. Актер призван создать «новое правдоподобие», когда уже не мир, а сам он будет «хозяином смысла». Но это вовсе не свидетельствует об эгоцентризме художника или о том, что он пренебрегает миром. Напротив, как настоящий структуральный человек он «весьма мало заинтересован в том, чтобы жить вечно: он знает, что структурализм — это тоже всего лишь одна из форм мира, которая изменится вместе с ним».*

## {173} Дидро, Брехт, Эйзенштейн[[154]](#endnote-154)

Посвящается Андре Тешине

Допустим — с полным основанием, — что со времен древних греков некое родство сущности и истории связывает воедино математику и акустику; допустим, что наше пространство, неизменно пифагорейское, несколько переменилось за прошедшие два‑три тысячелетия (Пифагор, разумеется, — это эпонимический герой[[155]](#endnote-155) Тайны); допустим, наконец, что, начиная с тех же самых древних греков, помимо такого первого союза укрепился второй — союз геометрии и театра, и этот союз в конце концов победил, постоянно выходя на авансцену истории искусств. В самом деле, театр — это такая практика, которая рассчитывает *наглядное* место вещей: если я помещу зрелище здесь, зритель увидит его, если же я помещу его в ином месте, зритель его не увидит, причем такой сокрытостью можно даже воспользоваться специально, чтобы обыграть иллюзию. Сцена — эта та граница, которая встает на пути оптическому пучку лучей, очерчивая предел и как бы фронт его распространения. Так следует обосновать *представление* — в отличие, скажем, от музыки (и в отличие от текста).

Представление не может определяться прямо через подражание: ведь даже если избавиться от понятий «реального», «правдоподобного», «копии», само «представление», тем не менее, остается, пока существует субъект (автор, читатель, зритель или созерцатель), который направляет свой *взгляд* к горизонту, отсекая тем самым основание треугольника, вершину которого составляет его собственный глаз (или же его дух). Органон Представления (а его сейчас можно описать, поскольку при этом угадывается *иное*) будет иметь в качестве двоякого основания самодостаточность такого вычленения и единство субъекта, который все это проделывает. Потому субстрат искусства тут мало что значит. Стало быть, театр и кинематограф суть непосредственное выражение геометрии (по крайней мере, пока они не переходят к каким-нибудь редкостным изысканиям в области звучания и голоса, то есть стереофонии), однако классический литературный дискурс (который можно прочесть), также давно отказавшийся от просодии, музыки, — есть дискурс представления, то есть геометрический. Это справедливо в той мере, в какой этот дискурс отсекает фрагменты, чтобы затем их живописать. Ведь как утверждали классики, поведать историю — это не что иное, как «живописать картину, которую уже хранишь в своем сознании». Сцена, картина, план, прямоугольник книжного листа, — вот то *условие*, которое позволяет помыслить театр, живопись, кино, литературу, то есть все «искусства» отличные **{****174} от музыки, или то, что можно назвать** *диоптрическими искусствами*. (Доказательство от противного: нет никакой возможности вычленить из музыкального текста малейший кусок, кроме как подчинив его драматическому жанру; ничто не позволяет создать из него какой-либо фетиш, — за исключением, пожалуй, вырождения такого текста в избитый и надоедливый мотив.)

Известно, что вся эстетика Дидро покоится на отождествлении театральной сцены и живописной картины. Совершенная пьеса, по его мнению, — это последовательность картин, то есть галерея или салон. Сцена же предлагает зрителю «столько же настоящих картин, сколько имеет в действии мгновений, благоприятных для художника». Картина (живописная, театральная, литературная) есть в чистом виде декупаж с четкими краями, неизменный, не поддающийся искажениям, сводящий к нулю все свое окружение, которое остается неназванным, но извлекающий на свет сущность, то есть открывающий взгляду все, что входит в его сферу. Подобное демиургическое различение предполагает высокий уровень мышления: картина эта прежде всего интеллектуальна, она стремится высказать нечто (то есть моральный, социальный смысл), но при этом она также сообщает, что знает, как нужно это высказать, как именно это должно быть сообщено. Такая картина одновременно означает нечто и несет в себе пропедевтическую функцию; она впечатляет и заставляет задуматься, трогает и разъясняет свое эмоциональное воздействие. Эпический театр Брехта, монтажный план Эйзенштейна суть картины; это *мизансцены*, то есть поставленные сцены (говорят же: «*стол накрыт*», то есть сервирован), в полной мере отвечающие драматургическому единству, теорию которого дал Дидро. Подобные сцены весьма четко очерчены (вспомним терпимость Брехта по отношению к «итальянской» сцене, его презрение к растекающемуся «театру на свежем воздухе», к театру, окружающему зрителя со всех сторон), вполне исчерпывают заложенный в них смысл, но наглядно раскрывая то, как именно этот смысл создается, осуществляют на деле совмещение визуального и идейного декупажа. Нет никаких отличий эйзенштейновского плана от картин Грёза[[156]](#endnote-156) (кроме, разумеется, посылки — в одном случае моральной, в другом же — социальной), нет и никаких принципиальных отличий эпического театра от эйзенштейновского монтажного плана (за исключением того, что у Брехта картина есть то, что подлежит критике зрителя, а не его добровольному приятию).

Но какова же сама эта картина (раз уж она возникает из декупажа), является ли она фетишем? Да, если смотреть на нее на уровне идеального смысла (Добра, Прогресса, Цели, грядущего прихода благой Истории), а не на уровне ее композиции. Точнее, именно сама *композиция* картины позволяет сдвинуть смысл термина «фетиш» и перенести еще дальше любовные следствия акта декупажа. Дидро вновь выступает здесь достойным теоретиком такой **{****175} диалектики желания. В статье «Композиция»**[[157]](#endnote-157) он пишет: «Хорошо скомпонованная картина — это целое, которое объединено одной точкой зрения, единство, где часто содействуют одной общей цели и своим взаимным соответствием создают ансамбль, столь же реальный, как сочетание различных членов в теле животного; так что случайный фрагмент картины, который содержит в себе множество фигур, набросанных наудачу, без пропорции, без понимания и единства, не более заслуживает названия *настоящей композиции*, чем разрозненные наброски ног, носа или глаз, выполненные на том же листе, заслуживают названия *портрета*, или даже вообще *изображения человека*». Вот уже и тело намеренно введено в идею картины, но это непременно все тело; органы его, сгруппированные и как бы одушевленные общим контуром, функционируют во имя трансцендентности *изображения*, которое получает теперь всю свою фетишистскую нагрузку и становится тонко исполненной подменой смысла: сам смысл теперь фетишизируется. (Разумеется, не составит большого труда обнаружить в послебрехтовском театре или в послеэйзенштейновском кинематографе мизансцены, которые отмечены размазанностью картинки, распадением «композиции» на части, своего рода парад «частичных органов» изображения, — короче, пробуксовку метафизического, равно как и политического смысла произведения, — или же, по меньшей мере, смещение этого смысла к *иной* политике.)

Брехт хорошо показал, что в эпическом театре (который движется посредством смены последовательных картин) всякая нагрузка — независимо от того, затрагивает ли она значение произведения или же доставляемое им наслаждение — ощутима в каждой отдельной сцене, но отнюдь не в целом. На уровне всей пьесы целиком не существует никакого развития, никакого вызревания; есть некий идеальный смысл (даже в каждой отдельной картине), но нет смысла окончательного, завершающего, — нет ничего, кроме ряда отдельных очерков, каждый из которых несет в себе достаточную доказательную мощь. То же самое мы видим и у Эйзенштейна: фильм есть последовательность эпизодов, каждый из которых абсолютно значим, эстетически совершенен. Это кинематограф, стремящийся стать антологией: он обозначен пунктиром и потому отдает себя на откуп фетишисту, поскольку составлен из отдельных фрагментов, которые фетишист может вычленить и унести с собою, чтобы ими насладиться (сколько мы слышим историй о том, что в «*Броненосце “Потемкине”*» из такой-то синематеки не хватает куска пленки — скажем, сцены с детской коляской на лестнице, — эпизода, который был вырезан и украден неким влюбленным, подобно тому, как обычно крадут локон, перчатку или белье женщины?). Первобытная мощь Эйзенштейна приводит к тому, что *ни один из эпизодов в отдельности не скучен*, а потому, чтобы понять **{****176} его и восхититься им, нет необходимости дожидаться следующего. Здесь нет никакой диалектики (этого промежутка терпения, который так необходим для вкушения некоторых удовольствий), но существует лишь длящаяся радость, которая составлена суммированием совершенных мгновений.**

Конечно же, Дидро думал и об этом совершенном мгновении (и думал, находясь внутри его). Для того, чтобы поведать некую историю, живописец располагает одним-единственным мгновением — тем, которое он и заставляет застыть на холсте; но это значит, что ему надо постараться выбрать такое мгновение, заранее обеспечив ему максимальную нагрузку с точки зрения смысла и удовольствия. Будучи поневоле тотальным, это мгновение окажется искусственным (то есть ирреальным, ибо такое искусство нереалистично), оно станет иероглифом, когда одним взглядом (то есть в одном отсеченном плане, если уж мы перейдем к театру и кинематографу) будут легко читаться настоящее, прошлое и будущее, то есть исторический смысл представленного жеста. Это ключевое мгновение, которое совершенно конкретно и вместе с тем совершенно абстрактно, является по сути тем, что Лессинг позднее назвал (в «*Лаокооне*») «*нагруженным мгновением*». Театр Брехта, кинематограф Эйзенштейна — это как раз такая череда нагруженных мгновений: когда мамаша Кураж клюет на приманку сержанта-вербовщика и за эти краткие минуты недоверия теряет сына, она одновременно демонстрирует свое прошлое маркитантки, равно как и будущее, которое ее ожидает: все ее дети погибнут из-за присущего ей торгашеского ослепления. Когда в «*Генеральной линии*» Эйзенштейна[[158]](#endnote-158) крестьянка позволяет разорвать на себе юбку, ткань которой пригодится для ремонта трактора, это мгновение несет в себе целую историю: нагрузка его напоминает зрителю об уже одержанной победе (трактор, непреклонно отвоеванный вопреки бюрократической бесхозяйственности), о нынешней борьбе и силе солидарности. Нагруженное мгновение — это присутствие всех отсутствий (воспоминаний, уроков, обещаний), в ритме которых История становится одновременно постигаемой и желанной.

Идея «нагруженного мгновения» возрождается у Брехта и в понятии gestus social[[159]](#endnote-159) (сколько раз реакционная критика иронизировала над этим брехтовским понятием, которое представляется мне одной из самых разумных и ясных идей, когда-либо выработанных драматургической рефлексией!). Это жест или же сочетание жестов (никогда не переходящее в жестикуляцию), в котором легко читается вся социальная ситуация. Сами эти gesti как таковые отнюдь не являются социальными: ведь нет ничего социального в движениях, которые делает человек, чтобы избавиться от надоедливой мухи; но стоит тому же человеку, скверно одетому, схватиться со сторожевыми собаками, как мы получаем социальный **{****177} gestus.** Движение, которым маркитантка пересчитывает протянутые ей деньги, — это социальный gestus; витиеватый росчерк пера, которым бюрократ в «*Генеральной линии*» подписывает свои бумаги, — это опять-таки социальный gestus. Где еще можно обнаружить социальный gestus? В достаточно удаленных местах, — даже в самом языке; язык может иметь смысл некоего жеста, говорит Брехт, когда он помечает отношение человека к другим людям. Слова «И если глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя»[[160]](#endnote-160) несут большую жестовую нагрузку, чем предложение «Вырви глаз, который приносит тебе зло», поскольку сам строй фразы, ее особые приемы отсылают слушателя к ситуации мести и провидения. Стало быть, даже риторические формы могут нести жестовую нагрузку; поэтому напрасны были бы упреки Эйзенштейну (или театру Брехта) в том, что его искусство «формально» или чрезмерно «эстетично», — форма, эстетика, риторика могут быть носителями социальной ответственности, если ими пользоваться осознанно. Представление (ибо именно о нем в конечном счете идет здесь речь) должно непременно считаться с социальным gestus: как только нечто «представляют» (то есть отсекают, замыкая картину и прерывая тем самым некую общность), сразу же приходится решать, является ли такой gestus социальным или нет (то есть отсылает ли он зрителя к некоему обществу или к Человеку вообще).

Но чем же занят в этой картине (сцене, плане) актер? Поскольку картина является представлением идеального смысла, актер призван представлять и само это знание смысла, ибо смысл не был бы идеальным, если бы он не нес в себе собственную механику. Однако такое знание, которое актер должен представить на сцене в виде необычного дополнения, не является ни его человеческим знанием (его плач не может просто отсылать зрителя к состоянию души некоего Несчастного), ни его актерским знанием (он не должен все время показывать, что хорошо умеет играть). Актер должен доказать, что он не подчинен зрителю (насквозь пропахшему «реальностью», «человечностью»), но всего лишь отсылает смысл к его идеальности. Это главенство актера как хозяина смысла хорошо просматривается у Брехта, который теоретически обобщил такое положение, введя термин «очуждение». Не менее важно оно и у Эйзенштейна (по крайней мере, того Эйзенштейна, который был автором «*Генеральной линии*», уже упоминавшейся здесь), — не потому, что оно приводит, как этого требовал Брехт, к появлению церемониального, ритуального искусства, — но потому, что здесь настойчиво проявляется социальный gestus, который неизменно окрашивает собою все реальные жесты актера (кулаки, которые сжимаются, хватая при этом рабочий инструмент, толпа крестьян у окошка бюрократа и т. д.). По правде говоря, у Эйзенштейна, как и у Грёза (образцового живописца в глазах Дидро), **{****178} актер порою впадает в наивысший накал патетики, которая может показаться зрителю весьма мало «очужденной». Однако не будем забывать, что подобное очуждение есть истинно брехтовское явление, необходимое именно в его системе, поскольку там дается картина, которая должна подвергнуться критике зрителя. У двух же прочих наших авторов актеру вовсе не обязательно «очуждаться»; то, что он представляет, — это идеальная ценность; довольно, стало быть, чтобы актер «отделял» данную постановку от такой ценности и тем самым делал последнюю чувственно воспринимаемой, интеллектуально зримой, — именно благодаря избытку своих версий игры. В этом случае выражение будет обозначать некоторую идею, — для которой оно как раз и является избыточным, — а не просто природу. В этом мы совершенно расходимся с требованиями к актерским физиономиям в «Актерской студии»**[[161]](#endnote-161), столь восхваляемая «сдержанность» которой способствует лишь угождению актерскому тщеславию (я отсылаю читателя за примером к мимике Брандо в фильме «*Последнее танго в Париже*»).

Имеет ли картина «сюжет» (по-английски — topic, то есть некоторое тематическое единство)? Никоим образом; она наделена смыслом, а не сюжетом. Смысл начинается с социального gestus (с нагруженного мгновения); вне такого gestus — только расплывчатая туманность, незначительность. «Совершенно ясно, — говорит Брехт, — что в сюжетах всегда есть нечто наивное, они как бы лишены качеств. Будучи пустыми по природе, они некоторым образом самодостаточны. Только социальный gestus (критика, хитрость, ирония, пропаганда и т. п.) вносит сюда “человеческий элемент”». Дидро мог бы добавить к этому, что творение художника или драматурга вовсе не в выборе сюжета, но в выборе нагруженного мгновения, то есть картины. Не столь уж важно в конце концов, что Эйзенштейн заимствовал свои «сюжеты» в прошлом России и революции, а не так, как «ему следовало это делать» по мнению современных ему идеологических советчиков: в настоящем социалистического строительства (за исключением «*Генеральной линии*»). Не столь уж важны в данном случае броненосец или царь, — они суть лишь расплывчатые и пустые «сюжеты», — важен только gestus, критическая демонстрация этого жеста, вписывание этого жеста, — к какому бы времени он ни принадлежал, — в текст, социальная механика которого очевидна. Сюжет ничего не добавляет и не убавляет. Сколько у нас сегодня фильмов о наркотиках, где последние выступают «сюжетом»? Но это пустой сюжет; вне социального gestus наркомания сама по себе несущественна, то есть, скорее, значение ее расплывчато и неопределенно, вечно. Пример подобных пустых банальностей: «наркотики обессиливают» («*Дрянь*»), «наркотики доводят до самоубийства» («*Повторяющиеся отсутствия*»). Сюжет является ложным декупажем: почему, в самом деле, выбран именно **{****179} этот сюжет, а не какой-то иной? Произведение начинается только с того уровня картины, где смысл перемещается в жест и сочетание жестов. Возьмем, скажем, «***Мамашу Кураж*»: вы утратите ее смысл, если станете полагать, будто ее «сюжет» — это Тридцатилетняя война или даже осуждение войны как таковой. Gestus пьесы не в том, — он в показе ослепления маркитантки, которая думала жить войной, но в конечном счете от нее умирает; точнее, этот gestus — в моем взгляде, взгляде зрителя, на такое ослепление.

В театре, кино, в традиционной литературе вещи всегда увидены *с какой-то одной стороны*, — это необходимое геометрическое основание представления; необходим фетишистский сюжет, чтобы очертить картину. Этот порождающий источник всегда выступает неким Законом — законом общества, законом борьбы, законом смысла. Стало быть, всякое активное искусство может быть только представительным, законным. Для того чтобы лишить представление источника, приходится платить поистине огромную цену — не меньше, чем смерть. Как разъяснил мне один из моих друзей, в «*Вампире*» Дрейера[[162]](#endnote-162) камера движется от дома к кладбищу и схватывает на своем пути *то, что видит мертвец*. Такова крайняя точка, где опрокидывается представление; зритель более не может занимать никакого места, ибо он не в состоянии отождествить свой взгляд со взглядом закрытых глаз мертвеца. Картина лишена точки исхода, лишена опоры, это просто некое зияние. Но все, что происходит по эту сторону подобной границы (а таков случай Брехта, Эйзенштейна) может быть только законным; в конце концов, именно Закон Части вычленяет и отсекает эпическую сцену, кинематографический план, именно этот Закон глядит, кадрирует, центрует, излагает. И здесь Эйзенштейн и Брехт вновь сближаются с Дидро — основателем домашней, буржуазной трагедии, подобно тому, как два его более поздних последователя были основателями социалистического искусства. Дидро различал в живописи главенствующую практику, имевшую катарсическую направленность и нацеленную на идеальность смысла, и малую практику, которая была, по его мнению, чисто подражательной, сюжетной. С одной стороны ему виделся Грёз, с другой — Шарден. Иначе говоря, в период подъема искусства его физическая сторона (Шарден) должна была увенчиваться некой метафизикой (Грёз). Можно сказать, что в Брехте и Эйзенштейне Шарден[[163]](#endnote-163) и Грёз как бы сосуществуют (будучи более изворотливым, Брехт предоставлял своей публике возможность играть роль Грёза по отношению к Шардену, которого он предлагал ее вниманию). Пока еще общество не обрело покоя, его искусство не может перестать быть метафизическим, то есть: значимым, читаемым, репрезентативным. Наконец, возможно, попросту фетишистским? Но когда же начнется действительно музыка, когда начнется Текст?

**{****180} Брехт, похоже, почти не знал Дидро (за исключением, может быть, «***Парадокса об актере*»[[164]](#endnote-164)). Однако именно он, по странному совпадению, обозначил это тройственное соединение, начало которого определено усилиями Дидро. К 1937 году Брехт увлекся идеей основать «Общество Дидро», которое призвано было стать местом соединения театральных штудий и театральной практики. Это несомненно произошло именно потому, что он видел в Дидро не только выдающегося философа-материалиста, но и крупного театрального деятеля, теория которого была нацелена на правильное распределение удовольствия и поучения. Брехт определил программу этого Общества и создал соответствующую брошюрку, которую собирался разослать — кому бы вы думали? — Пискатору, Жану Ренуару и Эйзенштейну.

# {181} Мишель Винавер[[165]](#endnote-165)

*Свой путь в искусстве Мишель Винавер начал в 1950 году как романист и переводчик. В 1955 году он написал первую пьесу (она была посвящена войне в Корее) — «Корейцы», которая вскоре была поставлена Роже Планшоном в Лионе и Жан-Мари Серро в Париже, Затем последовало множество других: «Отель “Ифигения”», «Труды и дни», «Прошение о месте», «Портрет женщины», «Через край, или Сад наслаждений», «Соседи», «Телепередача» и другие. И хотя его драматургия заняла прочное место в театральной жизни Франции, он еще долгое время не бросал и предпринимательской деятельности, занимая руководящие посты в фирмах «Дюпон» и «Жиллетт». Лишь в 1980 году Винавер оставил эту деятельность и полностью посвятил себя театру и педагогической работе сначала в Третьем, а позднее — в Восьмом Парижском университете (в Сан-Дени).*

*Винавер — представитель так называемого «театра повседневности», который принято отождествлять также с драматургией Жан-Поля Венцеля и Мишеля Дойча. Как заметила Анна Юберсфельд — автор монографического исследования творчества Винавера, — он «писатель сегодняшнего дня, минуты, мгновения между вчера и завтра и потому парадоксально безразличный к веяниям моды…» Даже если в пьесе речь идет о чем-то необыкновенном или остросюжетном, Винавер тут же заземляет ее сиюминутностью ситуации, — бытовой, служебной или политической. Но это вовсе не означает, что он всего лишь бытописатель: повседневность у него является исходным материалом, который посредством монтажа или коллажа обретает мифологический смысл. Стало быть, банальным течением жизни Винавер интересуется лишь постольку, поскольку видит возможность сообщить ему интеллигибельность, то есть последовательность и структурность. «История, — говорит Винавер, — есть не что иное, как итог застывания магмы ежедневности».*

*Подобно Аррабалю, Винавер — пограничная фигура в современном французском театре: в его творчестве, в том числе и в теоретических построениях, уже присутствуют черты постмодернизма. Довольно скоро после появления его первых пьес критики дружно отметили их калейдоскопичность: как правило, в них сразу несколько фабул, которые развиваются параллельно и в зрительском восприятии должны накладываться друг на друга. Такой феномен смыслового «децентрирования» как раз и есть метонимия, — один из ярких признаков постмодернистского искусства, где произведение теряет привычную функцию коммуникации,* **{****182} представления Смысла. Но это и не форма разрушения Смысла, а всего лишь новая форма его организации.**

*Отсутствие смысловой завершенности, открытость театрального текста Винавер понимал противоречиво: они совмещаются у него с признанием его автономности или независимости от сценического представления. Схожую точку зрения легко найти в семиологии Барта, где своеобразие словесного текста связывается с большей степенью смысловой определенности, чем любого изобразительного, и, следовательно, авторское присутствие в нем и более значимо. Но в отличие от Барта, Винавер по существу отказывает театру в том, что — с некоторыми оговорками — допускает в отношении литературного дискурса: он отказывает ему в полисемичности, то есть, по сути, отказывает режиссеру в праве увеличивать смысловую избыточность пьесы за счет сценических средств. Функция театральности сводится им главным образом к выявлению и возможно более точной передаче авторского смысла, а отнюдь не к игре с ним. Говоря словами Барта, Винавер еще не преодолел «ужаса перед смысловой неопределенностью иконических знаков» сцены.*

*Постмодернистский театр действительно угрожает авторскому самолюбию драматурга или — во всяком случае — суверенности его прав на Смысл. «Революция режиссеров», на которую сетует Винавер как на болезненный вывих в истории современного театра, явилась следствием постмодернистских исканий, уравнивающих Текст и Жест, а значит, равно способных и лишить слово смысла, и — наоборот — наполнить им молчание. Ведь сцена — место производства Смысла, а не место его передачи от драматурга зрителю.*

## Избыток режиссуры[[166]](#endnote-166)

Я возьму в качестве исходной точки поразительное наблюдение, почерпнутое мною из собственного опыта. Я недавно был в одном из предместий Лондона, где первый раз в Англии игралась моя пьеса «Труды и дни»[[167]](#endnote-167). Актеры в общем соответствовали своей задаче, хотя их трудно было назвать выдающимися. Постановщик мог скорее считаться крепким ремесленником, чем настоящим художником: со всей очевидностью его стиль работы, то, как он сам себя воспринимал, отнюдь не указывало на творческую природу. Крайне стесненное пространство, где разворачивалось действие, было со всех четырех сторон окружено скамьями для зрителей; не было никаких декораций, разве что кое-какие предметы обстановки, а освещение сводилось к нескольким автомобильным фарам, очень низко укрепленным на потолке. Репетиции продолжались три недели, **{****183} то есть на них было отведено меньше половины того времени, которое обычно уходит на постановку во Франции. Наконец, не было проведено никакой подготовительной работы в драматургическом плане. Однако представление, на котором я присутствовал, наполнило меня странным ощущением счастья: текст свободно проходил насквозь со всей ясностью и полнотой, достигая публики сильно и точно. Между тем, этого не получилось во французской постановке, хотя та явилась итогом несравненно более глубокой работы, использованные там приемы были одновременно куда мощнее и куда тоньше, а заправлял всем режиссер, по общему признанию уже входящий в число великих, причем мы с ним сотрудничали благодаря тесной общности наших взглядов.**

Мне невольно приходят на ум некоторые пограничные опыты, в процессе которых я познал подобные — и столь же неожиданные — радости: это прошлогодняя постановка моей первой пьесы «Корейцы», осуществленная лицеистами из рабочего пригорода одного провинциального французского городка; или, скажем, многочисленные попытки постановки «Диссидент, разумеется»[[168]](#endnote-168), также предложенные подростками из учащейся среды, которые абсолютно не располагали необходимыми средствами. Мне вспоминается также постановка полного варианта пьесы «Через край»[[169]](#endnote-169), — пьесы, содержащей более сорока персонажей, представление которой длилось семь часов, сама же постановка была осуществлена при весьма ограниченных (со всех точек зрения) ресурсах в маленьком городке швейцарского кантона Юра. Если уж говорить о моих пьесах, то мне никогда не случалось прежде присутствовать при подобном радостном и осмысленном слиянии с публикой, не случалось ощущать столь мощный поток взаимообмена между публикой и произведением, — как если бы зрителям было позволено прогуливаться внутри пьесы без усилий и утомительной скуки, в свое полное удовольствие. Ничего подобного не происходило, когда та же самая пьеса удостаивалась чести и привилегии обрести преимущество того, что называют большой режиссурой, блистающей находками воображения, питаемой рискованными и прекрасными приемами, когда постановщиком выступал один из наиболее знаменитых театральных людей Европы, точнее, один из самых влиятельных… Я вспоминаю, наконец, возвращаясь к «Трудам и дням», что перед ее постановкой в Париже пьеса была как бы начерно «подогнана к сценическому пространству» в провинции, и что этот постановочный эскиз, предложенный актерами без костюмов, без специального освещения, после всего лишь десяти дней репетиций, когда текст еще не был толком выучен и читался с листа, тронул публику больше и показался мне самому более законченным, чем постановка, в которой можно было воспользоваться какими угодно средствами, — при том, что режиссер и актеры оставались теми же.

**{****184} По мере того, как я постепенно стараюсь разобраться в этих воспоминаниях, мне приходится прямо признать существование явления, — заведомо непостижимого, бросающего вызов здравому смыслу, даже неловкого, ошеломляющего, короче — прямо-таки постыдного. Следует ли его отвергнуть — а я понял, что сам обычно поступал именно так, — или же сделать из него предмет размышлений?**

Сегодня мне хотелось бы заняться такими размышлениями вместе с вами, вовсе не ограничиваясь сферой моего личного опыта, но обращаясь к более объективным данным: данным, вытекающим из обширного исследования, проведенного Национальным литературным центром в 1986 году в связи с наметившимся кризисом театральных изданий; это исследование дало беспрецедентные сведения относительно настроений и творчества драматургов на данный момент времени. Если говорить конкретно, ста шести авторам — практически всем, кто работал тогда во Франции, — была разослана анкета; было получено и проанализировано семьдесят три ответа. Исходя из этих ответов оказалось возможным проследить некие родовые черты этой части населения: кто же они, современные авторы, откуда происходят и как они воспринимают свою собственную роль и место в театральной деятельности? На деле, было бы справедливее говорить не об одном, но о двух отличных типах родовых черт, поскольку исследование позволило высветить то примечательное обстоятельство, что примерно две трети франкоязычных драматургов сегодня рассматривают себя прежде всего как людей театра — homo theatralis, и лишь побочно — как писателей. Зачастую они начинали свою карьеру в качестве актеров или режиссеров, или же в каком-то ином роде деятельности, связанном со сценой; зачастую они и продолжают вследствие этого вести двойную деятельность театрального практика и писателя, не проводя сами четкого различия между двумя сторонами своей профессии. Зачастую само писательство для них увязано с конкретным проектом театральной постановки, в котором они участвуют. Текст, даже если они и придают ему большое значение, тяготеет к тому, чтобы становиться служебным придатком постановки. Текст создается для сцены. Он является одной из ее необходимых принадлежностей; статус его приближается к статусу оперного либретто, кинематографического сценария. В отличие от этого, только треть авторов рассматривает себя прежде всего как писателей, в том смысле, что они воспринимают свой текст в качестве завершенного литературного объекта как такового, объекта, имеющего некое автономное существование независимо от всякого сценического представления.

Правда, в прошлом не проводилось никакого сравнимого с этим исследования, которое могло бы дать материал для сопоставлений. Однако все подводит к предположению о какой-то мутации, **{****185} которая произошла за несколько последних десятилетий и благодаря которой драматурги разделились на эти два вида. Сходное исследование, проводись оно среди драматургов 50‑х годов, несомненно привело бы к обратной картине: большая их часть оставалась прежде всего литераторами, тогда как большинство сегодняшних драматургов являются детьми революции, вознесшей сценическую практику на самую вершину иерархии всех театральных составляющих, — революции, которая низвела текст до положения относительной зависимости.**

Проявился и определенный дополнительный аспект этой мутации. Кем были, скажем, примечательные драматурги первой половины этого столетия? Имена, которые первыми приходят на ум, — это Клодель, Жироду, Монтерлан, Кокто, Мориак, Виан, Сартр, Камю, Жене, Беккет. Но ведь все эти драматурги были писателями вообще, то есть просто писателями: романистами, поэтами, эссеистами, лишь некоторая часть творчества которых приняла форму театральных пьес. В настоящее время всё уже не так, и писатели вообще, — за исключением немногих, — не пишут для театра. В рамках опроса, на который я ссылался, таких оказалось около пятнадцати, и из их ответов ясно, что театральная область от них весьма далека, стала им чуждой, недоступной и в конце концов безразличной. Разверзлась пропасть. Произошло нечто такое, из-за чего они больше не осмеливаются туда вторгаться; что-то стоит на пути их желаний.

А произошло же то, что за последние тридцать лет режиссер получил новый статус — статус автора спектакля, который использует тексты, чтобы создать свое собственное произведение, и который пользуется одновременно и всей властью и всеми финансовыми средствами. Такое пришествие или, скорее, восшествие на престол, несомненно привело к тому, что зрелищное искусство было поднято до невообразимых прежде высот, а с другой стороны, также и к тому, что разверзлась эта пропасть, о которой я говорил, — пропасть между литературной областью и областью театра. По одну сторону стоят лагерем современные литераторы, взращивающие по большей части чувство изгнанничества по отношению к театру; по другую же сторону деловито хлопочет большинство современных драматургов, осуществляющих свою функцию снабжать театр текстами для сцены, быть своего рода специализированными поставщиками.

Этот социо-исторический очерк позволяет подойти наконец к заявленной теме, минуя всю ту путаницу, которая ее обычно окружает; а тема эта такова: отношение между автором и режиссером в нынешнюю эпоху. Понятно, что для большинства драматургов речь идет об изначально гармоничном отношении, не заключающем в себе никакой существенной проблемы, и не случайно: здесь нет различий. Порой автор и режиссер — это просто одно и то же лицо, а в противном случае автор формирует собственное произведение **{****186} сообразно тому, что (как он предполагает) входит в стремления и требования режиссера, — и чувствует себя вполне удобно в такой ситуации: он сам выбрал ее, он не может и вообразить ее иной.**

Остается еще то меньшинство драматургов, которые выступают прежде всего в качестве писателей и чье творчество достигает некой первоначальной завершенности, выступающей итогом поэтической силы самого текста. Произведения, которые проистекают отсюда, могут оставить режиссера равнодушным, — или же соблазнить его. Но что же происходит, если режиссер соблазнился?

Но прежде чем дать ответ на этот вопрос, осталось еще спросить себя, как мы спросили авторов: каковы родовые черты современных режиссеров? Я говорю о режиссерах, целиком посвятивших себя этому занятию, или, за неимением таковых, о тех режиссерах, с которыми приходится иметь дело. Ну что ж, они создали свою репутацию в качестве авторов спектаклей, выходящих за пределы обыденности, в качестве творцов оригинальных сценических объектов, в качестве тех, кто умеет сочетать неведомые ранее образы, тех, кто создает новаторские видения, находящие себе воплощение на подмостках, тех, кто помогает рождаться актерам. Это и помогло большинству из них подняться к властным полномочиям, встав во главе основных театральных учреждений.

Коль скоро один из них соблазнился неким современным драматургическим произведением, автор которого является прежде всего писателем, я возвращаюсь к своему вопросу: что же тогда происходит?

Ну что ж, происходит вот что: просто режиссер делает свое дело *чрезмерно*. Он не может не делать это чересчур. Вся его культура, весь его жизненный путь, ожидания, которые он возбуждает, и соперничающее окружение, в котором он вращается, власть, которую он удерживает, и динамика той силы, которая беспрерывно заставляет его укреплять свои позиции, вынуждают его *добавлять ценность, добавлять интерес* тексту, за который он ухватился, раздувать этот текст, вкладывать в этот текст все, что исходит от него самого, все, чем он сам является в качестве полноценного творца.

Практическая деятельность таких режиссеров полностью приспособлена к реализации спектаклей, замысленных ими самими, — спектаклей, где текст имеет лишь вспомогательную функцию. Такая практика, конечно же, прекрасно подходит для новых постановок великих текстов прошлого, которые этим режиссерам хотелось бы сделать вновь актуальными и возродить в новой форме и с обновленным смыслом, ибо тексты эти существуют в коллективной памяти: будучи укорененными в общем культурном достоянии, они способны подвергаться всевозможным мутациям, не распадаясь, однако же, совсем (можно, впрочем, задаться вопросом, не получает ли зачастую в случае новых постановок великих классических произведений **{****187} их текст тот же статус вспомогательного элемента — но даже если это так, не страшно: представление приходит и уходит, а текст остается…). Напротив, такая практика не годится для нового современного текста, отвечающего определению, которое я только что дал: завершенного литературного объекта как такового, объекта, имеющего некое автономное существование.**

В этом частном случае наблюдается если не столкновение, то по крайней мере взаимное перекрывание двух намеченных целей, которые противоречат друг другу. Тексту нужно лишь одно: чтобы его как можно более четко произносили на сцене. Режиссер же нуждается в том, чтобы посредством этого текста пойти дальше, еще дальше в поисках своего собственного видения. Ничего не выходит. Он не может запретить себе идти вперед, насколько хватит у него власти, всех его сил и возможностей. Он делает это вполне искренне, иначе говоря, ему не трудно убедить себя в том, что поступая так, он максимально служит самой пьесе. В результате, однако же, сама пьеса теряется от переизбытка средств.

Режиссеры должны ощущать — хотя бы смутно — что тут действительно заложена проблема, и действительно, если верить статистике, можно отметить, что режиссеры избегают постановок современных текстов, имеющих сколько-нибудь автономный характер; они чувствуют себя свободнее, более в своей тарелке, когда ставят пьесы Шекспира или Расина, Бюхнера или Чехова, или Стриндберга. Они редко берутся за новую пьесу современного автора. Разве что речь идет о «заказе», то есть о пьесе, написанной в рамках принадлежащего им самим проекта.

Что же делать перед лицом такой ситуации? Возможностей не особенно много. Поскольку причины этой ситуации вписаны в серьезные социокультурные предпосылки, никакие благие намерения не способны ее сломать. Вполне естественно, что автор пытается заинтересовать своим произведением режиссеров, наделенных максимумом таланта и средств. А это как раз те, кто менее всего может послужить самой пьесе. И поскольку все происходит именно так, автор заинтересован в том, чтобы поощрять — по крайней мере параллельно с престижными постановками — также пограничные опыты, черновые наброски, находящиеся на периферии сложившейся театральной жизни; это опыты, которые мало что принесут ему в смысле славы или процентов с постановки, но благодаря которым у него будет больше шансов увидеть свою пьесу поставленной так, что сам он сможет ее узнать, а публика — действительно понять.

И пусть автор, спрашивающий себя, как мы могли до этого дойти, бросит взгляд назад, в глубину времени. Пусть он вспомнит, что самой режиссуре — меньше ста лет, и что она достигла настоящего размаха только в последние тридцать лет, тогда как театральной драматургии — больше двух тысяч лет. Пусть он задумается **{****188} над тем, что творения его предшественников, пьесы Шекспира, Расина, Мариво или Стриндберга, когда их представили в театре впервые, не проходили через режиссерскую постановку в том смысле, который мы сейчас придаем этим словам; они были поставлены так, что между ними и публикой не вставал никакой промежуточный творец, никакой артистический жест, — разве что, порой, жест актера, — и я говорю именно «порой», поскольку за исключением немногих звезд, память о которых прошла через века, актеры, вплоть до совсем недавнего периода времени, рассматривали свою деятельность скорее как работу ремесленников, чем художников. Возможно ли, что пограничные опыты, о которых я говорю,** *воспроизводят* условия, в которых существовал театр до революции режиссеров? И разве эти базовые условия не лучше соответствуют тексту, не обеспечивают более прямой и верный доступ к тексту новому?

Театральная пьеса, впоследствии признанная великой, скажем, «Гамлет» или «Тартюф», «Войцек» или «Три сестры», может быть определена как не поддающийся разгадке объект, которому постановки А, затем Б, затем В дают некую частичную и временную, приблизительную разгадку. Ни одна постановка не может раскрыть произведение, да впрочем, стоит ли его раскрывать? Нет, его надлежит делать настоящим, присутствующим сейчас, и существует безграничное число способов этого добиться. Истина пьесы останется в промежутках *между* различными подходами, в этих перемежающихся различных подходах. Но когда речь идет о первой постановке любой из этих пьес, то разве им не повезло, что еще прежде, чем на них набросились режиссеры, они могли быть просто показаны? Показаны буквально, спонтанно и непосредственно, с прилежанием и определенной нейтральностью, с простотой…

Превосходство режиссеров — феномен исторический, у которого было свое начало и который, возможно, увидит и свой конец. Царство это выказывает признаки упадка. Сейчас оно испытывает истощение, — видимо, вследствие самих излишеств. В рядах публики, пресыщенной подвигами режиссеров, степень очарованности снижается, тогда как повсеместно увеличивается состояние подавленности. Нарастает утомление. В атмосфере ощутимо нетерпение. Можно предположить, что цикл завершается, и что власть вновь будет тяготеть к рассредоточенности, — что, в свою очередь, позволяет надеяться: современные пьесы не будут более обречены на постановки с чрезмерным преобладанием средств, что в нынешних условиях их прямо-таки удушает. Можно побиться об заклад, что наметилось возвращение к большей скромности и легкости, к меньшей доле чистого искусства и большей — ремесла. Однако поостережемся верить, будто мутация произойдет быстро, поскольку сопротивление будет велико, и многим покажется, что начался непостижимый регресс. Надежнее всего могло бы способствовать этой **{****189} эволюции нарастающее возвращение писательской братии в театральную сферу, создание все большего числа драматических текстов, имеющих автономный характер, сглаживание разрыва между театром и литературой.**

Поскольку я выступаю тут в рамках франко-немецкой встречи, мне остается сделать еще одно замечание. Проблематика отношений «автор-режиссер», какой она сложилась в Германии, не представляется мне фундаментально отличной от той, которая существует во Франции, — в той мере, насколько ситуация в обеих странах характеризуется преобладанием режиссеров, ставших авторами спектаклей. Однако есть и существенное различие. В Германии новая современная пьеса, будучи поставленной с некоторым успехом в одном городе, имеет шансы оказаться тут же поставленной и в других городах иными режиссерами. Во Франции это невозможно. Это различие существенно, поскольку в случае множества постановок, — пусть даже автор не узнает своей пьесы ни в одной из них, — понимание сущности того, что из себя представляет данная пьеса, все же имеет некоторые шансы пробиться среди всех расхождений и отклонений различных постановок. В тех редких случаях, когда одна из моих пьес ставилась по меньшей мере дважды более или менее одновременно, я ощущал, как истинная сущность пьесы проявляется в промежутке между ее различными версиями. Однако такое происходит лишь в виде исключения, так как во Франции принято считать, что уже поставленная пьеса утрачивает нечто в своем естестве, — нечто, что можно было бы назвать девственностью, — и следовательно, более не является желанной. Вот почему во Франции новая современная пьеса надолго замирает в том образе, который сообщил ей режиссер-постановщик, — и со всеми деталями, которые он ей добавил.

Без сомнения, не будет преувеличением сказать, что в Германии возможность новой современной пьесы быть поставленной несколько раз, в значительной степени компенсирует последствия власти режиссера и позволяет обрисоваться внутренней сущности автора, внутренней сущности самого произведения, позволяет им оказаться ясно вписанными в коллективную память и, в конечном счете, запечатлеться в ней. Между тем, во Франции постановка новой пьесы может зачастую напоминать русскую поговорку: «вилами по воде писано».

Со своей стороны, морю я предпочитаю твердую землю с постоянными пейзажами. Мне хотелось бы в один прекрасный день вдруг почувствовать, что пейзаж действительно складывается, и что я тоже составляю его часть. Но пока что мы в открытом море, хотя мне и кажется, что я различаю на далеком горизонте, — возможно, это всего лишь мираж, — тонкую линию — линию берега.

# {190} Анна Юберсфельд[[170]](#endnote-170)

*Семинар Анны Юберсфельд в Третьем Парижском университете новой Сорбонны давно уже стал знаменитым в среде французской театральной молодежи: она широко известна как основательница семиологии театра — авангардного направления современного театроведения. Именно у нее причастилось структурному анализу спектакля последнее поколение теоретиков и практиков французской сцены. Семинар элитарен, и потому вход туда свободный: в цене разве что интеллектуальное изящество и суровая взыскательность. Профессор Юберсфельд заставляет «семинаристов» втискивать театр в прокрустово ложе научного анализа, — но когда они в отчаянии отказываются от таких попыток, она, кажется, искренне рада. Похоже, она знает, где проходит граница между объективно-непреложным и неизъяснимым, между смыслом и наслаждением. И еще она не устает утверждать, что в постижении театра первое не только не противоречит второму, но, напротив, должно всегда ему сопутствовать.*

*Книга Юберсфельд «Читать театр», впервые вышедшая в свет, в 1977 году, — своего рода феноменальный случай в истории научной книги о театре. За десять лет она была издана четырежды. Вот‑вот появится и пятое издание… В ней Юберсфельд учит режиссера, актера, критика серьезной работе над текстом — драматургическим и сценическим. «Мы постоянно экстраполируем, — сетует она, — а не понимаем. Не надо идей. Нужно понять, что говорит текст».*

*Но семиотическое определение театра у Юберсфельд не сводится к фиксации его знаковой природы. Оно значительно шире и вмещает в себя не только смысловое поле драматургии, режиссерской постановки спектакля и актерской игры. Юберсфельд полагает, что конечную смысловую точку в спектакле ставит зритель. А это значит, что определение театра без учета зрительского восприятия будет заведомо неполным. И потому неудивительно, что в 1981 году вышла новая книга Юберсфельд под названием «Школа зрителя (Читать театр — 2)».*

*Здесь перед Юберсфельд прежде всего встала задача определения и — затем — чтения «текста» зрительского восприятия. Иными словами, задача развести то, что поддается в нем объективному истолкованию, и то, перед чем и сама семиология «умолкает». Еще в книге «Читать театр» была дана неожиданная формула: основной фигурой создания театрального образа является оксюморон. Не метафора, например, и не сравнение. Вспомним: в оксюмороне оправданы и естественно уживаются* **{****191} друг с другом абсолютно антиномичные по значению слова (скажем, «черное солнце»). Перенесем это теперь на театр.**

*Согласно Юберсфельд, все происходящее на сцене изначально противоречиво: персонаж — это и конкретный актер, и фантом; пространство — и реально, и вымышленно; точно так же обстоит дело и со временем, декорациями, светом… Театр грешит не только против логики, но и против морали: в нем запретное становится осуществимым, а самое страшное оказывается источником наслаждения. «Театр, — говорит Юберсфельд, — это место скандала». Скандала логики и здравого смысла — быть может, но театр — это также и место праздника. Здесь мы получаем удовлетворение, пусть от фантастической, но все же победы над бессилием, собственными инстинктами и даже смертью… Так с помощью взаимоисключающих категорий реального и возможного Юберсфельд обнаруживает исходный пункт для проникновения в тайну зрительской семантизации.*

*Однако театр являлся бы не искусством, а чем-то совершенно иным, если бы мог стать до конца прозрачным и объяснимым. Юберсфельд связывает это со свойством зрительского восприятия — его «зависанием» или «торможением»: рисунок игры актера, его движения, голос и мимика неотделимы для нас от осознания реальной красоты его лица или телесного дефекта, сходства или несоответствия заданному в спектакле коду. И зрителю не дано вырваться из этого противоречивого отношения к театру. А стало быть, навсегда останется необъясненным, почему в театре «эрос вытирает свою прославленную наготу тряпкой, в то время как пыль со сцены смахивают изысканной салфеткой».*

## Из книги «Читать театр»[[171]](#endnote-171)

### Введение

Все знают или думают, что знают, что театр читать нельзя. Увы, это прекрасно знают издатели, которые издают из театральных произведений только те, что проходят в школе. Небезызвестно это и преподавателям, им трудно избежать мучительной необходимости объяснять или пытаться объяснить текстовый документ, ключ к которому находится в чем-то совершенно ином. Актеры, режиссеры полагают, будто знают это лучше, чем кто бы то ни было, и не без некоторого презрения относятся ко всякой университетской экзегетике, считая ее тяжеловесной и бесполезной. Это знают и **{****192} простые читатели, которые всякий раз, когда отваживаются на такое предприятие, оценивают трудности, связанные с чтением текста, который явно не был создан для книжного потребления. Не у всех есть «техническая» привычка к театру или особый род воображения, необходимый для придумывания некой воображаемой постановки. Однако это как раз то, чем занимается каждый, и такая индивидуалистическая операция не оправдана ни теоретически, ни практически, — по причинам, которые вскоре станут для нас ясны.**

Но значит ли это, что надо либо отказаться читать театр, либо попросту читать его так, как мы это проделываем с любым другим литературным объектом? Надо ли читать театр Расина как одну пространную поэму, «Беренику» — как элегию, «Федру» — по аналогии с тем, как мы читаем вдохновенный эпизод, посвященный Дидоне в «Энеиде» Вергилия; следует ли читать Мюссе просто как автора романов, а Пердикана — как Фабриция? «Нельскую башню»[[172]](#endnote-172) — как «Три мушкетера», а «Полиэвкта»[[173]](#endnote-173) — как «Мысли» Паскаля[[174]](#endnote-174)?

Даже если признать, что театр «читать» невозможно, его все равно приходится читать несмотря ни на что: прежде всего, когда вы в том или ином качестве принимаете участие в театральной практике; любители и профессионалы, дотошные зрители, — все обращаются или возвращаются к тексту как к источнику или за справкой. Наконец, театр читают любители и профессионалы от литературы, в особенности во Франции, — преподаватели, ученики, студенты — поскольку классические французские литературные произведения от средних веков до XX века в значительной мере относятся к области театра. Разумеется, хорошо было бы изучать их поставленными на сцене, играть в них или же видеть, как их играют. Но представление — это штука мимолетная, исчезающая; один лишь текст устойчиво прочен. Эта небольшая книжка не имеет иной цели помимо той, чтобы дать несколько очень простых ключей к чтению театральных произведений, а также указать определенное количество способов такого чтения. Речь идет не о том, чтобы раскрывать «секреты», которые спрятаны в театральном тексте и которые можно было бы вытащить на свет Божий: наша задача — менее честолюбивая, но более тяжкая — состоит в том, чтобы попытаться определить способы чтения, позволяющие не просто осветить весьма своеобразную текстуальную практику, но, если возможно, указать связи, соединяющие эту текстуальную практику с иной практикой — практикой представления.

Мы не станем отказываться от обращений к тому или иному анализу постановки, равно как и к соотношению текст-представление; в идеале — разумеется, только в конечном счете и если такой идеал вообще достижим, — мы попробуем установить элементарную «грамматику» представления (что составит предмет иного эссе). **{****193} Первым существенным вопросом будет вопрос о** *специфике театрального текста*; и найти ряд элементов для ответа на такой вопрос, возможно, будет означать, что мы одновременно избежали и текстуального терроризма, и терроризма сценического, то есть избежали столкновения между тем, кто отдает предпочтение литературному тексту, и тем, кто захвачен одной лишь драматургической практикой и пренебрегает письменными образцами. В этой борьбе преподавателя и театрального деятеля, теоретика и практика семиология выступает не в роли арбитра, но, если можно так выразиться, в роли организатора: и тот, и другой противник использует систему знаков; именно такую систему — или такие системы знаков — нужно одновременно изучать и создавать, проявляя тем самым подлинную диалектику теории и практики.

Нельзя сказать, что нам известна власть научной и позитивистской иллюзии: семиология не претендует на то, чтобы выдавать некую «истину» текста, будь эта истина даже «многозначной»; нет, она стремится установить систему или системы текстовых знаков, которые могли бы позволить режиссеру, актерам создать некую означающую систему, в которой нашел бы себе место конкретный зритель. Семиология не должна обходить то обстоятельство, что смысл всегда лежит «впереди» своего прочтения, что никто не является «владельцем» этого смысла, даже сам писатель, — и уж тем более таким владельцем не может выступать семиолог, который не является ни герменевтиком, ни заклинателем.

Интерес такой задачи состоит в том, чтобы посредством семиотической и текстовой практики выявить преобладающий дискурс, дискурс, который мы усвоили, дискурс, помещающий между текстом и представлением целый невидимый экран предрассудков, «персонажей» и «страстей», — настоящий код преобладающей идеологии, для которой театр является мощным орудием. Вот почему эта небольшая книжка нашла свое место в серии, которая считается марксистской.

Нетрудно понять и огромные теоретические трудности, с которыми мы сталкиваемся при осуществлении этой задачи, — не только потому, что семиология театра пока еще довольно косноязычна, но также и потому, что сложность театральной практики выводит ее на перекресток величайших современных споров, раздирающих антропологию, психоанализ, лингвистику, семантику, историю.

Разумеется, с методологической точки зрения лингвистика занимает привилегированное положение в изучении театральной практики, — не только в отношении текста — прежде всего, диалога, материя выражения[[175]](#footnote-3) которого вербальна, но также и для представления с точки зрения соотношения, которое существует и которое **{****194} мы как раз должны прояснить: соотношения между текстовыми знаками и знаками представления.**

<…> Известны упреки, порой вполне обоснованные, которые можно бросить всякой семиологии. Прежде всего это упрек в том, что она перечеркивает историю: однако не оттого ли, что семиология не является удобным прибежищем для тех, кто стремится отбросить историю; она, напротив, обнаруживает в знаках социально обусловленные производные: «Знаки суть сами по себе общественные знания, обобщенные до наиболее высокой ступени. Скажем, оружие и знаки отличия эмблематически соотносятся с основной структурой общества»[[176]](#footnote-4). Потом, говорят, что семиология непременно «формализует» текст, не позволяя более ощутить его красоты, — это совершенно иррациональный аргумент, опровергаемый всей психологией эстетического восприятия: ведь более тонкое прочтение многочисленных знаковых сетей — это также элемент игры и, следовательно, приносит эстетическое наслаждение; более того, семиология позволяет зрителю занять активную творческую позицию по расшифровке знаков, конструированию смысла. Наконец, твердят, будто семиология не интересуется психологией, — действительно, она прекращает «психологизирующий» дискурс о персонаже, она кладет конец идеалистическому самовластию вечной психологии человеческой Личности; однако она возможно позволит обрести свое место психическому функционированию театра для зрителя, иначе говоря — психо-социальной функции театрального представления.

Любое размышление о театральном тексте не может уклониться от встречи с проблематикой представления: изучение текста по необходимости сводится лишь к пролегоменам, составляя необходимую, но не достаточную исходную точку той обобщающей практики, которая и составляет практику конкретного театра.

### Глава первая ТЕКСТ — ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

#### 1. Соотношение представление — текст

Театр — это искусство парадоксальное. Можно пойти и дальше, усмотрев в нем само искусство парадокса — одновременно и литературный продукт, и конкретное представление, нечто одновременно и вечное (бесконечно воспроизводимое и возобновляемое), и моментальное **{****195} (никогда не воспроизводимое как тождественное самому себе): искусство представления, которое принадлежит одному дню и никогда не бывает таким же назавтра; искусство, в своем пределе созданное ради одного-единственного представления, одного единственного завершения, как этого и хотел Арто. Искусство** *сегодняшнего дня*, завтрашнее представление, которое хочет быть таким же, как и вчера, разыгрывающееся изменившимися людьми перед иными зрителями; постановка трехгодичной давности, обладай она даже всеми достоинствами, в нынешний момент так же мертва, как роландов конь. Но вот текст, он-то как раз — по крайней мере, теоретически — неприкосновенен, вечно неподвижен.

Парадокс: утонченное искусство текста, несущее самую высокую и самую сложную поэзию от Эсхила до Жана Жене, включая и Расина, и Гюго. Искусство практическое или искусство некой практики, использующей крупные мазки, великие знаки, избыточность: необходимо, чтобы оно было увидено, понято всеми. Здесь опять же проявляется разрыв между самим текстом, который может быть объектом бесконечных поэтических прочтений, — и текстом представления, текстом, непосредственно читаемым в представлении.

Парадокс: искусство одного единственного «великого творца»: Мольера, Софокла, Шекспира, — но вместе с тем и искусство, которое требует, так же как и кинематограф, и даже больше, активного, творческого состязания многих, не считая к тому же прямого или косвенного вмешательства зрителей. Интеллектуальное и трудное искусство, которое находит себе завершение лишь в то мгновение, когда многочисленные зрители становятся не толпой, но публикой, единство которой предполагается заранее со всеми мистификациями, заложенными тут. Гюго видел в театре средство унификации общественных противоречий: «Преображение толпы в народ (посредством театра), глубочайшая загадка!» («Литературная и философская смесь»). Брехт же в отместку показывает, что театр — это средство добиться роста сознательности, которое способствует глубокому разделению публики, углубляя внутренние противоречия в ней.

Более, чем всякое другое искусство, — отсюда опасное и привилегированное место, которое он занимает, — театр, благодаря явному выражению соотношения текст — представление (но в еще большей степени благодаря той важности, которую приобретают материальные, финансовые цели), проявляет себя как *социальная практика*, соотношение которой с производством, а следовательно, и с борьбой классов, никогда не оказывается полностью снятым, — пусть временами оно и представляется затушеванным, — и пусть даже вся работа по мистификации в угоду главенствующему классу превращает его в простое средство развлечения. Искусство *опасное*: прямо или косвенно, экономическими или полицейскими методами, но цензура — порой в своей особенно извращенной форме самоцензуры — всегда держит его под наблюдением.

**{****196} Искусство, увлекающее участием, которого оно требует, — участием, смысл и функция которого не ясны, и которое нам придется анализировать; физическое и психическое участие актера, физическое и психическое участие зрителя (а мы убедимся в его активном характере). Театр кажется искусством привилегированным, искусством первостепенной важности, — поскольку оно показывает лучше всех прочих искусств, как психическая жизнь индивида составной частью входит в коллективную взаимозависимость. Зритель никогда не одинок: взгляд его, охватывая то, что ему показывают, одновременно охватывает и других зрителей, взгляды которых, в свою очередь, падают на него. Представляя собой психодраму и проявление социальных отношений, театр одновременно держит в своей руке обе эти парадоксальные нити.**

## Из книги «Школа зрителя (читать театр — 2)»

### Глава восьмая НАСЛАЖДЕНИЕ ЗРИТЕЛЯ

#### 4. Наслаждение и проступок

Театр — это самое лучшее средство выйти за пределы привычного; превосходное средство, причем не несущее в себе чересчур уж большой опасности. Конечно, какая-то опасность ему все же присуща — моралисты и политики всех мастей прямо дают это понять. Каждому приходилось размышлять о театральном наслаждении; как и всякое наслаждение, оно отдает серой: подглядывать потихоньку — не слишком достойное занятие. Катарсис — это, разумеется, нечто более изысканное, однако ясно, что в театре происходит что-то, одновременно удовлетворяющее и не удовлетворяющее зрителя, что-то, соединяющее в себе наслаждение и обман.

#### 4. 1. Принцип наслаждения

Когда Фрейд наблюдал, как совсем маленький ребенок играет с колечком, отодвигая и придвигая его (становясь тем самым хозяином присутствия и отсутствия, благодаря чему реальное отсутствие матери переживается для него менее мучительно), он тем самым вскрывал и психологические корни театрального наслаждения. При этом здесь как бы есть нечто, чего здесь нет; знак, «значимость **{****197} для» присутствует тут, чтобы замещать собою объект моего желания: они приносят мне удовлетворение одновременно воображаемое и реальное. Театр — это излюбленный объект литературного психоанализа, и сейчас в наши намерения не входит добавление новых замечаний к хорошо известным соображениям. Достаточно лишь напомнить, что инцест и родственное убийство (со всеми их эквивалентами) отнюдь не случайно появляются на сцене по существу начиная с самого зарождения театра. Эдип по всей вероятности не был подвержен эдиповому комплексу, однако то, о чем он рассказывает — это все тот же инцест и убийство отца; зримое представление главных запретов как бы удаляет на почтительное расстояние все, что можно счесть слишком навязчивым в человеческих желаниях. Благодаря спектаклю мощная социальная цензура снимается с любых проступков, а сами эти проступки оказываются более приятными и приносят большее наслаждение, если за ними следует наказание: важно наказывать и удалять на почтительное расстояние. При этом я вижу, что наказывают другого; а если бы он в той или иной форме не понес наказания, сам я слишком пожалел бы о том, что не совершал подобных проступков: наказание составляет часть наслаждения подглядывания. Проступок здесь воображаем, однако он вместе с тем и реален, ибо вот же, вполне реально присутствует человек, который его совершает… Или, скажем, мне приходится видеть, как другой человек делает нечто и получает то, о чем я мечтаю: сцена тем самым превращается в «другую сцену», в сконструированный фантазм, который физически присутствует, но отделен от меня «рампой» — этой границей невозможного. Мне приходится видеть его мечтания и не касаться их: вот наслаждение и обман сцены. Морон**[[177]](#endnote-175) (в работе «Психоаналитическая критика жанра комического», где проводится замечательный анализ фантазий триумфа) настаивает на существовании фантазии триумфа, этого своеобразного станового хребта комического, причем такая фантазия сама выступает подрывным фактором: молодые глумятся над стариками, женщины самостоятельно добиваются счастья, слабые хитростью одерживают верх над сильными; все невозможное, о котором только можно мечтать (сознательно или бессознательно), в конце концов физически осуществляется. И понятно, насколько этот вид решающего наслаждения смыкается, с одной стороны, с наслаждением сказки, а с другой — с наслаждением представления: таково наслаждение видеть, к примеру, как актер-трикстер[[178]](#endnote-176) высмеивает сильных мира сего и издевается над ними, демонстрируя свое словесное остроумие и физическую ловкость. Это победа принципа наслаждения над принципом реальности.

Подрывные действия без опасности ограничены здесь отрицанием: «это было бы прекрасно, но это неправда». И возможно, антиподрывная работа Брехта состояла как раз в том, чтобы вывернуть фантазию триумфа как перчатку, показать ее иллюзорность и **{****198} противопоставить ей диалектическим образом принцип реальности; хитрости мамаши Кураж обращаются в конечном счете против нее самой, а если Аздак («Кавказский меловой круг») и побеждает на мгновение, то это потому, что тут мы имеем дело со сказкой: к наслаждению от фантазии триумфа примешивается теперь и наслаждение от подражания реальности — но по уменьшенной модели.**

#### 4. 2. Тоска

«Ужасом жалости» — назвал это Аристотель. О том, что механизм страха внутренне присущ театральному наслаждению, — в общем-то все всегда знали. Театр показывает все, что может напутать зрителя: инцест, всепоглощающую страсть, убийство, различные виды насильственной или естественной смерти. Однако он показывает все эти ужасы как бы прирученными, на расстоянии, сокрытыми за отрицанием. Наслаждение театра состоит в том, чтобы дать зрителю потрогать рукой (но потрогать, разумеется, как бы «издалека») все, что пугает или пугало его (скажем, в детстве). Здесь присутствует страх смерти, однако умершие — в том числе и исторические фигуры прошлого — находятся на сцене и, между тем, кого-то убивают, а он затем снова поднимается: стало быть, тут присутствует смерть, которая не является реальной смертью. Насильственная смерть, уничтожение, слепая тирания, пытки, отношения палача и жертвы, — все это как бы вызывается заклинанием и обезвреживается, — и все это одновременно составляет мощные корни трагического наслаждения, способствуя своего рода выработке «невосприимчивости к смерти». Все, что видит зритель — это то, что страдает и умирает Другой, а наслаждение здесь именно в том, что это именно другой, — но также и в том, что все это неправда: театральное наслаждение, возможно, заключено и в наслаждении верить, будто смерть воображаема. Конечно, такое наслаждение иллюзорно, но оно отнюдь не становится от этого менее сильным. И здесь также театр попирает законы природы, что само по себе составляет немалую долю наслаждения зрителя.

Театр вызывает заклинанием и обезвреживает и другой тип тоски — тоску, заложенную в человеческих отношениях, в отношении к Другому, способному разрушить и поглотить меня, — к другому, более сильному или более мощному, чем я: но театр — это также наслаждение от созерцания человеческих отношений, показанных со всеми своими опасностями, — но как бы на расстоянии. Частично к такому механизму наслаждения имеет отношение и то, что можно назвать страстно возбужденным подглядыванием театрального зрителя: трагикомическое удовольствие от наблюдения за *семейной сценой* может служить здесь несколько снижающим примером. Однако наслаждение от созерцания человеческих отношений **{****199} в их наиболее насильственных, страстных и конфликтных аспектах, когда зритель при этом все время скрывается в некоем убежище (правда, заинтересованность зрителя сохраняется и в убежище), хорошо сознавая, что настоящая кровь здесь не льется, — это наслаждение стоит в центре всего буржуазного театра, но также и — в более широком смысле — в центре всякого театра вообще. Отсюда и смех при любой форме обезвреживания конфликта, явное облегчение, — экономия энергии, как сказал бы Фрейд.**

Когда напряжение достигает вершины, когда смерть и комическое, насилие и насмешка, тоска и решимость сцеплены вместе, — будь то благодаря одновременности внутреннего противостояния или же благодаря тому, что они быстро сменяют друг друга, — мы имеем дело с совершенно специфическим наслаждением гротеска, — наслаждением, которое столь успешно проанализировал Бахтин в своей книге о Рабле[[179]](#endnote-177). Актер гротеска — это тот, кто умеет демонстрировать одновременно знаки опасности и знаки насмешки. Однако наслаждение зрителя в этом случае вызывается напряжением, которое порой трудно переносимо.

#### 4. 3. Наслаждение невозможного

Если театральное наслаждение, как мы уже видели, является кинетическим наслаждением движения, пожинающим эфемерные плоды, то оно является вместе с тем и чем-то прямо противоположным. Вопреки тому, что говорил Гераклит («Нельзя дважды ступить в одну и ту же реку»), театр — это как раз нечто эфемерное, повествующее о былом, схватывающее уже пережитое. Театр дает наслаждение от преодоления головокружения времени, от победы над временем благодаря повторению. Страстное желание театрального зрителя — в том, чтобы вновь овладеть прошедшим временем, чтобы благодаря повторению обратить вспять его бесконечно ускользающее движение, восполнить урон (этот вечный провал сознания, которое бежит от настоящего) посредством наслаждения бесспорно активным и повторяющимся присутствием.

Самым острым в театральном наслаждении является, может быть, то, что оно представляет собой участие в конкретном событии, которое отражает невозможное, — в событии, не имеющем ни малейшего конкретного места в самом движении нашей жизни. Видеть отсутствующих, беседовать с умершими и путешествовать в прошлое, — да, но кроме того, — переступать через границу непротиворечивости, видеть в другом Другого, видеть, как актер одновременно является собою и персонажем, не оставаясь более зажатым границами собственного тела, наслаждение видеть, как мужчина играет женщину и наоборот, — это не просто игра с сексуальными различиями, но также своего рода сценическое представление **{****200} оксюморона, то есть поэтической фигуры невозможного. «Если б я мог быть тем господином, что проходит мимо!»**[[180]](#endnote-178) — восклицает Фантазио у Мюссе; и театр на мгновение исполняет это желание.

#### 6. Пределы наслаждения

Не так уж трудно противопоставить наслаждению желание, — желание как нехватку чего-то. Если наслаждение зрителя, как мы уже видели, состоит в наслаждении реального присутствия, в «быть здесь», в том, чтобы читать и перечитывать «письмо тела», если наслаждение осуществляется как вкушение в момент, когда исчезает прежний глубокий разрыв между игрой и иллюзией, между телом и персонажем, — если, стало быть, оно состоит в отношении *присутствия*, то оно все же блокируется запретом: запретом прикасаться и даже запретом глядеть со слишком близкого расстояния, запретом ясно видеть (точно знать). Пределом наслаждения является само это промежуточное существование, в котором оно колеблется между иллюзией и реальностью. Объект желания ускользает, он есть и не есть, он постоянно твердит тому, кто его желает: «Я тот и не тот, кто я есть». И если существует некая театральная страсть, она заключается именно в этом постоянном ускользании. Двойное ускользание и двойное перемещение: объект ускользает от взгляда и контакта с тем, кто его желает. И не только актер, но и вся эта красота на поверхности сценического пространства постоянно ускользает от нас, как вода сквозь пальцы, — она вытекает и испаряется и не может удовлетворить нашу потребность; но ведь и сама наша потребность — она тоже ускользает, она не может принимать себя за то, что *действительно существует* перед нами, и ускользание нашего желания не менее явно, чем ускользание объекта: желание зрителя перемещается с объекта на объект, а если оно все же задерживается и останавливается на чем-либо, тотчас же исчезает и само отношение зрителя к театру: желать актера (данного актера) — значит отказаться от позиции зрителя, значит вообще отрицать театр[[181]](#footnote-5). Отношение желания Зрителя к сцене — это вечное бродяжничество, — но также и вечный обман.

И обманывается здесь не одно только желание; тотальность сценического пространства — это объект безответного стремления. Сам статус зрителя образован невозможностью удовлетворения, — и не только потому, что он не может обладать объектом своего желания, — ведь даже если бы он обладал им, ему принадлежало бы **{****201} нечто совсем иное, а не то, что он желает**[[182]](#footnote-6), но также и потому, что одного понимания здесь недостаточно. Это как раз тот момент, когда семиология умолкает перед тем, что она не способна истолковать рационально.

Где-то в самом нашем отношении к театру, в нашем зрении и в нашем слухе существует как бы пауза, своеобразное зависание, торможение рассудочного суждения. То, на что мы глядим, не может быть семантизировано и не должно быть таковым: тело актера есть то, что останавливает рассудок и запрещает нам вести изыскания дальше, — не потому, что такие поиски смысла незаконны, но потому, что здесь они останавливаются, не находя себе пищи. Тело другого столь же необъяснимо, как и наше собственное, тем более, что телесные знаки часто не соответствуют тому утешительному коду, который успокаивает наше тело и упорядочивает его члены и органы чувств: эти чужие тела двигаются так, как мы не привыкли двигаться, они выражают собственную чуждость, инаковость и в довершение к этой провокации рассудка они часто не являются тем, что представляют, то есть старыми или молодыми, женщинами или мужчинами. Именно отталкиваясь от того факта, что они на самом деле не женщины, они и стремятся показать нам Женщину, неизъяснимое нечто женского тела, — или, скажем, отвратительность старости, или вечную молодость маски — макияж. Но скорее всего они ничего этого не скажут явно, для нас они суть вопрос без ответа — тело другого и наше собственное тело. И взгляд наш не видит и не различает актера как другое тело, другой голос: они видны так же в профиль, как видишь обычного собеседника, но скорее того, чье далекое существование необъяснимо протекает столь далеко от нас, — как видишь, например, умерших.

# {202} Октав Маннони[[183]](#endnote-179)

*Широкий интерес к психологическим проблемам современного театра возник во Франции благодаря усилиям Жака Лакана, — после его знаменитого выступления 1953 года «Функция и поле речи и языка в психоанализе». Собственно, работы Лакана никогда не имели прямого отношения к театральному искусству, — в них скорее была сформулирована методологическая основа современного психологического подхода к анализу роли Слова в культуре. Затем последовали специальные исследования Шарля Морона о драматургии Расина, Корнеля, Мольера и Жироду, Андре Грина, о театральной эстетике Аристотеля и Арто, Пьера Венуа, о творчестве Ионеско и многие другие. Общим знаменателем стал возврат прежде всего к фундаментальным идеям Фрейда, а также Юнга и Адлера.*

*Следует оговориться, что обращение психологов XX века к тому, что происходит на сцене, было не случайным. Рано или поздно это должно было состояться: поворот был предопределен уже самой психологической терминологией, почерпнутой из мира театра: прежде всего профессиональными понятиями, связанными с проблемой истинного «я» человека. «Роль», «маска», «иллюзия», «игра», «персонаж», — это ключевые термины из современного словаря по психологии. В этом же ряду сегодня стоит и социология с ее пристальным вниманием к механизмам ролевого измерения личности.*

*Октав Маннони первоначально получил известность благодаря работам в области социальной психологии и культурологии. Но настоящая слава пришла к нему после выхода в свет в 1969 году книги «Ключи к воображению, или Другая сцена», главы из которой и представлены здесь. Область его научных интересов — спектакль, персонаж, актерская игра, — разумеется, с точки зрения психоанализа. Сопоставляя их с явлениями, происходящими на «сцене психической жизни», ему удается выявить прежде всего терапевтическую роль театра в Культуре. Оказывается, причиной многих фантазмов, неврозов, психозов и других нарушений, представляющих угрозу для нашей душевной жизни, — вплоть до безумия — являются театральные эффекты человеческого «я». Будучи вовлеченным в процесс идентификации, то есть поиска собственного реального «я», человек неминуемо подвергает себя искушению игры.*

*Как и в театре, игра предстает здесь в качестве средства преодоления самого себя, тех границ, которые по какой-либо причине не устраивают личность. Но в отличие от традиционного* **{****203} фрейдизма и даже от Лакана, Маннони не связывает напрямую игровое начало (и следовательно, все виды «безумия») с категорией «либидозной инвестиции», то есть сексуального влечения. Его механизм он видит в воображении. И на этом пути пытается найти объяснение театру как коллективной игре в иллюзорный мир. И что самое интересное — в конечном счете такое объяснение находится. Суть его — в потребности и, одновременно, в удовольствии проигрывать свою жизнь многовариантно, представляя себя то в одном образе, то в другом…**

*Подобная «спонтанная» театральность — естественное человеческое свойство. Иное дело — болезненное, невротическое воображение, когда для человека иллюзорное, придуманное смешивается с реальным и даже подменяет его собой. Маннони называет это явление «гистрионизмом». Сюда входит и бытовое актерство, и слепое подражание кумиру… Оказывается, не так уж безопасно представлять самому себе и окружающим свой вымышленный образ в качестве истинного; такая подмена — это, по существу, не что иное, как визитная карточка подступающего невроза.*

*Актерская же игра — это уже санкционированное обществом использование внутренней театральности нашего «я». И потому актерство — это профессия, в которой с психологической точки зрения главное — талант и умение представлять не самого себя, но нечто абсолютно фантастическое — персонаж. Однако и для личности актера его профессия может оказаться разрушительной, если он попытается превратить в подмостки мир. Переступить же грань, разделяющую сцену и реальность, можно совершенно незаметно для самого себя: ведь сценическое мастерство предполагает максимальное развитие способности создавать иллюзию и жить ею.*

*Впрочем, сознание любого человека — не только актера — как бы переполнено различными версиями своего возможного бытия. Невозможность их воплотить, несоответствие жизненных реальностей идеалу (другими словами, невозможность «сыграть» их в реальном мире) может привести к психическому срыву или даже болезни. Вот тут-то и возникает, по мысли Маннони, необходимость в театре. Именно в театре перед нами зримо и осязаемо проходят чередой образы, которыми может совершенно беспрепятственно и вдосталь насытиться «нарциссическая» фантазия. Удовлетворив ее таким вполне безопасным для себя и для общества образом, человеку легче затем сосредоточиться на реализации самого себя уже не в иллюзорном, а в реальном мире.*

*Итак, в психоаналитической интерпретации, спектакль — это прежде всего способ защиты и актера, и зрителя от «террора фантазии». Но функции его отнюдь не исчерпываются этим. Как истинному последователю Фрейда, Маннони дороже всего в театре все же созидательный эффект: возможность, открывающаяся* **{****204} для личности, чья «нарциссическая» фантазия безгранична, найти и адекватно реализовать себя. Для таких людей театр — или профессия, или всепоглощающая зрительская страсть, но в обоих случаях он составляет смысл и оправдание самого их существования.**

## Театр и безумие[[184]](#endnote-180)

— Ну что там, она должна была играть!

— Нет, сударь: только в той мере, в какой каждый из нас играет роль, которая ему определена или которую отвели ему в жизни другие.

*Л. Пиранделло. Шесть персонажей в поисках автора*.

Отношение театра и безумия может быть представлено в двух аспектах. Безумие само создает ситуации, которые напоминают драму или комедию, и можно задаться вопросом, не обязан ли чем-либо «*официальный*» театр такой спонтанной театральности. С другой стороны, сама сцена как бы возобновляет этот изначальный театр и показывает нам, помимо страстей, и самых настоящих больных: сомнамбул, вроде леди Макбет, людей в бредовых состояниях, подобных королю Лиру, и так далее. Два этих аспекта не так легко свести воедино и потому попробуем рассмотреть их последовательно.

Отношения, в которые театральная игра может вступать с безумием или неврозом, прежде всего поднимают старый вопрос об аналогиях художественной деятельности и некоторых патологических состояний. Было бы наивным полагать, что этот вопрос сейчас существенно прояснился сравнительно с прежними временами. Однако ныне уже стало возможным избежать особенно неловких случаев путаницы.

### Спонтанная театральность

Было бы слишком легковесным не учитывать, что среди спонтанных действий, возможно лежащих у истоков сформировавшегося «официального» театра, помимо обычных игр и обрядов проявляются иные сущности, которые интересуют скорее психопатологию. Речь идет в частности, о том, что существуют такие субъекты, которые, сами не сознавая этого, производят впечатление пленников самой настоящей «роли». Даже не обращаясь к патологии, можно составить себе некоторое представление об этих своего рода «черновых **{****205} набросках» игры актера, когда наблюдаешь «сцены», разыгрываемые страстями. Конечно, субъекты, становящиеся пленниками таких кризисов, сами могут для большей выразительности использовать средства, идущие от подражания «официальному» театру. Но все же есть все основания допускать существование некой спонтанной «театральности», которая ничем не обязана игре актера.**

Во всяком случае, не лишено значения то, что психопатология явно нуждается в заимствовании многих своих описательных терминов из словаря театра. Например, «актерами реальности» (Schauspieler der Wirklichkeit) называют невротичных субъектов, которые дают для себя и для других представления собственного воображения, основанные на своей жизни. Термином «*драматизация*» описывают некоторые особенности поведения субъектов, которые — сознательно или нет — создают для себя воображаемые и реальные катастрофы, которые сравнимы по силе с трагедийными развязками. Горькая радость Ореста («Благодаря богам, мое несчастье…»)[[185]](#endnote-181) часто легко узнаваема в мечтаниях, роднящих субъекта с персонажем романа, однако еще более ярко она проступает в монологах, превращающих его в героя собственной драмы.

### Театр невроза

Субъекты, которых принято называть «*гистрионичными*»[[186]](#endnote-182), несомненно до некоторой степени сами падают жертвой чувств, которые они разыгрывают. Психоанализ как раз и призван проявить то, что в них заложено. Однако предварительно надо отметить, что они совсем не испытывают этих чувств и играют как бы для того, чтобы попытаться вновь их обрести. Они таким образом драматически разыгрывают любовь, ревность, оскорбленную честь, а также горе или ликование, поскольку все время бьются с ущербностью своих ощущений, с чувством своего ничтожества. Порой эта бесчувственность, которую скрывает комедия истериков, живо напоминает «Парадокс об актере» Дидро.

Клиницисты, конечно же, никогда не забывают о радикальном отличии между «театром невроза» и настоящей сценой; это различие часто отмечается в психиатрической литературе. Однако похоже, что здесь чаще обращают внимание на противоположности чисто медицинского толка, которые основаны на разделении «здорового» и «больного» посредством чисто диагностической процедуры, которая мало удовлетворяет читателя. Нет ничего легче, чем заметить, что актер как правило не истеричен, и все очень осложняется как раз тогда, когда две эти характеристики встречаются. Ведь бывает, что один и тот же человек может быть на сцене совершенным актером, а в обыденной жизни проявлять все признаки невроза; иначе говоря, как актер он может отождествляться со своим **{****206} персонажем по законам театральной техники, вне же сцены, — отождествляться с неким иным действующим лицом — будь то образец для подражания или соперник — уже по законам невроза. Однако различие здесь провести довольно просто. Гистрионическая роль (а гистрионизм составляет неотъемлемую часть некоторых способов истерического поведения) никогда не опознается и не предлагается в качестве роли, — как это происходит в театре. Для самого субъекта она задана как реальность. Конечно, здесь встает немало серьезных трудностей: скажем, иллюзия, в которую впадает невротик, не имеет ничего общего с «комической иллюзией», которая сразу же предполагает, что человек не должен обманываться. Такая театральная иллюзия также требует нашего сотрудничества, однако это сотрудничество зрителей, ничего общего не имеет с недоверием или легковерием. Вся теория и театральная практика, связанная с Пиранделло, вполне может быть истолкована как попытка реально использовать подобие актерской игры и гастрионизма. Это легко проследить, начиная с его известного софизма, согласно которому, если актеры и играют роли, то «реальные» люди в жизни делают то же самое, поскольку, пытаясь ввести в заблуждение других, они всегда сами несколько заблуждаются касательно своих притязаний. Однако Пиранделло писал для театра, где как раз этот род заблуждения как бы заранее разоблачается.**

### Гистрионизм

Впрочем, сама этимология слова «гистрионизм» достаточно хорошо проработана, чтобы напомнить нам о том, что актер способен забыть о театральных условностях, стремясь открыть нечто, касающееся его «реальной» личности. Он может, например, рассуждать так: «Это правда, что я не король — я его играю; однако играя его, я стараюсь показать вам то, чем я являюсь на самом деле, то есть хорошего актера». Известно, насколько подобное отношение разрушительно для чего-то фундаментального, основного в театральной игре. Тут сразу же видно также, что если спонтанная театральность невроза примешивается к «официальному» театру, это происходит посредством отождествления субъекта не с персонажем, но с актером. Отношение актера к своему персонажу, конечно же, сложно. Смешение здесь доходит до предела, но вместе с тем оно многое и проясняет в тех сознательных подражаниях, когда актер играет другого актера. Это шутка сомнительного свойства, но ее порой использовали на сцене. Например, у Мольера.

Итак, не стоило ждать уточнений современной психологии, чтобы заметить, что тут существуют различия, которые необходимо проводить и поддерживать. Уже Кольридж, хотя и в иной лексике, пытался объяснить это[[187]](#endnote-183), приписывая Шекспиру, — а это равным образом **{****207} справедливо не только для авторов, но и для актеров, — то, что он называл репрезентативным «я». «Сколько раз, — говорил он, — когда я оставался один, мне хотелось говорить как король, подобно тому, как во сне мы разыгрываем из себя гордецов». Он имел в виду то, что театр вообще не затрагивает истинное «я» человека, но всегда — только его репрезентативное «я». Иными словами, роли в театре таковыми и являются, и ни актеры, ни кто-либо иной не должны вкладывать в них ничего помимо собственного воображения, как такового. Мы сказали бы даже, что происходящее на сцене одновременно отрицается способом, который присущ именно театру. Потому театр, будучи общественным институтом, функционирует как своеобразный символ отрицания** (Verneinung), так что представленное возможно ближе к истине, одновременно представлено как нечто ложное, и в сущности этого невозможно усомниться. Именно благодаря подобному отрицанию укрепляются наши возможности восприятия иллюзорных явлений, и вместе с тем они сдерживаются в определенных рамках, так что иллюзии нет вовсе. Если даже какой-нибудь Пиранделло, как бы для виду, попытается уверить нас, что иллюзия — это все (добавляя при этом: совсем как в жизни!), несущественный характер этой иллюзии будет тут же раскрыт, скажем, Брехтом.

Отношения, связывающие гистрионизм с театральной игрой, разумеется, не исчерпываются одним лишь указанием на эти различия. Зрители, которые надежно «защищены» от собственных гистрионических искушений, удивляются аплодисментам, неизменно сопровождающим какую-нибудь величаво декламируемую тираду, которую они склонны считать «неестественной». Они не отдают себе отчета в том, какие искушения заставляют публику одобрять актера именно тогда, когда он делает нечто большее, чем просто представляет свой персонаж; ведь этот актер декламирует так, как это хотел бы сделать зритель, который, однако, не осмеливается разыгрывать и откровенно демонстрировать страсти, которых у него нет. Это напоминает нам, что актер никогда не исчезает полностью за своим персонажем, что он не должен чересчур сосредоточиваться на нем, что роли, называемые «композиционными», обычно бывают попросту второстепенными, — одним словом, в театр приходят, чтобы посмотреть, как играют, и что зрителям свойственно отождествлять себя столько же с самим актером, сколько с его персонажем, и это происходит в некоем странном сочетании, которое присуще именно театру и не встречается ни в каких других видах зрелищ.

В пределах собственно патологической сферы видно, когда актер бывает одержим своим персонажем и переходит от игры к бреду, действуя в жизни так, как он играл бы на сцене. Подобные факты напоминают, что между игрой и безумием есть некое родство и, одновременно, что между ними существует радикальное различие. В таких случаях можно утверждать, что роль не была **{****208} выдержана, что она не строилась в истинной своей функции, то есть в проявлении воображаемой сущности фантазма. Впрочем, тут трудно сказать с уверенностью, принимает ли актер жизнь за нечто воображаемое или же, напротив, театральное действие — за нечто реальное; сама эта трудность исполнена значения.**

### Театр актера

Конечно, соблазнительно было бы попытаться выделить некий более или менее патологический элемент, лежащий в истоках театральных занятий. Но этого почти не удается сделать в отношении того, кто хочет играть, и применительно к роли, которую он хочет играть. Такой субъект всегда остается пленником своей роли и находит удовлетворение, только играя ее в «реальной жизни». Театральная игра на сцене, которая сама отрицает себя, могла бы лишь разочаровать его. Неопровержимый факт состоит в том, что существует некая склонность, — независимо от того, невротична она или нет, — состоящая в том, что многие стремятся стать актерами и предложить публике образ, который помимо интереса к персонажу, заново пробуждает в каждом зрителе склонность к тому же занятию, представляя игру как таковую, напоминая о чистой возможности играть до тех пор, пока не будут сыграны все возможные персонажи. Как известно, эта сторона театра, — театр актера, — которая столь увлекательна для многих актеров и зрителей, что они готовы считать ее наиважнейшей, на самом деле скорее представляет собой нечто противоположное театру. Драматическое искусство всегда пыталось ее скрыть, но, конечно же, никогда о ней не забывало. Но нет недостатка в примерах, порой даже в великих произведениях, когда именно этот аспект и выдвигался на первый план.

Такие вопросы — или подобные им — вполне можно поставить и относительно самой сцены. Не только потому, что автор иногда хочет представить гистрионические характеры такими, какими они встречаются в обычной жизни, или показать на подмостках мир театра и его изнанку, — но также и потому, что обращение к таким характерам и таким ситуациям может нести дидактическую нагрузку. Ведь при этом, правильно или ошибочно, автор сам задается вопросом о своем ремесле или же невольно предлагает нам критику или сатиру на соперничающие школы.

Видимо, как раз из-за этого «Дети капеллы» составляли конкуренцию «Глобусу»[[188]](#endnote-184), в котором Шекспир косвенно показал нам проблемы театральной техники, ибо на сцену были выведены спонтанная театральность и гистрионическое поведение. Речь идет о Гамлете, в частности — о моменте, когда он только что услышал **{****209} страстную тираду профессионального актера. Гамлет возвращается к «реальной» ситуации и совсем как больной-истерик, но с большей степенью ясности, рассматривает возможность избавиться от своих конфликтов, играя их. По его словам, будь он актером, ему бы следовало разрывать сердца и заливать сцену слезами; так он декламирует свое чувство мести, в котором, как известно, он не был слишком уверен. В этом эпизоде присутствует тонкая критика привычных способов играть страсти, но здесь же заложено амбивалентное понимание взаимопереходов гистрионизма и актерской игры. Говоря словами Кольриджа, реальное «я» и «я» репрезентативное едва не совместились… С этого момента в театр решительно вошло то, что позднее было названо «пиранделлизмом»**[[189]](#endnote-185); здесь хорошо видно, что со стороны Гамлета сцена требует отождествления, которое во всех деталях совпадает с ситуацией, описанной Фрейдом в IV главе «Науки о сновидениях». Гамлет мог бы сказать так: если актер настолько способен потрясаться судьбой Гекубы, до которой ему нет дела, каким же трагическим актером должен быть я сам, — ведь речь идет о моей собственной матери…

Отношения театра с безумием имеют и иные аспекты, которые легко определить. Мы понимаем, пусть и не вполне отчетливо, почему Нервалю нужна была именно актриса, чтобы попытаться придать некоторую реальность приключению, которое было подобно сновидению; или почему совсем иным способом Арто надеялся обнаружить в театре средство придать «характер факта» своим мыслям и образам. Он поистине возвращался к истокам в своем требовании к драматическому произведению представлять великие человеческие катастрофы; он доходил до того, чтобы сравнивать театр с чумой! Его глубокий бунт, его требование свободы даже в своей невоздержанности были полны новых идей… Но любопытнее всего то, что как и в случае с Нервалем, его обращение к театру было скорее гарантией ясности, чем приглашением к заблуждению. Сцена — не место иллюзий и заблуждений, напротив, она жестко навязывает нам самые суровые условности.

### Безумие и бессознательный конфликт

<…> Правда, чистая симуляция безумия на сцене (подобно симуляции Эдгара в «Короле Лире») совсем не интересна; тут безумие сводится всего лишь к переодеванию, «композиционной» роли. Однако оно вовсе не является таковым для Гамлета или для Энрико, — этих амбивалентных притворщиков, действия которых можно истолковать по-разному. Оба они вовлечены в конфликт, подобный конфликту Лира и Офелии, и то, как мы ощущаем этот конфликт, — по крайней мере, у Гамлета, — во многом обусловливает **{****210} наш интерес к этим персонажам. Однако тут прежде всего важно, что как для одного, так и для другого безумие стало ролью, которая совершенствует их мастерство. У Энрико даже основной конфликт развертывается по существу на заднем плане; нас увлекает главным образом принятая им на себя роль (со всеми надлежащими аксессуарами, костюмами и декорациями!), роль поистине королевская, — как это и подобает роли безумца. Однако и для того, и для другого сохраняется некая амбивалентность: уже Кольрижд, говоря о Гамлете, подметил, что несколько странно скрывать истинные тревоги в добровольном притворстве, а кроме того, притворство само может быть симптомом болезни. В любом случае, несмотря на недвусмысленные указания текста и собственные признания Гамлета в том, что он притворяется, мы никогда в это до конца не верим. И ведь нет ничего «логичнее», чем убийство Белькреди, — но одновременно нет и ничего безумнее! Легко показать, сколь много зрительские сомнения добавляют к настойчивым уговорам бессознательного и насколько они умножают чувство какой-то «тревожной странности», в котором эти уговоры узнают себя.**

В «Испанском кардинале» Монтерлана у Жанны Безумной нет иной функции, кроме облачения своей парадоксальной мудрости в покровы тайны и величие безумия. Однако в других случаях безумцы должны донести до нас не столько парадоксы мудрости, сколько парадоксы истины. Возможно, это происходит потому, что у них больше храбрости перед другими и собой, или же просто потому, что у них меньше обязательств перед людьми, или же, наконец, потому, что неким тайным образом им доступны особые прозрения. У Сартра в «Затворниках Альтоны» можно найти фразу: «Безумцы говорят правду»; однако она встречалась уже у Пиранделло и других авторов.

Можно указать и на множество других способов использовать безумие на подмостках. В «Колпаке с бубенцами»[[190]](#endnote-186) Пиранделло безумие главного персонажа как бы уже по своему статусу, согласно требованиям этикета приводит к развязке всей пьесы. Обращаясь же к более новому театру, можно констатировать, что такой статус во многом утрачен; теперь никому не известно наверняка, кто безумец, а кто может им быть, персонаж как бы уходит на задний план, между тем как само безумие остается в качестве одного из измерений мира, в котором мы живем.

Независимо от того, выступает ли безумие победителем или предметом насмешек, будучи представленным в театре — даже независимо от подспудных замыслов автора или замаскированных конфликтов персонажей, — оно будит в нас могучие и темные чувства. Это искушение проклясть мир, быть правым против всех, захватить некую иллюзорную власть, — то есть все те чувства, которые обычно подавляет в нас благоразумие. Даже в пьесе, которую **{****211} трудно счесть особенно глубокой, — «Безумная из Шайо»**[[191]](#endnote-187), — президент возмущается, глядя на бесчинства Аурелии, восклицая: «Я думаю о скандале, который произошел бы, если бы и я…» (то есть, иными словами, «если бы и я превратил себя в подобного же безумца»). За этим возмущением, конечно же, ясно слышен голос сильнейшего искушения. Это искушение самого зрителя, которое представлено и, вместе с тем, отрицается здесь. В нем, видимо, и следует искать истоки самых первичных видов удовольствия, а также того волнения, которое испытывает зритель, наблюдая театральное представление безумия.

## Комическая иллюзия, или театр с точки зрения воображаемого

<…> Театр вовсе не теряется среди других сюжетов разнообразных произведений. Напротив, заимствование терминов, сравнения и метафоры, которые содержат в себе упоминание о театре или отсылки к нему, весьма многочисленны. Можно сказать, что очень часто всю психическую жизнь человека сравнивают с театром, имеющим свою сцену, свои кулисы и действующих лиц. В работе «По ту сторону принципа удовольствия» (1920) Фрейд рассказывает о маленьком ребенке, который играет в «*исчезни-появись*», по существу преображаясь одновременно в антрепренера и зрителя простейшею театра кукол. Непосредственно вслед за этим у Фрейда приводится пример с трагедией; таким образом, сюжет с детской игрой нужен ему для доказательства, что в обоих случаях речь идет о таких играх, которые способны сделать приятными самые удручающие переживания. Но поскольку целью исследователя является как раз выход за пределы приятного как такового, он обрывает на этом свои рассуждения, выразив тем не менее надежду, что к этим вопросам можно будет вернуться в связи с «эстетической системой, подходящей к рассмотрению проблемы с точки зрения экономии усилий». Фрейд занят не столько проблемой наслаждения, которое обычно испытывают в театре, сколько вопросом об источнике наслаждения, получаемого при представлении удручающих и мучительных сцен, — в том числе и тех, что наблюдают на сцене.

В своей статье 1906 года Фрейд уже попытался частично ответить на этот вопрос, который ставился тогда в следующей форме: как можно находить наслаждение в созерцании на сцене психопатических персонажей? Ответ его заключался в том, что зритель при этом выигрывает благодаря экономии усилия, ибо он ощущает пульсирующие вибрации побуждений, которые ему не нужно вытеснять. Исследователь добавляет однако, что драматургу вовсе не следует ограничиваться тем, что он способствует подобному освобождению **{****212} от страстей, — необходимо одновременно укреплять в зрителе способность сопротивляться им**[[192]](#footnote-7), Но прежде чем предложить такой ответ или заключение, основанное на концепции экономии усилий, то есть на представлении о своеобразном балансе вклада энергии с одной и с другой стороны, Фрейд сформулировал ту же проблему в совершенно иных терминах, которые весьма трудно было бы свести к чисто «экономической» точке зрения. Театр, говорил он, продолжает собою игру и имеет ту же функцию. Маленькие дети играют в то, чем на деле занимаются взрослые. В театре все происходит точно так же. Зритель — это некий господин, жизнь которого слишком мала, с ним не происходит ничего существенного, настоящая жизнь разворачивается где-то в другом месте. И если ребенок хочет быть взрослым, то взрослый хочет быть героем (иначе говоря, как будет показано в дальнейшем, речь идет об отождествлении на уровне идеала «я»), Причем все это можно проделать в театре с целым рядом преимуществ: здесь легко сэкономить на страхе и опасностях, сопровождающих истинный героизм, получить удовлетворение от сознания, что все это лишь игра, равно как и удовлетворение от сознания, что пострадает в ней кто-то другой.

В этом тексте Фрейда истоки театра прямо возводятся к борьбе с чувством *скуки*. (Зритель, в самом общем смысле слова, — это тот, с кем ничего не происходит.) Некоторые пьесы искусно открываются изображением такой скуки — например, «Фантазио» начинается с настоящей индукции своеобразной переориентации, призванной вызвать самоотождествление зрителя; с ним никогда ничего не случается, он хотел бы стать этим «господином, проходящим мимо», с которым, возможно, происходят интересные вещи, и в конце концов он выберет себе роль и костюм, он отождествится с шутом короля. Однако, Фантазио — отнюдь не герой, он, подобно зрителю, — тот, кто стремится дешево притвориться, тот, у кого есть потребность быть героем и с кем, хотя ему это и не удалось, все же происходит нечто интересное. По правде говоря, с течением времени, уже после того, как Фрейд создал свои труды, становилось **{****213} все более и более ясно: для того, чтобы существовал театр, вовсе не так важно иметь героя. Идеал «я» все меньше и меньше вступает в игру, и именно «я», подобно мечтателю, о котором говорит Дельбёф (а на него, в свою очередь, одобрительно ссылается Фрейд в своем «Значении сновидения»), «вволю играет безумцев и мудрецов» как в театре, так и в сновидении.**

Место воображаемого — это «я», и не только то «я», которое предстает в ранних фрейдистских работах, то есть обеспечивающее приспособление человека к реальности. Напротив, это «я» нарциссизма, место отражений и отождествлений[[193]](#footnote-8). Именно здесь укоренен тот единственный театр, который послужил «прототипом всего остального», как говорит Малларме, — то есть «театр нашего духа». Во всяком случае, это пространство, где проявляется всякий персонаж и всякое представление. Все прочие аспекты театра подчинены этому главному. К примеру, возьмем случай, когда «сверх‑я» становится действующим «сверх‑я» некоего персонажа. Окажется, что его невозможно воплотить личностно, то есть придать ему человеческую форму: это своего рода статуя Командора — скорее механизм, чем человек, или, в крайнем случае, призрак отца Гамлета. Тут сгодился бы и манекен. Для того, чтобы вызвать «сверх‑я», театру приходится опасно приближаться к гиньолю, — опасно, поскольку тут всегда остается риск оказаться смешным. Да и что может быть безумнее, чем пытаться самоотождествиться со статуей Командора? Однако тут присутствует и некое туманное указание: легко догадаться, что гиньоль был ведущим театральным жанром как раз в то время, когда «сверх‑я» еще не выделилось окончательно в отдельную сущность. Есть нечто детское — впрочем, оно и воспринимается именно таким образом, — в том, чтобы вывести на сцену эту статую Командора.

Что же касается идеала «я», то несомненно, что театр вполне способен нам его представить (правда, сегодня это не удается ему столь ясно и совершенно, как это делают прочие зрелища — эстрадные представления, фильмы с актерами-звездами и т. д.). Но поскольку герой более не представляется абсолютно необходимым для драматического искусства, поскольку с недавних пор здесь стало вполне хватать и персонажа, мы не будем специально останавливаться на идеале «я». Впрочем, само понятие персонажа по своему происхождению бесспорно театрально, многие из первых романов без героя, но с персонажами, были романами *театральными*, и когда Бальзак осознал, что главная его заслуга состоит в изобретении персонажей, он назвал цикл своих произведений «Человеческой комедией».

Трудно сказать, почему в наши дни такое отождествление с героем более невозможно. Произошла некая историческая перемена, **{****214} изменение типичной личности эпохи, своего рода «базовой» личности, — и эта перемена по всей видимости наступила именно в отношениях между «я» и идеалом. Следовало бы разработать психологию чести. Я бы не рискнул это сделать. Было время, когда весь Париж смотрел на Родриго глазами Химены**[[194]](#endnote-188), — однако это — вероятно — была всего лишь возможность выразить мысль о том, что люди не в состоянии прямо отождествить себя с Родриго, что Родриго некоторым образом продолжает стоять особняком — наподобие идеала.

Сегодня такая роль героя лишена глубины (ведь всякая глубина заложена со стороны «я», идеал же скорее плосок подобно картине). Сегодня нет никакого способа избежать этого неприятного выбора: либо человек принимает себя за Родриго (тут уж берегись насмешки!), либо он избирает Родриго в качестве роли и играет его, — а это также невыносимо и слишком ясно проявляет склонность к мании величия, принимающей вид бахвальства. Эта трудность, конечно же, в совершенно иной форме существовала уже во времена Корнеля, поскольку Сид и Матамор (как раз в «Комической иллюзии»[[195]](#endnote-189)) были созданы в один и тот же год. Матамор — это тот, кто отождествляет себя с Сидом, и как же, по всей вероятности, было рискованно это представлять, если Корнелю пришлось нагрузить значимостью эту карикатуру, сделав саму пьесу с трудом поддающейся разыгрыванию даже сегодня! В те времена среди публики, должно быть, было больше хвастунов, чем сегодня.

Рассмотрим же еще раз, взяв старую пьесу, *героя* или *антигероя*, с последним из которых нет никакого риска (во всяком случае, в открытую) самоотождествляться. Возьмем Тартюфа. Конечно же, нельзя утверждать, будто весь Париж глядел на Тартюфа глазами Оргона. Нам вовсе не хочется узнавать себя в Тартюфе. Тем не менее, роль Тартюфа очень заманчива, в крайнем случае и при некоторых особых условиях Тартюфа можно сыграть, — во всяком случае, гораздо успешнее, чем Сида. Сэмюэль Крамер сознательно принимает на себя роль Тартюфа в «Фанварло». То же делает и Вальмонт в «Опасных связях». В «Наслаждении чести» Бальдовино играет настоящую роль Тартюфа, а зрители совершенно естественно отождествляются с ним, — именно потому, что Бальдовино вовсе не Тартюф, но лишь играет его. Сам же Бальдовино играет самым двусмысленным образом; мы все время боимся, что он на самом деле является таким или же вдруг таким станет. По сути, мы беспрестанно дрожим, поминутно рискуя тем, что наше самоотождествление с ним внезапно прекратится в порыве благородного негодования, или же тем, что, сохраняясь неопределенно долго, это самоотождествление к нашему ужасу покажет, какими тартюфами мы могли бы *быть* сами. Здесь мы достигаем момента, когда можно постичь возможную альтернативу отождествления и проекции. (В театре, во всяком случае, проекция — это отказ от отождествления.) **{****215} Тартюф — вовсе не тот персонаж, с которым мы готовы отождествляться, а значит, он побуждает нас проецировать свои чувства. Однако примечательно то, что мы вполне способны отождествиться с тем, для кого тартюфство — всего лишь** *роль*. В этом и состоит различие между героем и театральным персонажем. Герой — это идеал, а персонаж — только одна из бесчисленных ролей «я». Ни герой, ни персонаж не являются в действительности кем-то и не выдают себя за реальность. Актер — не иллюзионист. Однако герой и персонаж занимают разные места в структуре «я».

Но что же такое роль? Начнем с рассмотрения важного ее элемента: переодевания. В «Комической иллюзии» волшебник — я цитирую здесь ремарку Корнеля — «отдергивает занавес, за которым выставлены самые прекрасные одеяния Актеров», и заявляет Придаману:

— Судите сами о своем виде по такой экипировке.

Что, разве у принца бывает больше блеска,

Можете ли вы усомниться теперь в его величии?

Придаман отвечает со здравым смыслом и скромностью:

— Сыну моему не пристало носить столь богатые одеяния…

А Алькандр, волшебник, продолжает:

— Если судьба улыбнется, состояние его придет в порядок,

А положение улучшится со временем.

Людям не о чем будет шептаться, Ведь на людях ему нравится так наряжаться.

Придаман, конечно же, не понимает, что такая перемена состояния означает, что сын его стал актером. Он даже наивно (и это не лишено значения) спрашивает:

— Но среди этих одеяний я вижу и женские платья.

Он что, женится?

В этом смысле театр посредством разыгрывания роли позволяет и переодевание, — то есть то, чего не позволяет жизнь. Но он позволяет это лишь актеру. «Людям не о чем будет шептаться», если актеру придется переходить в состояние, которое изначально не является его собственным (например, в положение великого человека или персонажа другого пола). Я же, зритель, на уровне своего «я» никогда не могу забыть, оставив в стороне идеал, — никогда не могу забыть, что прихожу в театр, чтобы увидеть не то, как становятся королем с согласия всех присутствующих, но как, с согласия всех, делают вид, будто становятся таковым. Если же я истеричен, у меня есть выбор между тем, чтобы каким-то иным способом превратиться в короля или же в актера, — или даже в обоих сразу. Но если я просто театральный зритель, то это значит, что я не актер и не король, но здесь есть кто-то другой, кто может быть таковым; и если театр определенным образом приводит в движение мои возможности самоотождествления и освобождает их, то одновременно, благодаря своим условностям и своей **{****216} институциализованности, он укрепляет предохранительные и защитные механизмы.**

Желание вести другую жизнь, та основополагающая потребность, без которой не было бы и театра, — это желание, возможно, не такое простое, как о нем говорят. Эта другая жизнь есть нечто иное, чем просто жизнь. Это, наверное, то *новое*, что искал Бодлер (и другие поэты) за пределами этого мира; и весьма существенно то, что для объяснения этого нового Бодлер почерпнул свои примеры именно из театра. После того, как ему приснился печальный и обманчивый сон, в котором он умер, а это новое так и не предстало ему, он рассказывает: «Занавес поднялся, а я все еще ждал». Иначе говоря, пьеса началась, а скука и тоска все еще продолжались. Похоже, что театр был создан не для того, чтобы заместить лучшей и более великой жизнью ту слишком узкую жизнь, о которой говорит Фрейд, то есть жизнь, в которой ничего не случается, он был создан с целью породить события совсем иной природы, благодаря тому, что они могут возникнуть только в воображаемой части «я». А для этого совсем не нужно, чтобы все смешивалось с реальностью. Напротив, необходимо исключить саму возможность такого смешения. Как раз поэтому истерики — вовсе не лучшие зрители, пусть даже они и наиболее впечатлительны…

Не всегда можно избежать подобного рода путаницы, в особенности в ее эмотивных формах. Скажем, в «Гамлете» король и королева не могут участвовать в убийстве Гонзаго с отрешенностью, приличествующей лишь зрителю.

Эта ситуация, которую создает Гамлет, столь разоблачительным образом вводя театр в театре (в таком удвоении уже застыл в ожидании весь пиранделлизм, да и множество других более поздних явлений), этот шекспировский опыт оказывается поразительно богатым и поучительным.

Гамлет начал с того, что отождествил себя с актером. Оставшись один под влиянием такого отождествления, он обращается к самому себе и проходит через настоящий кризис гистрионизма: он строит прекрасное, последовательное рассуждение о том, что если профессиональный актер способен обливаться слезами из-за королевы (Гекубы), которую он и не знает, то он сам, Гамлет (подразумевается: из-за другой королевы), должен затопить сцену слезами, разрывать сердца, привести в бешенство виновного и тому подобное.

Но он опять начинает твердить: какой же я осел! Разве я актер, чтобы довольствоваться театральной игрой? Поменяв свое положение, он теперь уже не тот, кто играет, но тот, кто заставляет играть, направляет игру; именно тут ему приходит в голову поставить сценку «the mouse-trap» («мышеловка»). Начиная с этого момента он тайно проклинает театр, называя его искусственным. Нечего бояться, говорит он, играют ведь, чтобы заставить смеяться (in jest), к тому же все это произошло так давно и т. д. Он больше не **{****217} зритель, он стал наблюдателем за королем, — ибо сам король ведь не играет. (Не считается играющим.) Вне всякого сомнения, театр здесь используется для целей, которые не являются его собственными целями, речь идет о чем-то вроде юридического испытания, однако этот опыт подтверждает для нас его тройственный характер.**

Одновременно, и конечно, это нужно было вводить именно здесь, мы увидели и тот несчастный случай, который произошел прежде, чем этот тройственный характер сложился — тот кризис гистрионизма, жертвой которого пал Гамлет. (Для Шекспира речь, возможно, шла о технической проблеме, — это был год, когда труппа «Дети капеллы» составила конкуренцию театру «Глобус», однако обращение к этому конкретному факту истории театра никоим образом не уменьшает интерес подобного анализа, скорее наоборот.) В отсутствие тройственной структуры, которая еще не сложилась, хотя Гамлет и стоит перед актером как перед зеркалом, Шекспир вводит в театр иную форму театральности, которая хорошо нам известна, поскольку это именно та форма, с которой мы встречаемся обычно не на сцене (хотя и там можно встретить ее подтверждение), но прежде всего в неврозе. И это, конечно, не одно и то же. Роль, которую берет на себя человек гистрионически, предназначена не только для того, чтобы заставить свободно двигаться на *сцене психической жизни* некие образы, которые наше «я» сохраняло как бы в резерве, но прежде всего для того, чтобы отчаянно бороться за сохранение лживого образа самого себя, — образа, который навязывается себе и другим в качестве образа истинного или реального. Если некто драматизирует так любовь, то мы понимаем, что он не уверен в своей любви, но хотел бы наконец увериться в ней и хотел бы также, чтобы другие или другая помогли ему увериться в этом. Тот, кто трагически разыгрывает ревность, боится признаться себе в том, что он недостаточно ревнив, — или же боится, что другие обвинят его в этом. Он выступает как актер своего собственного персонажа, он вкладывает в роль собственные нарциссические ценности, он выступает перед случайным зрителем как перед собственным отражением. Благодаря сценической оптике театральная роль, какой ее видят, вводит в оборот некую равновесную структуру; психоаналитические штудии Лейриса шли именно в этом направлении[[196]](#footnote-9), — это подтверждает и замечание Фрейда о том, что театр должен не просто способствовать психическому высвобождению, но призван также *укреплять нашу защитную систему*.

Гамлет, например, некоторое время играет своего персонажа, — и тем драматичнее, чем менее он уверен в своем стремлении **{****218} к отмщению; это ясно видно и из продолжения всей истории. Однако декламационный стиль, гистрионизм, представленный на сцене, по всей вероятности имеет в театре свое определенное место и свою функцию. И не только потому, что гистрионический характер, как и любой другой, также можно вывести на сцену, но скорее уж потому, что публика желает увидеть перед собой кого-то, кто разыгрывает свою драму, заявляя о своей страсти во всеуслышание, как это мог бы сделать и сам зритель, — даже если это страсть не реальная, но та, которую можно представить другим в качестве разыгранной роли. Я полагаю, что невротический театр отнюдь не является подражанием или копией настоящего театра, однако в его ролях также представлена определенная театральность. Конечно, театр способен вместить в себя спонтанную театральность страсти или невроза, но это еще не значит, что он и послужил им образцом. Более того, можно довольно уверенно выдвинуть гипотезу, подобную той, которая нашла себе место в исследованиях Лейриса и согласно которой театр как раз во многом обязан своим происхождением такой спонтанной театральности.**

Но до сих пор я говорил о театре почти так, как если бы я не брал в расчет то основополагающее обстоятельство, что актеры представляют персонажей, которые разговаривают. Я не то чтобы пренебрегал этим, поскольку такое попросту невозможно, да и в том, что я говорил, непрерывно подразумевается присутствие языка. Однако мне кажется, что вопросы, относящиеся к языку, не встают специально *как таковые* в театре. Актеры произносят свои роли с таким видом, как если бы они говорили, *как говорят вообще*. У них есть слова, которыми они наделены как масками; это происходят точно так же, как и с ролями. Таким образом, вопрос языка встает радикально и сам по себе только в пантомиме, где его понимают именно так, потому что там ничего вообще не говорится.

Представим себе сцену немого театра такой, как она есть. Это вовсе не пантомима. Скажем, некий персонаж Лабиша, который остался один в салоне, не знает, как ему избавиться от своей шляпы, затем он начинает рассматривать одну за другой картины на стене, — как говорится, чтобы соблюсти приличия. Это ведь целая сцена. Она может быть комичной, если нечто заставляет нас узнать себя в этом персонаже и если самоотождествление внезапно разбивается и восстанавливает в нашем нарциссизме, оказавшемся под угрозой, часть прежнего либидо. Или же в ней может содержаться сатирический или карикатурный элемент.

Та же самая сцена в пантомиме будет совершенно иной. Прежде всего, шляпы нет вовсе. Да и картин тоже нет. Актер к тому же больше не является немым, поскольку игра его и заключается в том, чтобы сделать подразумеваемой некую вещь, которой вовсе нет, — подобно тому, как подразумевают предмет, о котором говорят. **{****219} Разумеется, он дает нам возможность** *читать* то, что он делает. Но иллюзия здесь также двойственна. Можно поверить, что видишь шляпу, но если ты действительно ее видишь, в чем тогда интерес? Для этого интереса нужно, чтобы ты видел, что ее нет. В немой сцене шляпа видна, ее не надо выражать, ее не надо давать прочитывать. Интерес заключен в другом.

Когда актер говорит, его речь составляет часть играемого персонажа, которому и принадлежат все языковые эффекты. Например, если мы имеем дело с игрой слов — хороших или дурных, — то это персонаж занимается игрой слов, хороших или дурных. В другом же случае говорят об *авторских словах*, то есть о том, что более не относится к театру. Я хорошо сознаю, в чем тут трудность. Чтобы рассматривать все подобным образом, мне неизбежно приходится превращать персонаж в *образ, который говорит*, причем в образ, который даже и произносит-то *образ речи*. И это еще не все. Персонажи ведь не говорят, чтобы ничего не сказать, они не чирикают без толку. Звуки, которые они произносят, имеют некий смысл, и необходимо увидеть, каким образом произносить и выговаривать этот смысл вместе с образом.

Фрейд предупреждал нас в своем очерке о сновидениях, что слова, которые фигурируют в качестве слов, в действительности являются не словами, но просто текстуальным построением слов, которые были реально произнесены. Когда читаешь этот очерк, можно решить, что он пришел к этому итогу благодаря эмпирическим, статистическим методам, однако это маловероятно; такой вывод является следствием теоретических концепций, связанных с ролью предсознательного. Во всяком случае, актер читает свою роль строго по тексту, и мы так это и воспринимаем. На одном из представлений «Генриха IV» Жан Вилар как-то ошибся именем. В тот момент, когда он стремится показать, что никогда не заблуждался относительно комедии, которую их заставляли играть, Генрих IV называет тайных советников их истинными именами; он должен сказать Ландольфо: «Тебя зовут Лоло». Ну а Жан Вилар ошибся и сказал: «Тебя зовут Франко», Актер, игравший роль Ландольфо, вполне естественно, будучи хорошим импровизатором, исправил его ошибку, говоря все так же тоном своего персонажа: «Нет, Лоло». Все это могло бы стоять и в тексте. Скажем, Генрих IV хочет показать, что ему известно имя Ландольфо, но делает при этом небольшую ошибку, так кто Ландольфо, которого он уже убедил, ошеломленно признается! Однако на самом деле в тексте этого нет. Жан Вилар, то есть Генрих IV отвечает: «Ну конечно, Лоло», причем все это говорится с особенной улыбочкой, о которой на какую-то долю секунды не знаешь, что и подумать, поскольку неясно, принадлежит ли она Жану Вилару или Генриху IV. Если это улыбка Генриха IV, она означает: «Как глупо с твоей стороны полагать, будто ты можешь скрыть от меня свое имя». Если же это улыбка **{****220} актера, она как бы говорит: «Как наивно с твоей стороны поправлять промах, которого никто даже не заметил». На мгновение читаемая роль — то есть словесная маска — весьма двусмысленным образом совместилась со словом, или же могла совместиться с ним, — причем вовсе не потому, что тут имела место импровизация, это по сути ничего не меняет, но потому, что импровизация Лоло, подразумевающая слова: «Вы спутали имя», обращена к Генриху IV (для зрителя, который не знает текста), но может быть обращена также и к самому Жану Вилару (для зрителя, которому текст известен). И если зритель думает, что она обращена к Жану Вилару, то какой же это промах со стороны Ландольфо! Маска, вместо того, чтобы быть искусно поправленной, оказалась бы сброшенной! С другой стороны, с точки зрения психологии актера интересно, что такая импровизация легка, если актер, как говорится, хорошо себя чувствует в своей роли. Но это уж совсем другая история. Он захвачен своей ролью так или почти так, как одержимый своим бесом. То, что жесты роли и слова роли способны при необходимости продолжаться в импровизациях, в особенности для образов, которые врастают в одну и ту же роль, как это происходит в** *комедии дель арте*, — само по себе хорошо известно и, на мой взгляд, свидетельствует нам о волшебных запасах сокровищницы воображаемого, где можно вновь и вновь обнаруживать способности к творчеству, черпая их из сновидений и творческой деятельности. Но все это представляется мне прежде всего клубком пока еще неясных проблем. *Роль управляет актером почти так, как фантазм проявляет себя в поведении*.

В том, что касается театра, можно, пожалуй, сказать еще пару слов о других зрелищах, которые, хотя и напоминают его, являются все же чем-то совершенно отличным. Я уже упоминал *гиньоль*, то есть зрелище для такого возраста — или такого уровня личности — когда «сверх‑я» еще не является отдельной инстанцией. Маленький зритель учится избавляться или же дистанцироваться от образов, которые в той или иной степени одержимо преследуют собой его фантазию. Поразительное обстоятельство, многое разъясняющее по поводу важности определенной техники, состоит в том, что как только гиньольные куклы, надетые на руку, заменяются марионетками на ниточках, позиция зрителя тотчас же меняется. Теперь он скорее склонен самоотождествляться с импрессарио, он сам становится демиургом, манипулирует игрушками, куклами, которые, возможно, кажутся ему детьми… Потому ли, что гиньоль, кажущийся связанным с хтоническими силами, увлекает за собою и часть страха и порчи, более или менее подавленных, — тогда как марионетки, воздушные создания, более пригодны для атмосферы волшебной сказки?

Другое зрелище, цирк, отличается от театра, поскольку в нем присутствует и всегда жива в памяти смерть, принимающая **{****221} облик риска, которому бросают вызов акробаты и укротители. «Актеры», которые идут на этот риск, тем самым уже по необходимости, для того, чтобы на него идти, должны быть здесь в качестве самих себя, и никакая роль не может этого заслонить. Клоуны, конечно, не рискуют жизнью и, прячась за своей смехотворной ролью, находятся тут, чтобы подчеркнуть серьезность риска и — одновременно — заставить о нем позабыть. Так что цирк подает себя как** *настоящую жизнь* своих актеров, хотя сюда не входит ничего другого — ни жизни социальной, ни жизни личности, надевшей маску. В первом варианте «Лолы Монтес» цирк с полным основанием символизирует не то, что тут играют роль, но то, что здесь больше нет частной жизни. В цирке ты не можешь быть *звездой*, ты либо гладиатор, либо диковинный зверь.

В этом смысле кинематограф противоположен цирку. (Вот почему стольким зрителям трудно переварить первый вариант «Лолы Монтес».) Роль тут настолько отделена от актера, что, поскольку все это остается на пленке, публика вынуждена искать актера за ее пределами, искать его как «звезду», — но не как «звезду» в спектакле, где ее вовсе нет, а как «звезду» в *ее «звездной жизни»*. Эффект роли вовсе не тот же, что в театре, и это видно хотя бы из того, что зритель, если он и самоотождествляется с персонажем, подвергается искушению действительно играть роль, но только в реальной жизни. Можно даже сказать, что отсутствие актера в его реальности дает образам «я» свободу еще большего раскрепощения…

Есть множество других видов зрелищ; рассмотрим еще один в некотором смысле крайний случай. Во время сеанса стриптиза нет ни роли, ни отождествления. Женская нагота предстает здесь целиком за исключением некой вещи, которая никогда не дается и не может даваться, и отказывая в ней, можно, пожалуй, заставить поверить, что она действительно способна ею быть. Природа этого нечто, которого всегда недостает, так сказать, противоположна знаменитому турецкому шуту — Карагёзу, — которому вполне хватало того, что Жерар де Нерваль так изящно именует в своем «Путешествии на Восток»[[197]](#endnote-190) «наиболее выпуклыми преимуществами его непринужденности». Таким образом, мы возвращаемся здесь к гиньолю — сделав, так сказать, полный, хотя и довольной большой круг. (Я не говорил о китайском театре теней, об иллюзионистах, о спортивных зрелищах, парадах и тому подобном.) Нетрудно было бы показать, что и в театр можно вводить эффекты гиньоля (смотри «Король Юбю»), пантомимы, в крайнем случае даже стриптиза. Все это не мешает тому, чтобы театр сохранял свою собственную природу.

В различные эпохи театральные явления могли направляться духом времени: скажем, к великим мифам, религиям, идеалу «я» и так далее. Сегодня же театр предстает перед нами иначе. Видно, как эскизно набрасываются новые формы, пьесы, в которых играют **{****222} зрителя, в которых он возвращается к своей жизни, прежде казавшейся ему слишком узкой, возвращается к своей скуке. Однако в форме, которая представляется еще наиболее распространенной, я посмотрел бы на это так: побуждения инстинктов и требования «сверх‑я» отодвинуты в сторону. Зритель почти не общается с идеалом «я», разве что в качестве той фигуры, которую он представляет собою в зале, то есть сообразно тому, как он одет, какое занимает положение, с какими более или менее блестящими личностями его видят. Как только эти подготовительные действия закончены, а они во многом сравнимы, если угодно, с подготовкой ко сну, описанной Фрейдом, с той лишь разницей, что вместо того, чтобы снять очки (или вытащить вставную челюсть), отодвигают в сторону «оно», «сверх‑я» и идеальное вообще (при желании оставляя их в пределах досягаемости), и зритель, замерший неподвижно в своем кресле, так сказать, жестко сведен к одним лишь интересам «я», иначе говоря, прежде всего к скуке. К скуке в ее чистом виде, к скуке, которую испытываешь перед опущенным занавесом. Юные зрители не могут этого вынести, и они кричат: «Начинайте!» или стучат ногами. Другие же обманывают эту скуку, как только могут.**

Когда занавес поднимается, именно воображаемые возможности «я» одновременно освобождаются и организуются — и подчиняются — зрелищем. Не знаю уж, как лучше сказать, поскольку как метафора слово «*сцена*» не годится, оно стало термином, обозначающим физическое пространство, где важно расхаживают образы. Можно сказать, что театральная сцена становится продолжением «я» со всеми его возможностями. Как и в сновидении, нам не важно, возвышенны или смешны эти возможности, играет ли мечтатель Дельбёф по доброй воле безумцев или мудрецов, имеем ли мы дело с нам подобными, с героями или же с марионетками. Мы приходим в цирк не для того, чтобы поглядеть на старого акробата на трапеции, который дрожит от страха за свою жизнь, но из профессиональной чести рискует ею более чем кто-либо другой, поскольку он слаб. Однако подобная роль, как и всякая роль, может быть без особых трудностей введена в театре, и нас можно заставить ею заинтересоваться. Нужно ли говорить, что мы можем отождествиться с таким персонажем? Если мне ответят утвердительно, моя реакция окажется весьма простой: такой род самоотождествления равным образом возможен как в цирке, так и в театре. Стало быть, то, что происходит в театре, а не в цирке, имеет совершенно иную природу! Речь вообще идет не о таком самоотождествлении. Можно утверждать, что если некто (некий актер) показывает нам, что он может играть этого персонажа как роль, он тем самым раскрывает нам и множество других вещей: саму возможность сыграть персонаж, всю нашу сдержанность по отношению к воображаемым ролям, все жизни, которые мы не проживаем, все лекарства от скуки; и он раскрывает нам это перед публикой, в которой, **{****223} как мы смутно полагаем, есть (неизвестно где) некто (неизвестно кто), кто должен поддаться обману. Это может быть сокрытая часть нашего «я», «распорядитель снов».**

Следует добавить, что в этой ясной и приятной перспективе, свойственной театру, каким он себя демонстрирует, мы более смутно ощущаем давление бессознательного в форме некоего «особого беспокойства», находящегося у истоков нашего интереса, — равно как и чувство странной новизны, составляющей часть *театрального эффекта* и сопровождающей, как известно, неосознаваемое возвращение вытесненного. Однако все это строго отмерено и постепенно истощается. Мы знаем, что все разъяснится. Как говорит слуга из комедии, которого цитирует Фрейд: «Все прояснится по мере развития событий». Гамлет, впрочем, уже сказал это: «*Players cannot keep counsel*». Актеры не могут хранить тайну; они в конце концов всё расскажут. Это значит, что беспокойство и напряжение, вызванные домогательствами бессознательного, в конечном счете окажутся сведенными к нулю.

В таких рассчитанных и утешающих дозах, со всеми принятыми предосторожностями, подъем вытесненных побуждений — равно как и умение поставить их на место — оказывается источником наслаждения просто по экономическим причинам. Правда, это ни к чему не приводит, все разрешается *театральной* развязкой! Как говорит Пиранделло, «*незавершенность*» (*non conclude*). Но после представления неким странным образом мы как бы пробуждаемся.

Наслаждение, объясненное такими чисто экономическими условиями, приближается к тому, что называют функциональным наслаждением, на которое ссылается Фрейд, приводя его в качестве примера наслаждений без тенденции. Существует и не-тенденциозное наслаждение театром, — во всяком случае, каждый раз, когда там не может быть ни сатиры, ни героя. Таким образом, наслаждение проистекает из простой легкости, с которой различные возможности «я» приходят в движение вместо того, чтобы оставаться как бы застывшими. Экономия тут — это экономия усилий на сдерживание.

Однако можно было бы, пожалуй, рискнуть и предположить, что театральное наслаждение имеет и другие источники. Если оно освобождает нас — после того, как само ее вызвало — от некой увлекательной формы самоотождествления, можно сказать, что *театрализация* отождествления структурирует ее заново. Это легко заметить благодаря анализу поведения одной истерички, которую привлекала действенная сторона театра. Роли конструировали ее в качестве собрания искусственных фантазмов, отличных от того собрания, пленницей которого она была. Здесь мы затрагиваем область катарсиса. Аристотель, пытавшийся понять катарсическое действие театра[[198]](#endnote-191), так сказать, завещал нам ощущение, что зритель **{****224} тут находится внутри иллюзии, — в том смысле, что театр искусственно вызывает чувства, тождественные тем, которые обычно испытывают в реальной жизни. Но театр — во всяком случае, тот, который я старался здесь рассмотреть, — возможно, является не столько иллюзией, сколько редукцией иллюзии. Он провоцирует, потом вызывает, а после этого ставит на место (то есть размещает на сцене сновидения) воображаемые жалость и ужас. А вовсе не страсти (по крайней мере, в современном значении слова), которые мало беспокоятся о театре.**

Таким образом, наслаждение все же не будет целиком только функциональным, — ведь вкушают при этом не только наслаждение от ощущения того, как различные части «я» могут наконец приходить в движение без сдерживания. Это легкое движение, кроме того, должно приводить к некой самодостаточной структурной упорядоченности, — и, пожалуй, следовало бы предусмотреть возможность того, что здесь будет заложен иной источник наслаждения зрителя.

# {225} Патрис Пави[[199]](#endnote-192)

*Имя Патриса Пави — среди тех, кто впервые во Франции заговорил о театральной семиологии. Это произошло в 1976 году, когда вышла его книга «Проблемы театральной семиологии». Потом последовали другие большие работы в этой области: «Словарь театра» (1980), «Голоса и образы сцены» (1985), «Мариво: испытание сценой» (1986), «Театр на перекрестке культур» (1990). Стоит за Пави и многолетняя, по-своему уникальная работа по комментированному изданию пьес А. П. Чехова. Он оказался самым молодым из пионеров нового направления французского театроведения — Мишеля Корвэна, Анны Юберсфельд, Андрэ Эльбо и Эвелин Эртель: в год выхода первой книги ему исполнилось 29 лет. Ныне Патрис Пави — признанный мэтр и, кажется, первый семиолог театра, возвестивший о наступлении кризиса семиологических исследований.*

*Как признает сам Пави, истинной причиной возникновения театральной семиологии стало желание реализовать давнишнюю мечту Антонена Арто: «исследовать театр как языковый феномен… и перестать подчиняться логоцентристским требованиям, признающим драматургический текст прочной основой спектакля». Прежде всего это можно было сделать с помощью структурного анализа, с успехом применявшегося к тому времени в лингвистике. Ролан Барт продемонстрировал эффективность и его более широкого применения, — относительно любого «произведения культуры», в том числе — сценического. Еще в 1963 году он сформулировал основополагающий для семиолога принцип, главное в котором — «внимание к организации означающих, а не выявление означаемого и его связи с означающим». Другими словами, Барт предложил анализировать формальную организацию произведения независимо от того, насколько, в чем и как связана она (в целом или отдельными элементами) с действительностью. Здесь, собственно, суть его постструктуралистской идеи о способе «раскрытия» произведения, поиска его смысла.*

*Начало семиологических исследований театра, вдохновленных открытиями структурной лингвистики, отмечено главным образом интересом к классификации сценических знаков. Объяснение тому — в представлениях о спектакле (тексте) как конкретной иерархии знаков. Здесь — несомненно — сказалось влияние Барта, согласно которому «смысл театрального произведения… обусловлен не суммой авторских намерений и “находок”, но тем, что можно скорее назвать интеллектуальной системой означающих». И первые работы Пави также создавались в этом* **{****226} русле: анализ знаковой природы спектакля, описание процесса организации смысла драматургического текста и его конкретного воплощения на сцене… Однако следование бартовской методологии — несмотря на очевидную результативность — содержало в себе скрытое противоречие. Благодаря семиологическому табу на определение истинности произведения искусства (с точки зрения Барта говорить о реалистичности, или миметичности, произведения — нонсенс), оно оказывается абсолютно открытым для интерпретаций. В то же время семиологией признается, как пишет Пави в «Словаре театра», что «знание составляющих элементов и правил функционирования объясняет спектакль».**

*Выход из противоречия наметился после того, как театральная семиология расширила представление о «системе смысла» зрелищного текста за счет анализа роли воспринимающего зрителя. Пави называет новый этап семиологических исследований более «прагматическим», — теперь в них возобладало стремление преодолеть чрезмерную абстрактность теоретических выкладок, сделать их ближе и понятнее практикам театра. О спектакле он говорит уже как о «множестве зрелищных практик и текстов», имея в виду не только и не столько многообразие знаковых потоков в нем — словесного, жестового, музыкального, вокального и т. д. — сколько сложную партитуру зрительного восприятия. Впрочем, вскоре логика развития семиологии потребовала дальнейшего расширения контекста: обнаружилось, что зритель, ставящий казалось бы последнюю смысловую точку в спектакле, в свою очередь сам зависит от множества обстоятельств. В своей последней книге Пави возлагает надежды уже на выход к универсальному смыслу, возникающему где-то далеко на периферии самого театрального представления, на стыке самых разных социокультурных явлений. Отсюда — его вывод об актуальности социосемиологической и антропологической моделей спектакля, что в конечном счете должно завершиться — по его замыслу — созданием новой и универсальной отрасли знания о театре — социосемиотической антропологии.*

*В чисто семантическом плане эта тенденция выражена в том, что Пави еще раньше назвал «смертью знака» в постмодернистском театре. Брошенное как бы мимоходом суждение-приговор заслуживает между тем по-настоящему пристального рассмотрения. Суть его Пави раскрывает, сопоставляя два типа современного театрального авангарда: один, с которым связана так называемая классическая (или первая) семиология, — театр пространственной постановки смысла; и другой, только начавший свой путь «радикальный» театр, где главное — время, ритм и голос. Переход от одного к другому здесь следует понимать не просто как движение от наглядности к вслушиванию, от коммуникации — к мелодике или какофонии. Тут речь о большем: о сущностном* **{****227} изменении взгляда на театр. Семиология времени, по мысли Пави, должна исходить из абсолютности сценического события, равенства игрового и реального, театра и жизни. Тогда точка пересечения семиологии и постмодернистского театра — это отказ от выражения Смысла: ничто не предшествует спектаклю, на сцене развертывается не интерпретация Мира, но игровое творение его заново и сначала. Зритель же — не просто отгадчик знаковых кодов текста или подтекста, а ответственный участник творческого акта, теургического действа по рождению Смысла.**

*Открытие семиологией «событийного, временного и уникального аспекта театра» для Пави есть не что иное, как возвращение к самым древним — до-знаковым — формам сценического искусства. И здесь на ум приходит литургическое действо — неважно, включено оно в религию Откровения, или в религию жрецов-оракулов. Ведь ритуальное слово или жест — не знаки, точнее — не только знаки некой реальности, в них признается присутствие самой этой реальности. Функцию же ритуала, который не может быть стерт повторением, но напротив, только в повторении и обнаруживает свой смысл и оправдание, в современном искусстве выполняет серия. Сериальность в постмодернизме и призвана разрушить привычные отношения знака и вещи, вернуть сцене сакральность и тайну.*

*Начав с призыва к научной строгости, семиология неожиданно обнаружила в театре невыразимую незавершенность смысла, и склонна теперь считать это его привилегией. Действительно, где и как провести черту, разделяющую тело или голос актера на игру и жизнь?! Для Пави основным измерением сценического представления становится его «внутренняя протяженность».*

## Игра театрального авангарда и семиологии[[200]](#endnote-193)

После этого мне нечего больше вам сказать.

*Мариво. Игра любви и случая (III, IX)*

Театральный авангард и семиология описывают друг вокруг друга весьма любопытный танец: сначала они избегали друг друга, поскольку сами себя не знали, испытывали своего рода кризис самоидентификации личности, не разбирая толком, как им следует самоопределиться, — а потом они уклонялись от контактов, поскольку не знали, как им вести себя друг с другом. Совершенно ясно, что авангард не обладает собственной четко выраженной сферой во **{****228} времени, пространстве, стиле или методе; что же до семиологии, то хотя ее место в литературоведческих и театральных штудиях теперь уже не подвергается сомнению, сама она все еще колеблется, быть ли ей просто теоретической моделью, которая абстрактна и зачастую с трудом поддается практическому воплощению, — или же воплощаться в конкретные применения, которые все же слишком описательны.**

Не будем спрашивать у семиологии, может ли она *прилагаться* к авангарду, и что вообще она способна в нем раскрыть; это был бы наивный вопрос, исходящий из ложных посылок: ибо всегда можно — хотя и с разной степенью успеха — прилагать метод к некоему объекту, — а потом я не вижу, что помешало бы семиологии заняться современными театральными постановками и описать некие означающие системы представления вообще. Однако мне кажется гораздо более плодотворным перевернуть вопрос и даже саму перспективу рассмотрения, чтобы выяснить, каким образом авангард применяет или же показывает несостоятельность для своей творческой работы определенной семиотической практики, — и каким образом он продолжает выражать себя перед лицом той теоретической всеядности, которую узнала наша эпоха.

Именно так мы можем надеяться лучше понять сближение и игру отражений между искусством авангарда и теорией в момент, когда художественный опыт зачастую оказывается призванным сформулировать свою собственную теорию, вписав затем такой метаязык в собственное творчество, — в момент, когда само создание новой теории становится художественным актом, ибо требуется немало творческого воображения, чтобы создать аналитические модели, более или менее приспособленные к своему объекту. В нынешний более прагматичный период развития семиологических исследований вполне уместно попытаться найти теоретическую модель, наилучшим образом приспособленную к тому протейному объекту, каким является театральный авангард. Именно исследуя — как мы и попытаемся здесь сделать, — как театральное искусство авангарда применяет или отвергает инструменты семиологии, мы сможем судить о степени интеграции авангарда и семиологии.

Уже не в первый раз ясно проявляется то, что художественное движение и теоретическое осмысление соединяются и взаимно друг друга оплодотворяют. Достаточно вспомнить тут хотя бы футуризм и формализм в России, чешский структурализм и искусство 30‑х годов, новый роман и теорию повествования, структурализм и новое прочтение классики. Но если что-то и кажется сегодня действительно новым в отношениях между практикой и театральной теорией, то это решимость не разделять и взаимопротивопоставлять их подходы как несовместимые, но использовать один из них, чтобы усовершенствовать другой. Возьмем, скажем, постановку, как она практикуется сегодня: она делает ставку на теоретическое размышление **{****229} над созданием смысла и на сценическую практику воплощения кодов и сценических систем. Однако не является ли это знаком чрезмерно продвинутой абстракции и теоретизирования? Совершенно очевидно, что понятие постановки, которое уже на протяжении столетия (после «официального» рождения авангарда как исторического явления в 1887 году**[[201]](#endnote-194)) являло собой завершение централизующей и уже освоенной концепции смысла в театре, находится сегодня в состоянии кризиса. Возможно это происходит потому, что рассматривая постановку в качестве источника и ключа к смыслу, — ключа, который обеспечивается автором спектакля, — при этом слишком сужают роль воспринимающего зрителя, насильно обязывая его находить некую последовательность и определенную центровку в том, что предстает на сцене всего лишь множеством зрелищных практик и текстов. Заменить же структуральное понятие *постановки* понятием *автора* спектакля или *постановщика*, — значит вновь вернуться к проблематике, которую как раз клялся превзойти авангард, иначе говоря, вернуться к автономному и единому субъекту, помещенному у истоков смысла и контролирующему всю совокупность знаков, подобно тому, как некогда прежде это делал драматический автор или актер. Ведь смысл не задан заранее, он появляется во время постановки, на которую смотрят; появляется же он посредством воплощения в сценической практике различных означающих систем, которые всегда сдвинуты, смещены друг по отношению к другу, — для того же, чтобы быть заново отцентрированными, они требуют вмешательства восприятия «зрителя-постановщика», на мгновение сбитого с толку. Конец же такого сбивания с толку зрителя всегда оказывается концом авангарда.

### Текст, сбитый с толку

Чтобы понять такой итог, а также сам безвременный конец театра авангарда, который был болен именно из-за своего постановщика (скорее, чем из-за самой постановки), следует прежде всего исследовать новое отношение между составляющими элементами представления (в особенности, отношение между текстом и актером). И здесь также театральный авангард заставил теорию сделать решающий шаг, ясно определив, что постановка — это место создания смысла, причем последний более не считается заключенным в одном только тексте, расцвеченном и украшенном сценой. Текст не «переводится» в различные сценические системы представления; напротив, следует исходить из совокупности систем, среди которых находится и сам текст, чтобы понять постановку как установление отношения между различными выразительными элементами. Драматический текст — это не какая-то постоянная и окончательно определенная данность; он ставится под вопрос (или к нему обращаются **{****230} с вопросом), исходя из различных источников сообщения: пространства, актера, ритма игры, фразировки и т. д. Он кажется надежным и постоянным элементом, тогда как на деле это наиболее хрупкий и подвижный элемент представления. Вот положение, опровергающее старую и заскорузлую теорию «верности» постановки пьес: сцена отнюдь не является преобразованием текста. Если и существует переход элементов театральности (текстуальных матриц «представляемого», по выражению А. Юберсфельд)**[[202]](#footnote-10) между текстом и сценой, то вместе с тем и сам текст всегда может быть наполнен (и создан) исходя из внешнего влияния постановки, которая привносит определенную визуализацию и конкретизацию выразительных элементов, — и тем самым участвует в создании смысла «текста, который должен быть сказан».

Стало быть, целью семиологического анализа вовсе не является установление проблематичного отношения зависимости и подчинения между текстом и сценой, — целью станет скорее описание зрелищного текста, который выступает результатом взаимодействия различных знаковых систем, проявляемых и поддерживаемых сообразно меняющимся ритмам и продолжительности. Авангард интересуется прежде всего новыми отношениями между кодами, а также сдвигами, характеризующими их параллельное развитие на всем протяжении спектакля.

Авангард — точно так же, как и семиология — выходит за пределы бесплодной полемики относительно того, является ли театр зрелищем или литературой. Театр, конечно же, может одновременно быть и тем и другим: спектакль читается как *зрелищный текст* в соответствии с системой, близкой к навыкам чтения фразы или рассуждения; что же касается драматического текста, он всегда является следом и остаточным итогом социальной и художественной практики, которая, впрочем, весьма сложна и вписана в определенную традицию, стиль и идеологический контекст.

Семиология всегда старается понять (применительно ко всякому организованному зрелищу), каким образом слово остается слышимым, несмотря на то, что за речью следуют или ее одновременно сопровождают другие сценические системы. Уже по самому своему статусу символической системы произвольных знаков — точных и однозначных — речь занимает внешнее и как бы «экстратерриториальное» положение по отношению к другим сценическим системам, которые всегда прислушиваются к ней: не будучи способной — под угрозой самоуничтожения — сама удваивать себя, речь завязывает целую серию привилегированных отношений с визуальными системами.

Таким образом, постановка и семиологический анализ призваны как раз *сценически* показать образование **{****231} такой реч**и, конструирование и деконструирование драматического текста из-за вмешательства носителей высказывания. Подобная сценическая конкретизация речи особенно заметна в классической драматургии, где обмен репликами, дискурсивные режимы и разнородные слои рассуждения всегда способны явно обнаруживаться в структурирующем и «деконструирующем» действии постановки[[203]](#footnote-11). Напротив, в литературе авангарда речь «прямо» проявляется как разорванная на куски: скажем, у Брехта текст позволяет проявиться различным типам дискурса и подкрепляющих его жестов рассказчика, персонажа, его собеседника, нашей собственной речи и т. д. Все эти следы разъединения совершенно очевидны и с удовольствием демонстрируются, — в этом и состоит работа драматурга и постановщика, работа, которая часто передается актеру, говорящему от имени автора; эта работа проходит впустую и не достигает цели, если зритель не замечает разрывов, если он не способен истолковать эти разрывы как то, что структурирует текст и придает ему значение. Стало быть, для театра, как и для всякого искусства, от способностей и свободного поощрения зрителя в значительной степени зависит возможность манипулировать кодами и организовывать их в определенную иерархию, так что в результате можно говорить или не говорить об «авангардистской постановке». В этом смысле в театре нет текста или драматурга, которые естественно принадлежали бы авангарду; есть лишь различные способы использовать театральный аппарат, — способы, которые оказываются продуктивными и критичными или же нет.

Однако для того, чтобы действительно понять причины этого кризиса авангарда, слишком тесно связанные с понятием о постановщике, нужно задуматься над анархичным и двусмысленным употреблением понятий *знака* и *театрального языка*. Две эти концепции, постоянно используемые авангардом и семиологией, одновременно и необходимы и недостаточны, чтобы описать театр и его способ анализа. Конечно, эти понятия были полезны для первого теоретизирования и первой семиологии, однако, когда их отождествляют и сводят к пространству и визуальности, они могут сегодня оказаться препятствиями как теоретического развития, так и современной театральной практики.

### Смерть знака?

Авангард пренебрегает знаком и стремится от него отъединиться, однако в конце концов он всегда уступает знаку: таково, скажем, движение притяжения и отталкивания, которое наилучшим образом воплотил Арто в своей критике театра, основанного на тексте и **{****232} психологии. Арто хотел создать «новый физический язык, опирающийся на знаки, а не на слова»**[[204]](#footnote-12). Однако знаки, «сценические образы»[[205]](#footnote-13) или одушевленные иероглифы не могли соединиться в настоящий язык, поскольку это заставило бы театр неподвижно застыть, сведя его к иссушенному и кодифицированному языку, в конечном счете столь же ограниченному, как алфавит или звуки произносимого языка. Перед лицом такого противоречия, присущего всякому «художественному языку», стремящемуся преобразоваться в некую семиологическую систему, которая обладала бы собственными элементами и спецификой функционирования, авангард мог выбирать между двумя ответами и двумя диаметрально противоположными эстетиками. Либо он должен был полностью отказаться от идеи знака и возможности кодификации постановки, либо ему пришлось бы умножать знаки и элементы, пока означающая структура не выродилась бы в бесконечную серию тождественных *образцов*.

1. В первом случае целый поток опытов по импровизации пытается избежать скованности повторения или нового представления; импровизация отвергает идею разделения между знаком и вещью, сценой и жизнью. Наиболее совершенным примером здесь является пример «Ливинг тиэтр»[[206]](#endnote-195) с его занятиями по способам выражения, свободным от всякой предварительной кодификации, по исследованию оригинального и спонтанного языка. Это течение является прямым наследником изысканий Арто. Исследуя театр своего времени (литературный и психологический театр 30‑х годов, который все еще так близок современным постановкам), Арто без труда диагностирует его «иссушение»[[207]](#footnote-14), его неспособность ухватить жизнь театрального и жестового события; он предлагает заменить его на «прямо коммуникативный язык»[[208]](#footnote-15), образованный жестами, пением, движением и сценическим ритмом, — «новый физический язык, опирающийся на знаки, а не на слова»[[209]](#footnote-16). Однако этот новый язык, даже если он превосходит диалог и рассуждение, не мог бы осуществляться вне системы знаков, а стало быть — некоторой кодификации, которая раньше или позже рискует затвердеть в систему столь же жесткую как система речи. Арто, впрочем, вполне отдавал себе в этом отчет, поскольку в предисловии к работе «Театр и его двойник» он указывает границы этого нового языка: «Фиксация театра в языке — письменной речи, музыке, свете, звуках — указывает на его близкую гибель, ибо выбор языка выказывает вкус к использованию возможностей этого языка; иссушение же этого языка сопровождает процесс, его ограничения»[[210]](#footnote-17). Это двойное движение **{****233} Арто, ищущего и отвергающего специфически театральный язык, характеризует авангард: движимый желанием найти собственные элементы, не впадая при этом в кодификацию языка, авангард колеблется между неопределимой** *выразительностью* художественного языка и иссушающей *кодификацией* чересчур механической семиологии. Короче говоря, авангард не вполне сознает, является ли театр неким «выражением», которое не может быть перенесено в семиологическую систему, или же некой «коммуникацией», сводимой к этой системе.

2. Напротив, «серийное» течение действовало способом по видимости противоположным этому застыванию знака: оно умножало этот знак до бесконечности, повторяло его до полного насыщения или же слегка варьировало этот знак. Серия стала привилегированным воплощением структуры и даже мифа. После работ Вальтера Беньямина[[211]](#footnote-18) [[212]](#endnote-196) известно, что в эпоху механического воспроизведения произведение искусства приобретает совершенно новый смысл и перестает основываться на ритуале, чтобы на равных основаниях вступить в область политики: «Воспроизведенное произведение искусства все более и более становится воспроизведением произведения искусства, которое было задумано именно как воспроизводимое»[[213]](#footnote-19). Для сериального произведения искусства такой контекст произведения и восприятия, в котором все множественно и повторяемо, становится одним из составляющих принципов его творения. Таким образом в 50‑е годы театр абсурда превратил повторение ситуации или лейтмотива в симптом слепого подчинения серийному принципу, неспособности поведать уникальную или оригинальную историю, смысл которой — ее мораль, урок, тезис — более не могли отсылать к четкому и образцовому анализу реальности. Формально таким же способом театр, называемый «театром повседневности» (Крётц[[214]](#endnote-197), Венцель[[215]](#endnote-198), Дойч[[216]](#endnote-199) и другие), подхватывает для рассказа «историю без истории» и банальный факт, используя стереотипные формулы, которые определенная идеология и все ее отражения целые дни напролет напевают нам в уши. Так пьеса, подобная «Ивлин Браун (дневник)» бесконечно повторяет одни и те же фразы из личного дневника служанки, где перечислены ежедневные заботы службы, тогда как актрисы без передышки воспроизводят «сцены службы» (мытье полов, подметание, протирание мебели и т. д.). Такой автор как Мишель Винавер занят воспроизведением типичных и банальных фраз из разговора между чиновниками («Труды и дни») или руководителями («Наоборот»), Во всех этих примерах повторы представляют собой едва подчеркнутую, легкую пародию на классическую трагическую пьесу, герой которой осуществляет **{****234} внутри мифа освобождающее и значительное действие. Такие пьесы и такая драматургия показывают, что основополагающий** *миф* или даже, проще, рассказываемый *сюжет* транслируются серией и тематической вариацией. Структура изначально — это повторение, не создающее никакого смысла, который не содержался бы уже заранее в варьирующейся фразе. Клод Леви-Стросс замечательно описал момент деградации структуры: «Ее структурное содержание постепенно утрачивается. Вместо мощных начальных трансформаций ближе к концу можно наблюдать только истощенные и слабые трансформации. Этот феномен уже встречался нам при переходе от реального к символическому, а затем к воображаемому; теперь же он проявляется двумя другими способами: социологические, астрономические и анатомические коды, которые, как мы видели, функционировали открыто, теперь переходят в латентное состояние, структура же вырождается в серийность. Такое вырождение начинается, когда структуры противоположности уступают место структурам удвоения: последовательные эпизоды, но все же опирающиеся на единую матрицу. И оно полностью завершается, когда само удвоение занимает место структуры. Будучи формой формы, это удвоение принимает последний шепот гибнущей структуры. Когда ему нечего больше сказать или же когда он может сказать не так уж много, миф длится только при условии повторения»[[217]](#footnote-20).

Каковы бы ни были современные течения по изучению театра, связаны ли они с отрицанием знака или же с его пародийным утверждением, само отношение знака к вещи предстает как глубоко нарушенное. Похоже, что знак утратил свое постоянное отношение между означающим и означаемым и что существуют только два его крайних воплощения: 1) *иероглиф*, обоснованный «знак», который отсылает к вещи, скорее указывая на нее, чем ее означая: так обстоит дело в спонтанной или импровизационной театральной практике; 2) *серийная форма*, в которой знак имеет лишь синтаксическую ценность, тождественную себе самой. Театральный авангард привел к кризису семиотическое и референциальное отношение знака к миру. Авангард потерял всякое доверие к миметическому воспроизведению реальности театром, вместе с тем и не изобретая семиологической системы и автономного театрального языка, которые были бы способны заместить такое воспроизведение. Семиология, конечно же, обязана своим взлетом этому сомнению в миметическом характере искусства, равно как и отказу сцены от претензии на подражание пред-существующему внешнему миру. Приятно констатировать, что этот кризис миметизма и возможности представления восходит к концу XIX века, когда натурализм и символизм сталкивались друг с другом и вместе с тем объединялись **{****235} под эгидой постановщика. Театр так же, как и литературная теория, решился более не зависеть для своего определения от внешнего мира, но выработать собственные семиотические элементы, занимаясь скорее их комбинаторикой, чем их означением. И если они и по сей день не пришли к определению какой-нибудь** *одной* семиологической системы и какого-нибудь *одного* автономного театрального языка, то это случилось как раз потому, что они выказали себя слишком тщеславными и догматичными, надеясь (подобно Арто) обнаружить универсальный и специфический театральный язык, — что неустанно опровергается практикой и непрерывным изобретением новых форм. То, что можно было бы назвать «авангардом особенности», — это все виды опыта, которые пытаются определить театр сообразно единственному критерию «особенности», считающемуся необходимым и достаточным: то есть через актера, пространство, постановку, участие в спектакле и т. п. Однако ни один из этих особенных критериев не может в конечном счете сохраниться надолго, так что становится невозможным основывать семиологию на подобных критериях. Как ни странно, это сказывается и на театральной практике, поскольку здесь переворачиваются отношения между театральным выражением и внешней реальностью. Прежде, пока знак еще был «невинен», искусство постигалось как подражание внешней объективной данности, а успех художественного действия и акта творчества измерялся степенью соответствия между знаком и вещью. Сегодня же искусство более не пытается быть миметичным, оно пытается исходить из рамки произведения искусства как из первой реальности и более интересуется самим референтом лишь в виде следа, оставленного им в знаке. Так создавались, например, языковые фрески Мишеля Винавера[[218]](#footnote-21): референт здесь — это собрание стереотипов и стилистических фигур, которые пьеса использует в качестве сырья, вовсе не заботясь при этом о глобальном и реалистическом воспроизведении предпринимательства или капиталистического общества. Если и случается так, что эти обрывки идеологии и современного жаргона воспроизводят некую иллюзорную вселенную, многое заимствуя при этом из нашего реального мира, такое может происходить только «по чистой случайности» — или же являться результатом творческой работы зрителя.

Если концепции *языка*, *знака* или *специфичности* таким образом пребывают в кризисе, кристаллизуя, но также и блокируя мысль авангарда и первой семиологии, это происходит, по всей вероятности, потому что они слишком тесно связали свою судьбу с понятием постановки и понятием пространственности. И действительно, все указывает на то, что встреча постановки и художественного **{****236} языка, понимаемых как** *наглядная* и *пространственная* постановка смысла, преобладает сегодня в исследованиях авангарда, — однако это преобладание, которое пытается поставить под вопрос *другой авангард*, — тот авангард, который связывает все с концепцией времени, с временной протяженностью, с ритмом и голосом. Возможно, в таком превращении следует усматривать неудачу или, по крайней мере, ограниченность семиологии, которая основывалась исключительно на картезианских наблюдениях — измеримых, геометрических и *пространственно* мыслящих театральное представление, — семиологии, которая отсылала означающее к видимому, а означаемое — к невидимому. Столько раз уже повторяли, что театр не имеет ничего общего с литературой, что это искусство визуальное и сценическое, наконец, что слишком поспешно единственным специфическим критерием театра была объявлена пространственность, а также геометрическое и наглядное измерение знаков, — столько раз повторяли, что невольно с водой выплескивали ребенка. При этом оказывалось, что был обесценен или вообще устранен временной аспект, протяженный и пульсирующий элемент театрального представления, тайное событие встречи между актером и зрителем, которое Гротовский и весь неофициальный авангард считают отличительной глубинной чертой театра. Ж.‑Ф. Лиотар[[219]](#endnote-200) появился вовремя, чтобы напомнить нам об ограниченном и парализующем характере художественного и семиотического видения, опирающегося исключительно на пространство и знак. Он ясно показал, что кризис семиотической теории и авангарда восходит по сути к «пространственному» выступлению, основанному на знаке и языке, — выступлению, которое в истории современности наилучшим образом было воплощено у Арто. Арто, желая «разрушить не театральное устройство “на итальянский манер”, то есть не европейское устройство как таковое, но, по крайней мере, преобладание произносимого языка и постановки, не учитывающей тело», останавливается на полдороге, поскольку он обращается к конструированию «орудия», которое вновь окажется языком, системой знаков, грамматикой жестов и «иероглифов». «Потому-то искажение, которого стремится избежать Арто, возвращается, когда он рассматривает “иероглифы” балийского театра. Заставить замолчать тело в *писательском* театре, дорогом сердцу европейской буржуазии XIX века, — это нигилизм. Однако заставить это тело говорить лексикой и синтаксисом мимики, песнопений, танцев, как это происходит, скажем, в театре Но, — это также способ его уничтожения: тело становится “целиком” прозрачным, *кожа и плоть* держатся на скелете, который образован духом, свободным от всякого перемещения, события, непрозрачной пульсации»[[220]](#footnote-22). «Неудача» Арто состоит в том, что он стремился **{****237} противостоять окаменелой неподвижности театра, заменяя ее** *видением* театра, которое оказалось чересчур пространственным и недостаточно внутренним и пульсирующим; он хотел отыскать невозможный сценический и жестовый язык, тем самым он также создавал слишком специфическое — пространственное и визуальное — представление о театральном *событии*. Если авангард сегодня действительно преодолевает исключительно пространственное, геометрическое и «протяженное» видение театра, то это происходит очевидно не посредством возвращения к тексту, психологии или линейной нарративности; нет, это может произойти только через переход к другим, прежде отодвигаемым на задний план, составляющим элементам сцены: голосу, ритму, внутренней длительности, отсутствию иерархии между системами знаков, семиологическому творчеству зрителя, пониманию роли случая и события во всякой театральной игре. Таким образом мы приходим к этому парадоксу нынешнего театрального авангарда: в силу чрезмерного акцента на визуальном аспекте (theatron) театра, в нем оказалось отодвинутым на задний план временное измерение и тот факт, что быть в театре — значит также видеть сцену «духовным оком» (как говаривал Гамлет); видеть в театре — значит по сути видеть и участвовать в показе актера и его речи. Можно, стало быть, — уже без всякого парадокса — сказать словами Ж.‑Л. Ривьера[[221]](#footnote-23) о театре, что тот является *условием места без образов*[[222]](#footnote-24), а «если театр является *условием места без образов*, то это потому, что он подчиняет взгляд слуховому порядку»[[223]](#footnote-25), и поэтому «можно определить театральность как движение, посредством которого преобладание взгляда гаснет, создавая взамен преимущество слуха»[[224]](#footnote-26).

### Две семиологии для одного театра

Если возможно вообще, как это делается сегодня в теории и на практике, разделить зрение и слух, следует по крайней мере задаться вопросом, действительно ли обе составляющие всякого театрального действия — пространство и временное событие (театральное и драматическое) — непременно противоположны и взаимно исключают друг друга и действительно ли они обрекают всякую семиологическую теорию на распадение и уход в два типа рассуждения, совершенно чуждые друг другу. Согласно подобной схеме мы имели бы, с одной стороны, *семиологию пространства*, исходящую из понятия «пустого пространства» (Питер Брук), которое **{****238} должно быть заполнено внутри жестко фиксированного пространства (трехмерного сценографического пространства), подверженного сценографическим модификациям, но по сути остающегося величиной постоянной и ограниченной, а потому внушающей чувство безопасности. С другой же стороны мы имели бы** *семиологию времени* (и чувства), которая более не исходит из пред-видимых элементов, не способна ни измерять пространство, ни разделять его, но скорее создает его в соответствии с требованиями и исходя из игрового события; такая семиология организует опыт актера и зрителя в неструктурированную последовательность рассуждений, ритмов, обмена словами, взаимодействия между образом и словом: иначе говоря, элементов *сценического высказывания*.

1. Семиология пространства и театральная практика, которую она описывает, хорошо известна, поскольку со времени признания значимости постановки она правит как полновластная хозяйка в теории и на сцене. Со времен натурализма и символизма вплоть до брехтовского критического реализма пространство считается как бы изначальной рамой, внутри которой вписаны постановка и смысл. Для натурализма, к примеру, пространство является даже единственной средой, в которой развивается человек и благодаря которой он вписывается в некоторые общественные определенности. Начиная с Брехта мы попадаем на другую вершину пространственности, поскольку постановка призвана сделать очевидными социальные отношения персонажей, подчеркивая их жесты или основной принцип организации сценических фигур. Теория очуждения учитывает это воздействие пространства на создание театрального смысла, когда оказывается возможным наглядно представить себе иной персонаж за данным очевидным персонажем, «процессы за процессами», вписывая знаки на сцену подобно тому, как типографский наборщик располагает буквы на бумаге (следуя метафоре В. Беньямина, приведенной в связи с понятием брехтовского очуждения). И даже если пространство утратило всякую ориентацию и всякое единство, смысл все же продолжает оставаться более или менее читаемым. Так, скажем, в кинематографической версии постановки П. Брука пьесы П. Вайса «Марат/Сад»[[225]](#endnote-201) камера делает пространство относительным, умножая точки зрения на тюремные купальни больницы в Шарантоне. При этом отъезжающая камера много раз показывает директора тюрьмы за пределами места действия, отделенного от публики рядом решеток. Такое ироничное движение немедленно устанавливает границу между внутренним и внешним, помещая рассуждение о свободе в наглядное противоречие с тюремным заключением. Даже будучи фрагментарным и разорванным, этот тип пространства, столь характерный для современного авангарда, все еще несет в себе некоторый смысл; он как бы вновь склеивает разрозненные куски и тем самым дает безопасное прибежище зрителю, который может проецировать себя в такое **{****239} пространство. Такой тип авангарда и семиологии покоится на ясном восприятии границы между знаками, пространствами, произведением и внешним миром. Граница даже становится критерием вычленения и создания смысла, — в полном соответствии с соссюровским принципом языка, согласно которому «есть только различия, и нет никаких положительных терминов».**

2. Напротив, семиология и практика, опирающаяся на время, лишены пространства, которое нужно наполнить, — у них есть лишь длительность и ритм, которые нужно выдерживать. Пространство существует только в соотношении с координатами актера; очень часто оно вообще не связано с созданием смысла. Намного более проблематичным здесь становится определение возможностей театрального опыта, отвечающих такому событийному измерению, поскольку такие виды опыта часто еще пребывают в состоянии программирования или же противоположения по отношению к доминирующей идеологии «пространственной постановки». Так обстоит дело с энергетическим театром, о котором мечтает Ж.‑Ф. Лиотар, не умея пока что определить его иначе, как через то, чем он не является: это театр, где не чувствуется «“доминирования драматурга”, равно как и преобладания постановщика, хореографа, художника, действующих с помощью условных знаков, а также возможных зрителей»[[226]](#footnote-27). Такой «*энергетический театр*», о котором говорит Лиотар, уже «*смутно брезжит*» и намечается сегодня, — или, скорее, «*смутно слышится*» через ритм (как в «Разговорных пьесах» П. Хандке[[227]](#endnote-202)), голос (голос «нематериальных» персонажей М. Дюра[[228]](#endnote-203)), назойливое повторение идеологических речей (как у болтливых «героев» Винавера) или же через нарративное присутствие «исполнителя». Нынешний успех представлений-перформансов и объясняется таким открытием заново событийного, временного и уникального аспекта театра. Ведь по существу театр — это всегда присутствие передо мной живого существа, актера, который живет в протяженности и пространстве, являющихся также и моими. И вместо того, чтобы вновь представлять и разыгрывать внешнюю ситуацию и надежную точку отсчета, *актер-перформер* подает себя как неуловимое уклоняющееся существо, расположенное пройти со зрителем лишь «часть пути». Во всех этих примерах видно, что чем более пространство используется как точка отсчета, которая дублирует и иллюстрирует текст, тем более наглядным и предсказуемым становится развертывание спектакля, которое зритель должен охватить своим взглядом и духом; речь идет о том, чтобы «слушатель» был захвачен ритмом высказываемого, сосредоточившись на задаче структурировать материалы, предлагаемые вперемешку; отсюда — **{****240} и акцент на процессе выработки смысла, а не на смысле как таковом. «Отсюда следует настойчивое подчеркивание процесса. Как видно здесь столь же важно, как и то,** *что* именно видно»[[229]](#footnote-28). В таких видах театральной практики постоянно отодвигается граница между смыслом и бессмыслицей, произведением и жизнью, — так что всякая граница начинает казаться условной и передвигаемой. Многочисленные тексты воздействуют именно таким образом на наше восприятие границ: М. Винавер повторяет одни и те же стереотипы до полного эстетического отвращения, которое заставляет нас физически ощутить постоянно растущую мощь идеологии; казалось бы, П. Брук в своем «Марат/Саде» склонен показать, что безумие заключенных и их бунт рискуют охватить все социальное пространство госпиталя и театрального зала, однако это делается только для того, чтобы затем напомнить, что всякий психологический, социальный или художественный разгул на деле контролируется границами тюрьмы или произведения искусства: сценическое пространство и экран защищают нас от этих разгульных эксцессов жизни; граница здесь не отменяется, но сама ее подвижность указывает на невозможность рассчитывать на какие-то определенные элементы или на надежную семиологическую систему. Таким образом структура и пространственная форма превращаются в динамичную силу, связанную с постоянной изменчивостью времени. Граница между искусством и жизнью, актером и зрителем, знаком и его референтом становится крайне подвижной, — как если бы это перемещение преобразовывалось в беспрерывное смещение ясной границы театра и семиологии, которые основывались на понятии пространства. Прочие, еще более радикальные театральные опыты еще более последовательно и систематично играют на границе между жестом и словом, тотальной импровизацией и жестким повторением. К примеру, «театр непосредственного» Николь Сованьяк и Николь Рандом предлагает зрителю серию «рассчитанных импровизаций». Начиная с какого-то жестового импульса, движения, которое вначале ощутимо телесно, а потом постепенно меняется и определяется, они пытаются включить сюда же вокальный импульс, а затем формирование слов и фраз, толчком для которых служит жестовое и вокальное событие. Эти опыты интересны, поскольку они дают почувствовать сдвиг и раскачивание между жестом и словом, показывают, как текст (даже совсем рудиментарный) может выступать следствием опытов с жестами. Потому нет ничего удивительного в том, что именно голос служит опосредующим звеном между двумя этими разнородными элементами: телом (само собой разумеется, что оно способно к импровизации и потому свободно) и текстом (само собой разумеется, что уж он-то повторим и **{****241} жестко определен). В тот момент, когда западная технология и цивилизация приходят к совершенству письма и пространства, завоеванных посредством взгляда и знаков, нам остается только невидимое убежище, с трудом схватываемое голосом. Мы едва ли способны постичь его наглядно, а потому голос постоянно остается «зерном» (Барт) или импульсом. Подчеркивая вокальное означающее в измерении** *устной* словесности театрального послания, художественная и теоретическая практика меньше занимаются высказыванием (очевидным, понятным и конкретизированным в данном сценическом пространстве), чем самим процессом высказывания (местом произносящих субъектов, звуками и погрешностями в их произношении). Тогда театр действительно имеет *право голоса*.

### Какие виды авангарда?

Легко и заманчиво теперь предложить здесь некую типологию театрального авангарда сообразно дихотомии пространство/время. Можно было бы попытаться различить постановки, которые исходят из *образа*, места, которое нужно заполнить, или сюжета, который должен материализоваться в сценическом письме, — и постановки, которые играют прежде всего на возможности слушания обмена текстуальными пассажами, сокращения образности за счет расширения и обогащения того, что не высказано в тексте. Подобная типология имела бы, впрочем, лишь ограниченный интерес, поскольку она всего лишь окольным путем приводила бы к платоновскому противопоставлению между *мимезисом и диегезисом*[[230]](#endnote-204); она только углубляла бы пропасть, разделяющую два вида авангарда, приписывая пространство безбрежной театральности и сценическому письму, а время — театру слушания и театральности, присущей драматическому языку. Арто как бы подводит итог первой тенденции; по его словам, «на сцене — которая является прежде всего пространством, которое должно быть заполнено, и местом, где нечто происходит, — язык слов должен уступить место языку знаков, объективным аспектом которого будет то, что более всего поражает нас тотчас же»[[231]](#footnote-29). Что же до театра слушания, то наиболее блестящим его представителем сегодня является М. Винавер, Он говорит: «Для меня театральное представление — это устная проекция записанного текста, повод для слушания… Я хотел бы, чтобы оно [оформление] стало наиболее действенной машиной для произнесения текста, но чтобы оно по возможности вовсе не было заметно, мне бы хотелось, чтобы в идеале оно стало вообще невидимым»[[232]](#footnote-30).

**{****242} Два этих примера, которые сегодня можно было бы принять за два способа заниматься театром и рассматривать его теоретически, не являются, однако же, чистыми категориями, жестко противопоставленными друг другу. Существует, впрочем, даже некоторая опасность (которую семиология, похоже, никогда не сумеет полностью избежать) расколоть театральную постановку и анализируемый спектакль на пространство и время: это было бы примером той же опасности (и даже теоретической и практической невозможности), что подстерегает исследователя, разделяющего и изолирующего высказанное и само высказывание, содержимое и форму, сюжет и изложение (в терминах Бенвениста**[[233]](#endnote-205) — *историю* и *дискурс*)[[234]](#footnote-31). И было бы совершенно ошибочным под предлогом создания типологии и классификации рассматривать высказанное и пространство как область видимого, структурируемого и означающего, сводя высказывание к уровню невидимого, излишнего, импульсивного и эмоционального, короче, всего, что переживается лишь индивидуально, а потому утратило всякие следы социально значимого.

Между тем, всякий аналитик, исследующий спектакль, хорошо представляет себе, что сценическое или жестовое пространство, даже если оно хорошо структурировано, читается только в процессе и в результате создания театрального дискурса: во время постановки и развертывания под взглядом зрителя. Даже Арто, которого мы превратили в архетип наставника по пространству в области театральности, подозревает, что за пространством скрываются «безумные богатства»: «В этом театре происходит распадение пространства, — новое представление о пространстве, которое умножается, разрываясь: пространство как бы разбирают на составные части нить за нитью, его расплетают до основы; тогда под ним обнаруживаются безумные богатства»[[235]](#footnote-32). И наоборот, сам процесс сценического события (создание дискурса текста и дискурса актеров посредством сценической работы) всегда завершается тем, что организуется в систему закономерностей, повторов и противопоставлений, так что некий образ и вписывание в пространство с необходимостью входят в сознание зрителя и исследователя. Впрочем, некоторые виды театральной практики (скажем, опыты Боба Уилсона[[236]](#endnote-206) или Ришара Демарси[[237]](#endnote-207)) вовремя напомнили нам, что «театр образов» одновременно играет на «двух досках», что он нуждается в музыке или голосе, чтобы попытаться «скрепить» образы. Да и семиологической теории тут также следовало бы последовать за этим спонтанным движением театральной практики: вместо того, чтобы стараться заменить классическую семиологию, основанную на знаке и **{****243} наблюдаемом пространстве, «обобщенной де-семиотикой»**[[238]](#footnote-33); основанная на театре событий (events), семиология пытается замкнуть круг между структурирующим принципом (кодификатором) и деструктурирующим (событийным) принципом, объединяя то, что могло разъединяться лишь искусственно, то есть высказанное и высказывание, письмо и произнесение, смысл и звук, означающее и означаемое. Можно лишь напомнить семиологии о ее прежних обещаниях, когда она клялась преодолеть расчленение представления на жесткие и неподвижные системы, на означающее и означаемое; нам нужна семиология, которая принимает в расчет все измерения театра, все *голоса и образы сцены*.

Во всех приведенных примерах, как мы видели, авангард «играет» с семиологией (а иногда — и в семиологию). Авангард по-своему истолковывает или же оспаривает тот факт, что знак может рассматриваться как минимальный элемент или даже пространственная основа и основа представления для сценического события. И все-таки авангард при этом только отодвигает на более дальний срок смерть знака, в этом смысле задачи авангарда подобны попыткам деконструирования, предпринятым Дерридой[[239]](#endnote-208), который также отказывается от метафизики знака, не сумев однако же еще ее превзойти. Как говорит Деррида: «Знак и божественное имеют одно и то же место и время рождения. Эпоха знака по сути своей теологична. Возможно, она никогда и не закончится. Однако ее историческое завершение уже четко очерчено»[[240]](#footnote-34). Подобно философии, авангард и семиология все еще пребывают в эпохе знака и представления, — даже если вся теория и вся театральная игра призваны в итоге привести к их уничтожению. Именно поэтому мы не находимся по-прежнему в *пост-авангарде*, но все еще в *аван-постмодернизме*. И театр, который мы создаем и который создает нас, находит в этих этикетках-обозначениях и крайних случаях не свой конец, но саму свою сущность.

# {244} Комментарии

# {276} Именной указатель

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)  
[Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)

*Августин Аврелий* (Блаженный) (Augustinus Aurelius Sanctus, 354 – 430), христианский теолог и философ — [258](#_page258)

*Адамов Артюр* (Adamov A., 1908 – 1970), французский писатель и драматург — [7](#_page007), [59](#_page059), [94](#_page094), [150](#_page150) – [151](#_page151), [264](#_page264) – [266](#_page266)

*Адлер Альфред* (Adler A., 1870 – 1937), австрийский врач и психолог, создатель индивидуальной психологии — [202](#_page202)

*Альбер-Биро Пьер* (Albert-Birot P., 1876 – 1967), французский писатель, поэт, сценарист, драматург и художник — [37](#_page037), [247](#_page247)

*Д’Аннунцио Габриэле* (D’Annunzio G., 1863 – 1938), итальянский писатель и политический деятель — [245](#_page245)

*Антуан Андре* (Antoine A., 1858 – 1943), французский актер, режиссер и кинематографист, представитель натуралистического театра — [251](#_page251), [274](#_page274)

*Ануй Жан* (Anouille J., 1910 – 1987), французский драматург — [85](#_page085), [255](#_page255)

*Аполлинер Гийом* (Apollinaire G., наст. имя Вильгельм Аполлинарий Костровицкий, 1880 – 1918), французский поэт и драматург — [13](#_page013), [14](#_page014), [21](#_page021) – [22](#_page022), [37](#_page037), [244](#_page244), [245](#_page245) – [246](#_page246), [247](#_page247), [248](#_page248)

*Арагон Луи* (Aragon L., 1897 – 1982), французский поэт и писатель — [22](#_page022), [27](#_page027), [246](#_page246), [250](#_page250)

*Аристотель* (384 – 322 до н. э.), древнегреческий философ — [161](#_page161), [198](#_page198), [202](#_page202), [223](#_page223), [255](#_page255), [257](#_page257), [268](#_page268), [273](#_page273)

*Аристофан* (ок. 445 – ок. 385 до н. э.), древнегреческий поэт-комедиограф — [24](#_page024)

*Арон Робер* (Aron R., псевдоним Макс Робюр), драматург, один из основателей «Театра Альфреда Жарри» — [13](#_page013), [252](#_page252)

*Аррабаль Фернандо* (Arrabal F., род. в 1932), испано-французский драматург и писатель — [5](#_page005), [158](#_page158) – [159](#_page159), [181](#_page181), [267](#_page267) – [268](#_page268)

*Арто Антонен* (Artaud A., 1896 – 1948), французский актер, режиссер и теоретик театра — [7](#_page007), [9](#_page009), [11](#_page011), [13](#_page013), [41](#_page041), [59](#_page059) – [60](#_page060), [97](#_page097) – [98](#_page098), [100](#_page100) – [101](#_page101), [107](#_page107) – [108](#_page108), [109](#_page109), [150](#_page150) – [151](#_page151), [195](#_page195), [202](#_page202), [209](#_page209), [225](#_page225), [231](#_page231), [232](#_page232) – [233](#_page233), [235](#_page235), [236](#_page236), [241](#_page241), [242](#_page242), [247](#_page247), [252](#_page252) – [253](#_page253), [257](#_page257), [258](#_page258), [264](#_page264), [265](#_page265)

*Бальзак Оноре де* (Balzac H. de, 1799 – 1850), французский писатель — [213](#_page213), [269](#_page269)

*Баню Жорж* (Banu G.), современный французский театровед, профессор III Парижского университета — [272](#_page272)

*Барро Жан-Луи* (Barrault J.‑L., род в 1910), французский актер и режиссер — [9](#_page009), [59](#_page059), [140](#_page140), [258](#_page258), [262](#_page262)

*Барт Ролан* (Barthes R., 1915 – 1980), французский литературовед и теоретик искусства, представитель структурализма — [9](#_page009), [10](#_page010), [28](#_page028), [118](#_page118), [156](#_page156), [170](#_page170) – [172](#_page172), [182](#_page182), [225](#_page225), [226](#_page226), [241](#_page241), [266](#_page266), [268](#_page268) – [269](#_page269), [270](#_page270), [272](#_page272), [275](#_page275)

*Барте Жюли* (Bartet J., наст. имя Жанна-Жюли Реньо, 1854 – 1941), французская трагическая актриса — [54](#_page054), [251](#_page251)

*Батай Анри* (Bataille A., 1872 – 1922), французский поэт и драматург, создатель «сентиментального реализма» — [251](#_page251)

*Батай Жорж* (Bataille G., 1897 – 1962), французский писатель, философ, экономист — [97](#_page097)

*Батай Никола* (Bataille N.), современный французский актер и режиссер — [137](#_page137), [256](#_page256), [258](#_page258), [261](#_page261), [262](#_page262), [263](#_page263)

**{****277} Бати Гастон** (Baty G., 1885 – 1952), французский режиссер — [267](#_page267)

*Бахтин Михаил Михайлович* (1895 – 1975), русский литературовед и теоретик искусства — [199](#_page199), [272](#_page272)

*Бек Джулиан* (Beck J.), один из создателей «Living Theatre» — [274](#_page274)

*Беккет Сэмюэль* (Beckett S., 1906 – 1989), французский писатель, поэт, драматург и публицист — [8](#_page008), [11](#_page011), [59](#_page059), [94](#_page094), [110](#_page110), [118](#_page118) – [119](#_page119), [132](#_page132), [134](#_page134), [156](#_page156), [159](#_page159), [164](#_page164), [185](#_page185), [256](#_page256), [259](#_page259) – [261](#_page261), [262](#_page262), [265](#_page265)

*Бенвенист Эмиль* (Benveniste E., 1902 – 1976), французский лингвист — [242](#_page242), [275](#_page275)

*Беньямин Вальтер* (Benjamin W., 1892 – 1940), немецкий философ и литературовед — [233](#_page233), [238](#_page238), [274](#_page274)

*Бергсон Анри* (Bergson H., 1859 – 1941), французский философ, представитель «философии жизни» — [59](#_page059), [161](#_page161), [244](#_page244), [268](#_page268)

*Бернар Жан-Жак* (Bernard J.‑J., 1888 – 1972), французский драматург — [106](#_page106), [259](#_page259)

*Бернстайн Анри* (Bernstein H., 1876 – 1953), французский драматург и режиссер — [137](#_page137), [263](#_page263)

*Бийеду Франсуа* (Billetdoux F., род. в 1927), французский драматург и прозаик — [262](#_page262)

*Бичер-Стоу Гарриет Элизабет* (Beecher-Stowe H. E., 1811 – 1896), американская писательница — [257](#_page257)

*Блэн Роже* (Blin R., 1907 – 1984), французский актер и режиссер — [59](#_page059), [140](#_page140), [257](#_page257), [259](#_page259), [263](#_page263), [264](#_page264), [265](#_page265), [266](#_page266)

*Бовуар Симона де* (Beauvoir S. de, 1908 – 1986), французский философ и писатель — [91](#_page091), [265](#_page265)

*Бодлер Шарль* (Baudlaire Ch., 1821 – 1867), французский поэт — [53](#_page053), [216](#_page216), [252](#_page252), [256](#_page256), [261](#_page261)

*Бомарше Пьер Огюстен* (Beaumarchais P. A., 1732 – 1799), французский драматург — [19](#_page019)

*Бомонт Фрэнсис* (Beaumont F., 1584 – 1616), английский драматург — [254](#_page254), [273](#_page273)

*Боннар Пьер* (Bonnard P., 1867 – 1947), французский художник — [123](#_page123), [244](#_page244)

*Бори Моник* (Borie M.), современный французский критик и историк театра — [5](#_page005)

*Брей. Ивонна де* (Brey I. de, 1889 – 1954), французская актриса — [56](#_page056), [251](#_page251)

*Босх (Бос ван Ахен) Хиеронимус* (Bosch van A., ок. 1460 – 1516), нидерландский живописец — [67](#_page067)

*Брентано Франц* (Brentano F., 1838 – 1917), немецкий философ, предшественник феноменологии — [255](#_page255)

*Бретон Андре* (Breton A., 1896 – 1966), французский писатель, теоретик сюрреализма — [13](#_page013), [21](#_page021), [22](#_page022), [27](#_page027), [37](#_page037), [158](#_page158), [169](#_page169), [246](#_page246), [247](#_page247), [250](#_page250), [252](#_page252), [264](#_page264), [267](#_page267)

*Брехт Бертольт* (Brecht B., 1898 – 1956), немецкий драматург и теоретик театра — [41](#_page041), [59](#_page059), [94](#_page094), [98](#_page098), [100](#_page100), [130](#_page130), [139](#_page139), [153](#_page153), [172](#_page172), [173](#_page173) – [180](#_page180), [195](#_page195), [197](#_page197), [207](#_page207), [231](#_page231), [238](#_page238), [265](#_page265), [266](#_page266), [269](#_page269), [274](#_page274)

*Брук Питер* (Brook P., род. в 1925), английский режиссер — [102](#_page102), [140](#_page140), [158](#_page158), [168](#_page168), [237](#_page237), [238](#_page238), [240](#_page240), [252](#_page252), [257](#_page257), [264](#_page264), [267](#_page267), [268](#_page268), [275](#_page275)

*Бюхнер Георг* (Bëuchner G., 1813 – 1837), немецкий публицист и драматург — [77](#_page077), [130](#_page130), [187](#_page187), [253](#_page253)

*Вайнгартен Ромэн* (Weingarten R., род. в 1926), французский драматург — [134](#_page134), [262](#_page262)

*Вайс Петер* (Weiss P., 1916 – 1982), шведский драматург немецкого происхождения, представитель «документального театра» — [94](#_page094), [238](#_page238), [275](#_page275)

*Валери Поль* (Valéry P., 1871 – 1945), французский поэт и теоретик искусства — [8](#_page008), [246](#_page246), [259](#_page259)

*Веласкес Родригес де Сильва* (Velàsquez R. de S., 1599 – 1660), испанский художник — [144](#_page144)

*Венцель Жан-Поль* (Wenzel J.‑P., род. в 1947), французский драматург и режиссер — [181](#_page181), [233](#_page233), [274](#_page274)

**{****278} Вергилий Марон Публий** (Vergilius, [70](#_page070) – [19](#_page019) до н. э.), римский поэт — [57](#_page057), [192](#_page192)

*Верн Жюль* (Verne J., 1828 – 1905), французский писатель — [251](#_page251)

*Верхарн Эмиль* (Verhaern E., 1855 – 1916), бельгийский поэт и драматург — [246](#_page246)

*Виан Борис* (Vian B., 1920 – 1959), французский поэт, писатель, музыкант и драматург — [185](#_page185)

*Вилар Жан* (Vilar J., 1912 – 1971), французский актер и режиссер — [104](#_page104), [219](#_page219) – [220](#_page220), [257](#_page257), [266](#_page266), [269](#_page269), [270](#_page270)

*Винавер Мишель* (Vinaver M., наст. имя Мишель Гринберг, род. в 1927), французский писатель, драматург и театральный критик — [5](#_page005), [181](#_page181) – [182](#_page182), [233](#_page233), [235](#_page235), [239](#_page239), [240](#_page240), [241](#_page241), [270](#_page270) – [271](#_page271), [272](#_page272)

*Витез Антуан* (Vitez A., 1930 – 1990), французский режиссер — [274](#_page274)

*Витрак Роже* (Vitrac R., 1899 – 1952), французский драматург — [13](#_page013), [252](#_page252)

*Вольтер* (Voltaire, наст. имя Мари-Франсуа Аруэ, 1694 – 1778), французский писатель и философ — [92](#_page092)

*Вотье Жан* (Vauthier J., род. в 1910), французский драматург — [134](#_page134), [262](#_page262)

*Гадамер Ганс Георг* (Gadamer H. G., род. в 1900), немецкий философ, представитель герменевтики — [10](#_page010)

*Гамсун Кнут* (Hamsun K., наст. имя Кнут Педерсен, 1859 – 1952), норвежский писатель и драматург — [258](#_page258)

*Гарсиа Виктор* (Garcia V., 1934 – 1982), аргентинский режиссер, работавший во Франции — [158](#_page158), [267](#_page267)

*Гауптман Герхард* (Hauptmann G., 1862 – 1946), немецкий драматург, основатель натуралистической школы в Германии — [82](#_page082)

*Гераклит* (ок. 520 – ок. 460 до н. э.), древнегреческий философ — [199](#_page199)

*Гете Иоганн Вольфганг* (Goethe J. W., 1749 – 1832), немецкий писатель, философ и естествоиспытатель — [113](#_page113)

*Годар Жан-Люк* (Godard J.‑L., род. в 1930), французский кинорежиссер, представитель «новой волны» — [266](#_page266)

*Гойя Франсиско Хосе де* (Goya F. J. de, 1746 – 1828), испанский художник — [144](#_page144)

*Голль Иван* (Goll I., наст. имя Исаак Ланг, 1891 – 1950), немецко-французский поэт и драматург — [37](#_page037) – [38](#_page038), [247](#_page247)

*Греймас Альгирдас-Жюльен* (Greimas A.‑J., род. в 1917), французский лингвист, семиотик, автор работ по структурной поэтике — [269](#_page269)

*Грёз Жан-Батист* (Greuze J.‑B., 1725 – 1805), французский художник — [174](#_page174), [177](#_page177), [179](#_page179), [269](#_page269)

*Гротовский Ежи* (Grotowski J., род. в 1933), польский режиссер — [60](#_page060), [235](#_page235)

*Грубер Франсис* (Gniber F.), художник — [259](#_page259)

*Грюневальд* (Grëunewald, наст. имя Нитхардт Матис, ок. 1470 (1475) — 1528), немецкий художник — [67](#_page067)

*Гуссерль Эдмунд* (Husserl E., 1859 – 1938), немецкий философ-феноменолог — [255](#_page255), [257](#_page257)

*Гюго Виктор* (Hugo V., 1802 – 1885), французский писатель — [23](#_page023), [130](#_page130), [195](#_page195), [245](#_page245), [251](#_page251), [271](#_page271), [272](#_page272)

*Дебюсси Клод* (Debussy Cl., 1862 – 1918), французский композитор-импрессионист — [250](#_page250)

*Деккер Томас* (Dekker Th., ок. 1572 – ок. 1632), английский драматург и писатель — [270](#_page270)

*Демарси Ришар* (Demarcy R.), современный французский режиссер, драматург и теоретик театра — [241](#_page241), [275](#_page275)

*Деррида Жак* (Derrida J., род. в 1930), французский философ, представитель постструктурализма — [9](#_page009), [242](#_page242), [269](#_page269), [275](#_page275)

*Деснос Робер* (Desnos R., 1900 – 1945), французский поэт и писатель, близкий дада и сюрреализму — [22](#_page022)

**{****279} Джакометти Альберто** (Giacometti A., 1901 – 1966), французский художник и скульптор, сюрреалист — [260](#_page260), [264](#_page264)

*Джеймс Генри* (James H., 1843 – 1916), американский писатель — [272](#_page272)

*Джойс Джеймс* (Joyce J., 1882 – 1941), ирландско-английский писатель — [259](#_page259)

*Джонсон Бен (Бенджамин)* (Johnson B., 1573 – 1637), английский драматург — [254](#_page254), [273](#_page273)

*Дидро Дени* (Diderot D., 1713 – 1784), французский философ и писатель — [56](#_page056), [172](#_page172), [173](#_page173) – [180](#_page180), [205](#_page205), [269](#_page269), [270](#_page270)

*Дойч Мишель* (Deutsch M., род. в 1948), французский драматург, поэт и эссеист — [181](#_page181), [233](#_page233), [274](#_page274), [275](#_page275)

*Доннэ Морис* (Donnait M., 1859 – 1945), французский драматург — [15](#_page015), [16](#_page016), [244](#_page244)

*Достоевский Федор Михайлович* (1821 – 1881), русский писатель — [258](#_page258)

*Дрейер Карл Теодор* (Dreyer C. T., 1889 – 1968), датский кинорежиссер и сценарист — [179](#_page179), [270](#_page270)

*Дюллен Шарль* (Dullin Ch., 1885 – 1949), французский актер и театральный педагог — [91](#_page091), [251](#_page251)

*Дюма Александр* (Dumas A., 1802 – 1870), французский писатель — [272](#_page272)

*Дюма Александр (сын)* (Dumas A.‑fils, 1824 – 1895), французский писатель — [251](#_page251)

*Дюра Маргерит* (Duras M., род. в 1914), французская романистка и драматург — [11](#_page011), [239](#_page239), [275](#_page275)

*Дягилев Сергей Павлович* (1872 – 1929), русский театральный деятель — [250](#_page250)

*Еврипид* (ок. 480 – 406 до н. э.), древнегреческий драматург — [39](#_page039), [92](#_page092), [249](#_page249)

*Жакар Эммануэль* (Jacquart E.), историк французского театра, профессор Гарвардского университета — [13](#_page013), [119](#_page119)

*Жакоб Макс* (Jacob M., 1876 – 1944), французский поэт и писатель, близкий к сюрреализму — [27](#_page027), [244](#_page244), [245](#_page245), [252](#_page252)

*Жарри Альфред* (Jarry A., 1873 – 1907), французский писатель и драматург — [7](#_page007), [13](#_page013) – [15](#_page015), [91](#_page091), [244](#_page244) – [245](#_page245), [252](#_page252)

*Жемье Фирмен* (Gémier F., 1869 – 1933), французский актер, режиссер и педагог — [105](#_page105)

*Жене Жан* (Genêt G., 1910 – 1986), французский поэт, писатель и драматург — [8](#_page008), [94](#_page094), [95](#_page095) – [97](#_page097), [98](#_page098) – [99](#_page099), [100](#_page100), [109](#_page109), [140](#_page140) – [141](#_page141), [151](#_page151), [185](#_page185), [195](#_page195), [256](#_page256), [257](#_page257), [263](#_page263) – [264](#_page264)

*Жид Андре* (Gide A., 1869 – 1951), французский писатель — [245](#_page245)

*Жироду Жан* (Giraudoux J., 1882 – 1944), французский писатель и драматург — [185](#_page185), [202](#_page202), [273](#_page273)

*Жиронэ Робер* (Gironès R.) французский режиссер — [275](#_page275)

*Жори Шарль* (Joris C.), руководитель Народного Романского театра (Швейцария) — [271](#_page271)

*Жуве Луи* (Jouvet L., 1887 – 1951), французский актер, режиссер и постановщик — [140](#_page140), [251](#_page251), [263](#_page263)

*Зевксис* (кон. V – нач. IV вв. до н. э.), древнегреческий живописец — [16](#_page016)

*Ибсен Генрик* (Ibsen H., 1828 – 1906), норвежский драматург — [85](#_page085)

*Ионеско Эжен* (Ionesco E., род. в 1912), французский писатель и драматург румынского происхождения — [11](#_page011), [59](#_page059), [94](#_page094), [108](#_page108) – [109](#_page109), [118](#_page118), [128](#_page128) – [129](#_page129), [202](#_page202), [256](#_page256), [258](#_page258), [260](#_page260), [261](#_page261) – [262](#_page262), [265](#_page265)

*Казарес Мария* (Casares M., род. в 1922), французская актриса испанского происхождения — [262](#_page262)

*Кальдерон де ла Барка Педро* (Calderôn de la Barca P., 1600 – 1681), испанский драматург — [258](#_page258), [267](#_page267)

*Камю Альбер* (Camus A., 1913 – 1960). французский писатель, философ и драматург — [85](#_page085), [91](#_page091), [112](#_page112) – [113](#_page113), [128](#_page128), [185](#_page185), [255](#_page255), [258](#_page258) – [259](#_page259)

*Кандинский Василий Васильевич* (1866 – 1944), русский живописец и график — [126](#_page126)

**{****280} Кант Иммануил** (Kant I., 1724 – 1804), немецкий философ — [246](#_page246), [261](#_page261)

*Кафка Франц* (Kafka F., 1883 – 1924), австрийский писатель — [268](#_page268)

*Клейст Генрих фон* (Kleist G. von, 1777 – 1811), немецкий писатель и драматург — [85](#_page085)

*Клодель Поль* (Claudel P., 1868 – 1955), французский писатель и драматург — [5](#_page005), [41](#_page041) – [42](#_page042), [79](#_page079), [87](#_page087), [108](#_page108) – [109](#_page109), [185](#_page185), [248](#_page248), [249](#_page249), [252](#_page252)

*Клоссовски Пьер* (Klossôvski P., род. в 1903), французский философ, писатель и художник — [253](#_page253)

*Коат Таль* (Coat Tal, наст. имя Пьер Луи Корантен Жаков, род. в 1905) французский художник и график — [119](#_page119), [120](#_page120) – [121](#_page121), [122](#_page122), [123](#_page123), [260](#_page260)

*Кокто Жан* (Cocteau J., 1889 – 1963), французский драматург, писатель и художник — [27](#_page027), [52](#_page052) – [53](#_page053), [97](#_page097), [128](#_page128), [140](#_page140), [185](#_page185), [250](#_page250) – [251](#_page251), [263](#_page263)

*Колетт Габриэль-Сидони* (Colette G.‑S., 1873 – 1954), французская писательница — [244](#_page244), [263](#_page263)

*Кольридж Сэмюэль Тэйлор* (Coleridge S. T., 1772 – 1834), английский поэт-романтик, литературный критик — [206](#_page206), [209](#_page209), [210](#_page210), [254](#_page254), [273](#_page273)

*Кольтес Бернар-Мари* (Koltés B.‑M., 1948 – 1989), французский писатель и драматург — [11](#_page011)

*Корвэн Мишель* (Corvin M.), современный французский историк и семиотик театра — [27](#_page027), [129](#_page129), [225](#_page225)

*Корнель Пьер* (Corneille P., 1606 – 1684), французский драматург — [107](#_page107), [130](#_page130), [202](#_page202), [214](#_page214), [215](#_page215), [272](#_page272), [273](#_page273)

*Кребийон-сын* (Crebillon-fils, наст. имя Клод Проспер, 1707 – 1777), французский драматург — [92](#_page092)

*Крётц Франц Ксавер* (Kroetz F. X., род. в 1946), немецкий актер и драматург — [233](#_page233), [274](#_page274)

*Кристева Юлия* (Kristeva J., род. в 1935), французский семиотик, представительница постструктурализма — [269](#_page269)

*Крэг Эдуард Гордон* (Craig E. G., 1872 – 1966), английский актер, режиссер и теоретик театра — [41](#_page041)

*Кьеркегор (Киркегор) Серен* (Kierkegaard S., 1813 – 1855), датский теолог, философ и писатель — [93](#_page093), [256](#_page256), [261](#_page261)

*Кэрролл Льюис* (Carroll L., наст. имя Чарльз Латуидж Доджсон, 1832 – 1898), английский писатель — [268](#_page268)

*Лабиш Эжен Марен* (Labiche E., 1815 – 1888), французский драматург, автор водевилей — [218](#_page218)

*Лавелли Хорхе* (Lavelli J., род. в 1932), французский режиссер аргентинского происхождения — [158](#_page158), [262](#_page262), [267](#_page267)

*Лаводан Жорж* (Lavodant G., род. в 1947), французский актер и режиссер — [275](#_page275)

*Лакан Жак* (Lacan J., 1901 – 1981), французский психоаналитик, представитель постфрейдизма — [108](#_page108), [202](#_page202), [203](#_page203), [269](#_page269), [272](#_page272), [275](#_page275)

*Лассаль Жак* (Lassalle J., род. в 1936), французский режиссер — [271](#_page271)

*Лебель Жан-Жак* (Lebel J.‑J.), теоретик хэппенинга — [102](#_page102), [257](#_page257)

*Леви-Стросс Клод* (Lévi-Strauss Cl., род. в 1908), французский этнолог-структуралист — [234](#_page234)

*Лейбниц Готфрид Вильгельм* (Leibniz G. W., 1646 – 1716), немецкий философ — [261](#_page261)

*Лекуврер Адриенна*. (Lecouvreur A., наст. имя Адриенна Куврёр, 1692 – 1730), французская трагическая актриса — [117](#_page117), [259](#_page259)

*Леонардо да Винчи* (Leonardo da Vinci, 1452 – 1519), итальянский художник и ученый — [16](#_page016), [123](#_page123)

*Лессинг Готхольд Эфраим* (Lessing G. E., 1729 – 1781), немецкий писатель и теоретик искусства — [176](#_page176)

*Лили Джон* (Lilly J., 1553 – 1606), английский драматург — [254](#_page254)

**{****281} Лиотар Ж.‑Ф**. (Lyotard J.‑F.), современный французский семиотик, создатель концепции «энергетического театра» — [236](#_page236), [239](#_page239), [242](#_page242), [275](#_page275)

*Лосев Алексей Федорович* (1893 – 1988), русский философ и филолог — [5](#_page005)

*Лотреамон* (Lautréamont, наст. имя Изидор-Люсьен Дкжас, 1846 – 1870), французский поэт — [13](#_page013), [246](#_page246), [252](#_page252)

*Люнье-По Орельен* (Lugné-Poe A., 1869 – 1940), французский актер и режиссер — [20](#_page020), [244](#_page244), [245](#_page245), [274](#_page274)

*Макробий* (Macrobius, V век н. э.), римский ученый и писатель — [245](#_page245)

*Макс Эдуард Александр де* (Мах E. A. de, 1869 – 1924), французский трагик — [54](#_page054), [251](#_page251)

*Малина Джудит* (Malina J.), одна из создателей «Living Theater» — [274](#_page274)

*Малларме Стефан* (Mallarmé S., 1842 – 1898), французский поэт — [95](#_page095), [147](#_page147), [212](#_page212), [213](#_page213), [146](#_page146), [248](#_page248), [272](#_page272)

*Мальро Андре* (Malraux A., 1901 – 1976), французский писатель и теоретик искусства — [258](#_page258), [264](#_page264)

*Маннони Октав* (Mannoni O.), представитель современного французского постфрейдизма и семиотики — [5](#_page005), [202](#_page202) – [204](#_page204), [272](#_page272) – [273](#_page273)

*Маре Жан* (Marais J., род. в 1913), французский актер театра и кино — [54](#_page054), [56](#_page056), [250](#_page250), [251](#_page251)

*Марешаль Марсель* (Maréchal M., род. в 1937), французский актер и режиссер — [262](#_page262)

*Мариво Пьер Карле де Шамблен де* (Marivaux P., 1688 – 1763), французский писатель и драматург — [188](#_page188), [227](#_page227)

*Маринетти Филиппо Томмазо* (Marinetti F. T., 1876 – 1944), итальянский писатель-футурист — [245](#_page245)

*Марло Кристофер* (Marlowe Ch., 1564 – 1616), английский драматург — [254](#_page254), [262](#_page262)

*Марсель Габриэль Оноре* (Marsel G., 1889 – 1973), французский философ, драматург и театральный критик — [7](#_page007), [78](#_page078) – [79](#_page079), [91](#_page091), [254](#_page254) – [255](#_page255)

*Массон Андре* (Masson A., род. в 1896), французский художник — [119](#_page119), [121](#_page121) – [123](#_page123), [126](#_page126), [260](#_page260)

*Матисс Анри* (Matisse H., 1869 – 1954), французский художник — [120](#_page120), [121](#_page121), [122](#_page122), [245](#_page245)

*Маяковский Владимир Владимирович* (1893 – 1930), русский поэт — [37](#_page037), [247](#_page247)

*Мейерхольд Всеволод Эмильевич*. (1874 – 1938), русский актер и режиссер — [41](#_page041)

*Мерло-Понти Морис* (Merleau-Ponty M., 1908 – 1961), французский философ, представитель феноменологической школы — [161](#_page161)

*Мийо Дариюс* (Milhaud D., 1892 – 1974), французский композитор — [250](#_page250)

*Микеланджело Буонарроти* (Michelandgelo B., 1475 – 1564), итальянский скульптор, архитектор, художник, поэт — [16](#_page016)

*Мнушкина Ариана* (Mnouchkine A., род. в 1939), французский режиссер, создательница «Театр дю Солей» — [11](#_page011), [265](#_page265)

*Мольер* (Molière, наст. имя Жан Батист Поклен, 1622 – 1673), французский драматург и актер — [15](#_page015), [19](#_page019), [85](#_page085), [117](#_page117), [195](#_page195), [202](#_page202), [206](#_page206)

*Мондриан Пит* (Mondrian P., наст. имя Корнелис Питер, 1872 – 1944), голландский живописец, работавший во Франции и США — [126](#_page126)

*Монтерлан Анри де* (Monterlant H. de, 1896 – 1972), французский поэт, писатель и драматург — [185](#_page185), [210](#_page210)

*Мориак Франсуа* (Mauriac F., 1885 – 1970), французский писатель и драматург — [86](#_page086), [185](#_page185), [255](#_page255)

*Морон Шарль* (Mauron Ch., 1899 – 1966), французский литературовед-неофрейдист, создатель «психокритики» — [197](#_page197), [202](#_page202), [272](#_page272)

*Муне-Сюлли Жан* (Mounet-Sully J., 1841 – 1916), французский трагик — [17](#_page017), [54](#_page054), [251](#_page251)

*Мюссе Альфред де* (Musset A. de, 1810 – 1857), французский поэт и писатель — [85](#_page085), [192](#_page192), [200](#_page200), [272](#_page272), [273](#_page273)

**{****282} Неве Жорж** (Neveux J., 1900 – 1982), французский поэт, актер, драматург, секретарь Луи Жуве — [264](#_page264)

*Нерваль Жерар де* (Nerval G. de, наст. имя Жерар Лабрюни, 1808 – 1855), французский журналист, прозаик, поэт и актер — [209](#_page209), [221](#_page221), [273](#_page273)

*Ницше Фридрих* (Nietzsche F., 1844 – 1900), немецкий философ, представитель «философии жизни» — [59](#_page059), [95](#_page095), [117](#_page117), [256](#_page256), [259](#_page259), [275](#_page275)

*Овидий Назон Публий* (Ovidius Naso P., 43 до н. э. – ок. 18 н. э.), римский поэт — [245](#_page245)

*Одиберти Жак* (Audibertî J., 1899 – 1965), французский драматург и писатель — [262](#_page262)

*Онеггер Артюр* (Honegger A., 1892 – 1955), французский композитор швейцарского происхождения, участник «Шестерки» — [250](#_page250)

*Остин Джон Л*. (Austin J. L., 1911 – 1960), английский философ, представитель «лингвистической философии» — [8](#_page008)

*Пави Патрис* (Pavis P.), современный французский семиотик театра — [8](#_page008), [10](#_page010), [11](#_page011), [225](#_page225) – [227](#_page227)

*Паскаль Влез* (Pascal B., 1623 – 1662), французский философ — [192](#_page192), [272](#_page272)

*Пеги Шарль* (Péguy Ch., 1873 – 1914), французский поэт и драматург — [79](#_page079)

*Пере Бенжамен* (Péret B., 1899 – 1959), французский эссеист, журналист и поэт-сюрреалист — [22](#_page022), [27](#_page027), [247](#_page247)

*Пикабиа Франсис* (Picabia F., 1879 – 1953), французский поэт, сценарист и художник-сюрреалист — [246](#_page246)

*Пикассо Пабло Руис* (Picasso P. R., 1881 – 1973), испано-французский художник, график и скульптор — [244](#_page244), [245](#_page245), [250](#_page250)

*Пиранделло Луиджи* (Pirandello L., 1867 – 1936), итальянский писатель и драматург — [53](#_page053), [91](#_page091), [130](#_page130), [206](#_page206), [207](#_page207), [210](#_page210), [223](#_page223), [273](#_page273)

*Пискатор Эрвин* (Piscator E., 1893 – 1966), немецкий режиссер, представитель политического театра — [180](#_page180)

*Пифагор Самосский* (VI в. до н. э.), древнегреческий философ и математик — [173](#_page173)

*Планшон Роже* (Planchon R., род. в 1931), французский актер, режиссер и драматург — [181](#_page181), [266](#_page266), [270](#_page270)

*Платон* (428 – 348 до н. э.), древнегреческий философ — [91](#_page091), [262](#_page262), [275](#_page275)

*Плотин* (ок. 204/205 – 269/270), греческий философ, основатель неоплатонизма — [258](#_page258)

*По Эдгар Алан* (Poe E. A., 1809 – 1849), американский писатель — [252](#_page252)

*Поттеше Морис* (Pottecher M.), французский режиссер, основатель Народного театра — [245](#_page245)

*Превер Жак* (Prévert J., 1900 – 1977), французский поэт — [264](#_page264), [265](#_page265)

*Пруст Марсель* (Proust M., 1871 – 1922), французский писатель — [132](#_page132), [259](#_page259), [272](#_page272)

*Пудовкин Всеволод Илларионович* (1893 – 1953), русский кинорежиссер — [252](#_page252)

*Пуленк Франсис* (Poulenc F., 1899 – 1963), французский композитор, входил в «Шестерку» — [250](#_page250)

*Рабле Франсуа* (Rabelais F., 1494 – 1553), французский писатель — [199](#_page199), [272](#_page272)

*Расин Жан* (Racine J., 1639 – 1699), французский драматург — [15](#_page015), [65](#_page065), [80](#_page080), [106](#_page106), [130](#_page130), [187](#_page187), [188](#_page188), [195](#_page195), [202](#_page202), [255](#_page255), [272](#_page272)

*Рембо Артюр* (Rimbaud A., 1854 – 1891), французский поэт — [13](#_page013), [246](#_page246), [266](#_page266)

*Рембрандт Харменс ван Рейн* (Rembrandt H. van R., 1606 – 1669), голландский художник — [144](#_page144)

*Ренуар Жан* (Renoire J., 1894 – 1979), французский кинорежиссер и драматург — [180](#_page180)

*Рибемон-Дессень Жорж* (Ribemont-Dessaîgnes G., 1884 – 1874), французский писатель и драматург — [22](#_page022), [27](#_page027)

*Роман Жюль* (Romains J., наст. имя Луи Фаригуль, 1885 – 1972), французский писатель и драматург — [259](#_page259)

**{****283} Ростан Эдмон** (Rostand E., 1868 – 1918), французский драматург — [257](#_page257)

*Сад Донасьен-Альфонс-Франсуа, маркиз де* (Sade D.‑A.‑F. de, 1740 – 1814), французский писатель — [7](#_page007), [13](#_page013), [77](#_page077), [253](#_page253)

*Салакру Арман* (Salacrou A., 1899 – 1989), французский драматург — [271](#_page271)

*Санд Жорж* (Sand G., наст. имя Аврора Дюпен, 1804 – 1876), французская писательница — [201](#_page201)

*Сандрар Блез* (Cendrars B., 1887 – 1961), французский поэт швейцарского происхождения — [245](#_page245)

*Сарду Викторьен* (Sardou V., 1831 – 1908), французский драматург — [93](#_page093), [251](#_page251)

*Сартр Жан-Поль* (Sartre J.‑P., 1905 – 1980), французский философ, писатель и драматург — [10](#_page010), [83](#_page083), [85](#_page085), [91](#_page091) – [92](#_page092), [112](#_page112), [128](#_page128), [140](#_page140), [185](#_page185), [210](#_page210), [255](#_page255) – [257](#_page257), [258](#_page258), [263](#_page263), [265](#_page265), [268](#_page268)

*Сати Эрик* (Satie E., 1866 – 1925), французский композитор, создатель Аркёйской школы — [27](#_page027), [250](#_page250)

*Сахаров Андрей Дмитриевич* (1921 – 1990), русский физик-теоретик и общественно-политический деятель — [255](#_page255)

*Сегон-Вебер* (Segon-Weber, 1867 – 1941), французская трагическая актриса — [54](#_page054), [251](#_page251)

*Сезанн Поль* (Sézanne P., 1839 – 1906), французский художник-постимпрессионист — [132](#_page132)

*Серро Жан-Мари* (Serreau J.‑M., 1915 – 1973), французский актер и режиссер — [181](#_page181), [262](#_page262), [265](#_page265), [267](#_page267)

*Серро Женевьева* (Serreau J.), современная французская писательница — [256](#_page256)

*Скриб Огюстен Эжен* (Scribe A. E., 1791 – 1861), французский драматург-комедиограф — [23](#_page023), [93](#_page093), [251](#_page251)

*Сократ* (ок. 470 – 399 до н. э.), древнегреческий философ — [79](#_page079)

*Соллерс Филипп* (Sollers Ph., род. в 1936), французский писатель, представитель «нового нового романа» — [269](#_page269)

*Соссюр Фердинанд де* (Saussure F. de, 1857 – 1913), швейцарский лингвист — [269](#_page269)

*Софокл* (ок. 496 – 406 до н. э.), древнегреческий драматург — [92](#_page092), [93](#_page093), [132](#_page132), [195](#_page195), [249](#_page249), [251](#_page251)

*Станиславский Константин Сергеевич* (наст. фамилия Алексеев, 1863 – 1938), русский актер и режиссер, теоретик театра — [59](#_page059), [270](#_page270)

*Стендаль* (Stendhal, наст. имя Анри-Мари Бейль, 1783 – 1842), французский писатель — [252](#_page252)

*Стивенсон Роберт Льюис* (Stevenson R. L., 1850 – 1894), английский писатель — [244](#_page244)

*Стравинский Игорь Федорович* (1882 – 1971), русский композитор и дирижер — [250](#_page250), [260](#_page260)

*Страсберг Ли* (Strasberg L., 1901 – 1982), американский режиссер и театральный педагог, руководитель «Actor’s Studio» — [270](#_page270)

*Стриндберг Август Юхан* (Strindberg A. J., 1849 – 1912), шведский писатель и драматург — [187](#_page187), [188](#_page188), [252](#_page252), [264](#_page264), [265](#_page265)

*Супо Филипп* (Soupault Ph., 1897 – ?), французский поэт и писатель-сюрреалист — [22](#_page022), [27](#_page027), [246](#_page246), [259](#_page259)

*Сэлинджер Джером Дейвид* (Salinger J. D., род. в 1919), американский писатель — [272](#_page272)

*Тициан (Тициана Вечеллио)* (Tiziano Vecellio, ок. 1476/77 или 1489/90 – 1576), итальянский художник — [16](#_page016)

*Трюффо Франсуа* (Truffaut F., 1932 – 1989), французский кинорежиссер, представитель «новой волны» — [266](#_page266)

*Тцара Тристан* (Tzara T., наст. имя Сами Розеншток, 1896 – 1963), французский поэт, писатель и драматург — [27](#_page027) – [28](#_page028), [246](#_page246) – [247](#_page247), [250](#_page250), [264](#_page264)

*Уайльд Оскар* (Wilde O., 1854 – 1900), английский поэт и писатель — [244](#_page244), [245](#_page245)

**{****284} Уилсон Боб (Роберт)** (Wilson R., род. в 1941), американский режиссер-авангардист — [241](#_page241), [275](#_page275)

*Уэллс Орсон* (Welles O., 1915 – 1986), американский режиссер и киноактер, театральный деятель — [262](#_page262)

*Фарг Леон-Поль* (Fargue L.‑P., 1876 – 1947), французский поэт — [77](#_page077), [244](#_page244), [253](#_page253), [259](#_page259)

*Фассбиндер Райнер Вернер* (Fassbinder R. W., 1945 – 1982), немецкий драматург и кинорежиссер — [264](#_page264)

*Фельде Брам фан* (Velde B. van, полное имя Абрахам, род, в 1895), голландский художник — [123](#_page123) – [127](#_page127), [261](#_page261)

*Фельде Геер фан* (Velde G. van, полное имя Герардус, род. в 1897), голландский художник — [261](#_page261)

*Фердинанд Роже* (Ferdinand R., род. в 1898), французский драматург и театральный деятель — [130](#_page130), [262](#_page262)

*Филип Жерар* (Philipe G., 1922 – 1959), французский актер театра и кино — [262](#_page262)

*Флетчер Джон* (Fletcher J., 1579 – 1625), английский драматург — [254](#_page254), [273](#_page273)

*Флобер Гюстав* (Flaubert G., 1821 – 1880), французский писатель — [95](#_page095), [132](#_page132), [256](#_page256)

*Фолкнер Уильям* (Faulkner W., 1897 – 1962), американский писатель — [258](#_page258)

*Форд Джон* (Ford J., 1586 – после 1640), английский драматург — [254](#_page254)

*Франсон Ален* (Françon A.), руководитель национального драматического центра в Лионе — [271](#_page271)

*Фрейд Зигмунд* (Freud S., 1856 – 1939), австрийский врач-психиатр, основатель психоанализа — [21](#_page021), [122](#_page122), [152](#_page152), [196](#_page196), [202](#_page202), [203](#_page203), [209](#_page209), [211](#_page211) – [213](#_page213), [216](#_page216), [217](#_page217), [219](#_page219), [222](#_page222), [223](#_page223), [265](#_page265) – [266](#_page266), [272](#_page272)

*Фуко Мишель* (Foucault M., 1926 – 1984), французский философ-структуралист — [269](#_page269), [275](#_page275)

*Хайдеггер Мартин* (Heidegger M., 1889 – 1976), немецкий философ-экзистенциалист — [108](#_page108)

*Хальс (Хале) Франц* (Hais F., между 1581 и 1585 – 1666), голландский художник — [144](#_page144)

*Хандке Петер* (Handke P., род. в 1942), австрийский писатель и драматург — [239](#_page239), [275](#_page275)

*Хейвуд Томас* (Heywood Th., ок. 1570 – 1641), английский актер и драматург — [254](#_page254)

*Ходоровски Алехандро* (Jodorowsky A.), французский режиссер — [158](#_page158), [168](#_page168), [267](#_page267), [268](#_page268)

*Чепмен Джорж* (Chapman G., ок. 1560 – 1634), английский поэт и драматург — [273](#_page273)

*Чехов Антон Павлович* (1860 – 1904), русский писатель и драматург — [132](#_page132), [187](#_page187), [225](#_page225), [265](#_page265), [274](#_page274)

*Шаброль Клод* (Chabrol Cl., род. в 1930), французский кинорежиссер, представитель «новой волны» — [266](#_page266)

*Шар Рене* (Char R., 1907 – ?), французский поэт, близкий к сюрреализму — [265](#_page265)

*Шарден Жан-Батист-Симеон* (Chardin J.‑B.‑S., 1699 – 1779), французский художник — [179](#_page179), [270](#_page270)

*Шекспир Уильям* (Shakespeare W., 1564 – 1616), английский драматург и поэт — [15](#_page015), [16](#_page016), [39](#_page039), [80](#_page080), [85](#_page085), [87](#_page087), [107](#_page107), [115](#_page115), [130](#_page130), [132](#_page132), [187](#_page187), [188](#_page188), [195](#_page195), [206](#_page206), [208](#_page208), [217](#_page217), [251](#_page251), [253](#_page253), [254](#_page254), [262](#_page262), [273](#_page273)

*Шелли Перси Биши* (Shelley P. B., 1792 – 1822), английский поэт-романтик — [252](#_page252)

*Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф* (Schelling F. W. J., 1775 – 1854), немецкий философ — [84](#_page084), [254](#_page254), [255](#_page255)

*Шеро Патрис* (Chéreau P., род. в 1944), французский режиссер — [11](#_page011), [140](#_page140), [262](#_page262), [264](#_page264)

*Шехаде Жорж* (Schehadé G., 1910 – 1989), французский драматург ливанского происхождения — [133](#_page133), [134](#_page134), [262](#_page262)

*Шиллер Иоганн Фридрих фон* (Schiller J. F. von, 1759 – 1805), немецкий поэт, драматург и теоретик искусства — [85](#_page085), [246](#_page246)

**{****285} Шопенгауэр Артур** (Schopenhauer A., 1788 – 1860), немецкий философ — [259](#_page259)

*Шпенглер Освальд* (Spengler O., 1880 – 1936), немецкий философ и историк, представитель «философии жизни» — [59](#_page059)

*Штайн Петер* (Stein P., род. в 1937), немецкий режиссер — [140](#_page140), [263](#_page263)

*Эйзенштейн Сергей Михайлович* (1898 – 1948), русский кинорежиссер — [172](#_page172), [173](#_page173) – [180](#_page180), [269](#_page269)

*Эйнштейн Альберт* (Einstein A., 1879 – 1955), немецкий физик-теоретик — [133](#_page133)

*Элиот Томас-Стернз* (Eliot T.‑S., 1888 – 1965), английский поэт и теоретик искусства, драматург — [79](#_page079), [270](#_page270)

*Эльбо Андре* (Helbo A.), современный бельгийский семиотик театра — [225](#_page225)

*Элюар Поль* (Eluard P., наст. имя Эжен Грендель, 1895 – 1952), французский поэт — [27](#_page027), [246](#_page246), [250](#_page250), [264](#_page264)

*Эрдман Николай Робертович* (1900 – 1970), русский драматург и сценарист — [271](#_page271)

*Эртель Эвелин* (Ertel E.), современный французский семиотик театра — [225](#_page225)

*Эслин Мартин* (Esslin M.), современный английский театральный критик — [128](#_page128)

*Эсхил* (ок. 525 – 456 до н. э.), древнегреческий драматург — [92](#_page092), [195](#_page195), [249](#_page249)

*Юберсфельд Анна* (Ubersfeld A., род. в 1918), современный французский историк и семиотик театра — [10](#_page010), [11](#_page011), [181](#_page181), [190](#_page190) – [191](#_page191), [225](#_page225), [230](#_page230), [271](#_page271) – [272](#_page272), [274](#_page274)

*Юнг Карл Густав* (Jung C. G., 1875 – 1961), швейцарский психолог и культуролог, основатель «аналитической психологии» — [202](#_page202)

1. *Родился в 1873 году в Лавале. Еще обучаясь в лицее, Жарри вместе со своим другом Анри Морэном пишет множество драматических сценок, памфлетов юмористического и зачастую малопристойного содержания, главным героем которых обычно выступает учитель гимнастики г‑н Эбер, ставший прототипом папаши Юбю. В 1888 году лицеисты создают пьесу «Поляки» (по сути, первый вариант «Короля Юбю»), авторство которой принадлежало по преимуществу брату Анри Морэна, Шарлю. Сам Жарри готовит сценическое оформление «Поляков» для домашнего театра. В 1891 году Жарри вместе с матерью переезжает в Париж; там он начинает учиться в Лицее Генриха IV (где философию, между прочим, читает Анри Бергсон). В числе друзей Жарри — Леон-Поль Фарг и Реми де Гурмон, он вхож к Малларме. Первые печатные публикации Жарри появляются в парижских литературных газетах с 1893 года. В 1896 году он печатает «Короля Юбю», представляющего собой переработку юношеских упражнений самого Жарри, Анри и Шарля Морэнов. Фарс удостаивается блестящей рецензии Эмиля Верхарна. Тогда же в «Меркюр де Франс» выходит статья Жарри «О бесполезности театра для театра». Люнье-По, директор театра «Лёвр», в котором обычно ставились пьесы символистов, соглашается показать «Короля Юбю»; в декабре 1896 года спектакль показан дважды: на генеральной репетиции и в день премьеры, — все заканчивается грандиозным скандалом и возмущением публики. В дальнейшем Жарри и его друзья не оставляют попыток поставить фарс (одна из наиболее удачных постановок — в кукольном театре по эскизам Пьера Боннара, причем Юбю играл единственный актер — сам Жарри). В 1898 году Жарри пишет большую часть своего романа «Действия и мнения доктора Фаустролля, патофизиолога»; в том же году он знакомится с Оскаром Уайльдом, только что вышедшим из тюрьмы. В 1899 году Жарри заканчивает следующую пьесу своего фарсового цикла — «Юбю прикованный», а в 1901 году в «Театр Гиньоль» поставлен «Юбю на пригорке» — сокращенный вариант «Короля Юбю». Жарри играет в театре, переводит Р.‑Л. Стивенсона, пишет статьи и художественные произведения (в том числе исторический роман «Мессалина»); в числе его новых друзей — Гийом Аполлинер, Андре Сальмон, Пабло Пикассо, Макс Жакоб, Колетт. В 1904 году появляется в печати последняя статья Жарри; состояние здоровья его быстро ухудшается, и в ноябре 1907 года он умирает в больнице от туберкулезного менингита. «Юбю-рогоносец» и некоторые другие произведения Жарри были опубликованы уже после его смерти.* [↑](#endnote-ref-2)
2. Статья «О бесполезности театра для театра» (De l’inutilité du théâtre au théâtre) была впервые напечатана в сентябрьском номере «Меркюр де Франс» в 1896 году. Данный перевод сделан по изданию: Jarry A. Ubu. Ubu roi, Ubu cocu, Ubu enchaîné, Ubu sur la Butte / Publiés sur les textes définitifs, établis, présentés et annotés par Noël Arnaud et Henri Bordillon. P., 1978. [↑](#endnote-ref-3)
3. Морис Доннэ (1859 – 1945) — вначале создатель текстов для богемного кабачка «Черный кот» на Монмартре, ставший затем вполне респектабельным драматургом, весьма почитаемым буржуазной публикой. [↑](#endnote-ref-4)
4. **{****245} Анна Перенна** — персонаж из поэмы «Фасты» («Календарные праздники») Овидия, книга III, стих 654, богиня, говорящая о себе:

   Anne perenne latens, Anna Perenna vocor.

   *(Сокрытая в вечном потоке, зовусь я Анна Перенна.)*

   Во время мартовских ид адепты богини просили у нее позволения «annare et perennare», то есть «прожить год и пересечь время». Для Жарри Анна Перенна символизирует прежде всего вечный и невидимый поток времени, поскольку perennare обозначает «плыть в потоке времени». Об Анне Перенне см. также у Макробия («Сатурналии», 1.12) и Силия Италика (VIII. 50). Согласно мифологическим сюжетам, Анна Перенна была сестрой Дидоны, царицы Карфагена. После смерти Дидоны была замечена Энеем, за что и подверглась преследованиям ревнивой Лавинии. Спасаясь от погони, она в одну из безлунных ночей упала в реку Нумиций и, утонув, стала нимфой-покровительницей этой реки. [↑](#endnote-ref-5)
5. Речь идет о постановке «Цезаря-Антихриста» (1895), часть которой опирается на фрагмент текста «Король Юбю». [↑](#endnote-ref-6)
6. Множество деталей постановки, приводимых здесь Жарри, были представлены также в эссе Виктора Гюго, посвященном елизаветинскому театру («Вильям Шекспир», 1864). [↑](#endnote-ref-7)
7. Известно, что Жарри требовал от актеров особого произношения: текст во время постановок проговаривался очень быстро и как бы безлично, причем слова четко отделялись друг от друга. [↑](#endnote-ref-8)
8. «*Дьявол, продающий выпивку*» — антиалкогольный фарс, поставленный Морисом Поттеше в 1895 году в его Народном театре на Вогезах. [↑](#endnote-ref-9)
9. *Орельен Люнье-По* (1869 – 1940) — французский актер и режиссер, руководитель театра «Лёвр», ставшего своего рода центром театральных экспериментов. Среди авторов, чьи пьесы шли в театре Люнье-По, — Маринетти, Верхарн, Жид, Д’Аннунцио, Уайльд. [↑](#endnote-ref-10)
10. «*Стражница*» — стихотворение Анри де Ренье, отрывок из поэмы «То, каким это предстает в мечтах» (1892). 24 июня 1894 года «Стражница» была поставлена в театре «Лёвр»; в спектакле Люнье-По актеры молча перемещались по сцене за полупрозрачным занавесом, а чтецы подавали реплики из оркестровой ямы. В июне 1894 года «Стражница» была показана в Брюсселе, а в сентябре — в Амстердаме. [↑](#endnote-ref-11)
11. *Родился в 1880 году в Риме. Внебрачный ребенок российской подданной Ангелики Костровицкой, дочери польского эмигранта (настоящее имя Аполлинера — Вильгельм Аполлинарий Костровицкий). Воспитывался отчимом — французским маршалом д’Опиком, в детстве жил по преимуществу в Монако, Канне и Ницце. В Париж Костровицкая с сыном переезжает только в 1899 году. Публикации в периодике — с 1901 года, а в 1902 году впервые появляется псевдоним Гийом Аполлинер. В 1903 году Аполлинер сближается с Альфредом Жарри, благодаря которому обретает настоящий вкус к сатире и гротеску. С 1904 года начинается увлечение кубизмом и примитивизмом (в основном, через посредство Пикассо, Матисса и Руссо-таможенника); в числе друзей Аполлинера — поэты Блез Сандрар, Макс Жакоб. При жизни Аполлинера были опубликованы лишь два его поэтических сборника: «Алкоголи» (1913) и «Каллиграммы» (1918), однако их появление, интенсивные* **{****246} выступления с литературно-критическими статьями, новые творческие идеи, во многом предвосхитившие появление дада и сюрреализма, сделали Аполлинера признанным лидером литературного кружка, в который входили Андре Бретон, Поль Элюар, Бенжамен Пере, Луи Арагон, Филипп Супо… Уже в поздних «Алкоголях» (с 1912 года) Аполлинер отказался от пунктуации в поэтическом тексте, ему принадлежат интересные опыты создания стихов-идеограмм («каллиграмм»), он придумал и сам термин «сюрреализм» (хотя Андре Бретон впоследствии любил повторять, что среди предшественников этого художественного течения Жерара де Нерваля отличал «дух» сюрреализма, а Аполлинера — всего лишь его «буква»). В 1914 году Аполлинер был мобилизован и отправился на фронт; в отличие от большинства своих друзей, он никогда не был пацифистом, напротив, большинство его военных стихотворений вполне патриотично. В марте 1916 года Аполлинер возвращается в Париж после тяжелого ранения в голову. В 1917 году появляется программный манифест, озаглавленный «Новый дух», в котором поэт выступает за «новую реальность», то есть за освоение искусством новых областей действительности. В июне 1917 года состоялась премьера «сюрреалистической» драмы Аполлинера «Груди Тиресия». Футуристическая пьеса «Цвет времени» была написана им в 1918 году, всего за несколько месяцев до смерти.** [↑](#endnote-ref-12)
12. Предисловие к пьесе «Груди Тиресия» (Les Mamelles de Tirésias) переведено по изданию: Apollinaire G. Gfeuvres poétiques. P., 1981, p. 865 – 870. [↑](#endnote-ref-13)
13. Пьеса «*Груди Тиресия*» была поставлена в 1917 году. [↑](#endnote-ref-14)
14. *Виктор Баш* (род. в 1863) — профессор эстетики и теории искусств в Сорбонне, редактор «Эр нувель». Автор работ о Канте и Шиллере, этюдов по эстетике драмы. [↑](#endnote-ref-15)
15. «Фарс мэтра Пьера» Патлена — один из наиболее известных французских средневековых фарсов, написанный приблизительно в 1460 – 1465 годах. [↑](#endnote-ref-16)
16. *Родился в 1896 году в Румынии, настоящее имя — Сами Розеншток. Один из создателей литературно-художественного движения «дада» (букв.: «деревянная лошадка», отсюда — «конек», «прихоть»), был создателем первого кружка дадаистов в Швейцарии в 1915 году. Там же Тцара написал и первые «дадаистские» тексты: «Первое небесное приключение господина Антипирина» (1916), «Двадцать пять стихотворений» (1918), три первых манифеста дада (1918). С деятельностью дадаистского кружка в Цюрихе связаны и первые опыты Тцара в «автоматическом письме», а также постановки пьес-провокаций, в которых принимал участие Франсис Пикабиа. Во Франции дадаизм впервые становится известным только после приезда Тцара в Париж в 1919 году. Тцара прежде всего возобновляет там свои цюрихские спектакли. Группа «Литтератюр» (Луи Арагон, Андре Бретон, Филипп Супо), ориентировавшаяся прежде на поэзию Рембо, Лотреамона, Валери и Малларме, восторженно принимает дадаистские опыты Тцара. Не довольствуясь сферой искусства, дада стремится подчинить себе возможно более широкие пласты жизни, проповедуя идеи постоянной изменчивости, неповторимости переживаний (вместе со своими друзьями Тцара принимает участие в инсценировке судебного процесса над Морисом Барресом, обвиняемым в «постоянстве духа»). В 30‑е годы Бретон попытался задним числом включить дадаизм в сюрреалистическое направление; в работе «Эссе о положении поэзии» (1931) Тцара действительно* **{****247} выступает как один из теоретиков сюрреализма, однако в дальнейшем он яростно критикует как сами положения сюрреалистической школы, так и трактовку своей собственной позиции в духе сюрреализма (эссе «Сюрреализм и послевоенные годы», 1947). Тцара участвовал в гражданской войне в Испании на стороне республиканцев, во время второй мировой войны — активный участник Сопротивления. В послевоенные годы публикует несколько сборников стихов: «Земля спускается на землю» (1946), «Внутренний лик» (1953) и др. Умер в 1963 году.** [↑](#endnote-ref-17)
17. Манифест ДАДА 1918 года (Manifeste DADA 1918) переведен по изданию: Tzara T. Oeuvres complètes. Vol. 1. P., 1975, p. 359 – 367. [↑](#endnote-ref-18)
18. *two-step* (англ., букв.: «два шага») — тустеп, модный в начале нынешнего столетия танец. [↑](#endnote-ref-19)
19. *Родился в 1891 году в Германии, настоящее имя — Исаак Ланг. Голль начинал свою литературную карьеру в Берлине, где примыкал к экспрессионистам. Одинаково свободно владея немецким и французским языками, он решает затем попытать счастья в Париже, где стремится найти свой путь между дадаистами, последователями Аполлинера и новейшими литераторами и драматургами. В 1919 году Голль пишет сатирическую драму «Мафусаил, или Вечный буржуа», в которой пытается приспособить прежние театральные принципы к современному восприятию. Один из героев этой драмы должен был, по мысли Голля, исполняться тремя актерами одновременно, что, как предполагалось, символизировало три соединенных в нем начала — «я» (действительная, реальная сущность), «ты» (социальное существо) и «он» (непристойное подсознание). В 1924 году Голль учреждает «сюрреалистический театр», где, по его расчетам, должны были играть Альбер-Биро, Маяковский, Штрамм и другие известнейшие деятели культуры. В том же году Голль основал и журнал «Сюрреализм», прямо вдохновившись определением Аполлинера. В отличие от Андре Бретона, Голль не связывает понятие сюрреализма с автоматическим письмом и проблемой подсознательного; для него «сюрреализм — это наиболее сильное отрицание реализма, он заставляет реальность являться под маской видимости». Однако в том же 1924 году появляется первый Манифест сюрреализма Бретона, и Голль не выдерживает такого состязания: журнал закрывается, театр так и не начинает работать. Правда, «Мафусаил» все же был поставлен труппой «Белый волк» в театре «Мишель» в марте 1927 года, причем в конце первой картины публике демонстрировался небольшой фильм с участием Антонена Арто. В 1926 году Голль пишет и ставит две «сверхдрамы» под общим названием «Бессмертные»: «Тот, кто не умирает» (гротескная история художника, не исчезающего из памяти людей) и «Надежное средство от самоубийства» (фарс, повествующий о том, что женщина всегда привязывается к тому, кто умеет ее удивить). В целом такая сложная амальгама экспрессионизма, дадаизма и зачатков сюрреализма находила весьма сочувственный отклик у публики, но не встречала признания у французских критиков и литераторов, для которых Голль всегда оставался чужаком. С 1939 по 1947 год Голль жил в США. Умер он в Париже в 1950 году.* [↑](#endnote-ref-20)
20. Статья Голля «Сверхдрама» (Le surdrame) дается по изданию: L’expressionisme dans le théâtre européen. Etudes réunis et présentées par D. Bablet et J. Jacquot. P., 1971, p. 359 – 360. [↑](#endnote-ref-21)
21. **{****248} «***Пифическое*» — «пророческое», «несущее в себе предзнаменование», «экстатически провидческое» (от пифии — жрицы-прорицательницы, впадавшей в мистический экстаз и вещавшей с треножника в храме Аполлона в Дельфах). [↑](#endnote-ref-22)
22. Театральная маска появляется в эпоху античности, причем прообразом ее были, вероятно, маски, надевавшиеся на лицо покойника в погребальной церемонии. Так или иначе с древнейших времен маска служила действенным способом магически отводить порчу, предотвращать беду, привлекать к себе внимание злых духов или недоброжелательных божеств; соответственно, на маску можно было перенести вину, сделать ее знаком страдания (пафоса) укрытого за нею персонажа. [↑](#endnote-ref-23)
23. *Родился в 1868 году. Провел детство в Компьене, в 1882 году семья переезжает в Париж. Наиболее сильным поэтическим впечатлением юности было знакомство с поэзией Рембо, величайшее духовное потрясение было связано с религиозным обращением, с личностным усвоением католической идеи. В Париже Клодель входит в литературный кружок, группирующийся вокруг Стефана Малларме. В 1890 году по конкурсу поступает на работу в Министерство иностранных дел и решает посвятить себя одновременно литературе и дипломатической деятельности. Дипломатическая карьера Клоделя начинается с консульства в Нью-Йорке (1893), в течение многих лет продолжается на Дальнем Востоке, в Европе и Бразилии; в 1922 году он назначен послом в Японии, затем — в США (1928 – 1933) и в Бельгии (1933 – 1936). Четыре с лишним десятилетия дипломатической службы дали Клоделю возможность путешествовать, работать и жить в окружении чужой, зачастую необычной и экзотической культуры. Все это время он не перестает писать; в соответствии со своей концепцией «тотальной поэзии» он создает крупные поэтические произведения (скажем, знаменитые «Оды», написанные «клоделевским версетом», метрика которого опирается на естественные колебания человеческого дыхания и ритмы «космического творения»), литературно-философские трактаты — «Познание Востока» (1895 – 1905), «Познание времени» (1903), «Трактат о рождении в мир и появлении “я”» (1904) (последние два трактата обычно публикуются под единым заголовком «Поэтическое искусство») и многочисленные театральные произведения. Стоит отметить, что как риторические и философские работы, так и клоделевские драмы написаны свободным метрическим размером, отражающим все тот же «космический ритм», что и его стихи. Темы драматических произведений обычно связаны с достижением спасения, христианского примирения через буйство и скрещение человеческих страстей. Католическое видение мира как «аналогии» божественного бытия приводит Клоделя к представлению о единстве и глубоком внутреннем подобии творения мира и поэтического творчества, вселенской истории и театра, человеческого дыхания и ритма поэтической речи. Известнейшие из драматических произведений Клоделя — это пьесы «Город» (1890, 1897), «Девица Виолен» (1892, 1898), в дальнейшем переработанная в «Возвещение Марии» (1910), «Полуденный раздел» (1906), трилогия «Заложник» (1909), «Черствый хлеб» (1914), «Униженный отец» (1916) и «Атласный башмачок» (1924). В 1946 году Клодель избирается членом Французской Академии. Он умирает в феврале 1955 года, удостоившись всех возможных официальных почестей (незадолго до этого премьера «Возвещения Марии» проходит в «Комеди Франсез» в присутствии Президента).* [↑](#endnote-ref-24)
24. **{****249} Работы Поля Клоделя «Несколько мыслей о том, как следует играть мои драмы»** (Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames), «Театр Бунраку» (Bounrakou) и «Театр Ho» (No) переведены по изданию: Claudel P. Mes idées sur le théâtre. P., 1966, 37 – 39, 80 – 82, 83 – 89. [↑](#endnote-ref-25)
25. *Бунраку* — имя предприимчивого руководителя театра кукол в Осаке; в начале XIX века стало именем нарицательным, обозначающим одну из разновидностей японского театра кукол. Вообще театр такого типа известен в Японии на протяжении более тысячи лет, с XVI века для него создается специальный репертуар. Настоящего расцвета достиг в XVII – начале XVIII века, когда знаменитый актер и драматург Тикамацу Мондзаэмон написал специально для кукольного театра множество пьес-дзёрури. Особенность театра бунраку состоит в том, что каждой куклой управляют одновременно три актера, которые одеты в черное, но остаются все время видимыми для зрителей (им обычно помогают еще два человека, лица которых прикрыты тонкими накидками). Первый — главный — актер отвечает за движения головы и шеи куклы, за ее глаза, рот, брови; он определяет также рисунок и скорость перемещения куклы по сцене. Второй актер ведет подробные движения левой руки куклы, тогда как третий — движения ее ног (если речь идет о персонаже-мужчине) или кимоно. [↑](#endnote-ref-26)
26. *Но* — один из видов традиционного японского театра; другое название — *саругаку* (оба названия сосуществовали на равных вплоть до середины XIX века). Театр Но отличается высокой степенью стилизованности; актеры выступают в масках и традиционных, четко определенных костюмах. Мимическая игра актеров органично включает в себя пение и танец, она ведется под аккомпанемент хора и нескольких музыкальных инструментов. Сохранилось около двухсот пятидесяти пьес театра Но (некоторые из них были созданы еще в XII – XIII веках); все они делятся на «Но видений», где главный герой (сите) — это дух, божество или демон, и «Но реальности», в которых повествуется о человеческом существе. Традиция театра Но окончательно сформировалась в XIV веке благодаря творчеству великого актера, драматурга и теоретика театра Канами, а также его сына, продолжателя актерской династии, Кандзе Мотокиё. [↑](#endnote-ref-27)
27. В греческом театре с противоположной от зрителя стороны орхестры располагалась скена — сценическая постройка с помещениями для переодевания актеров и хранения реквизита. Благодаря этой надстройке появилась возможность предусмотреть устройство скрытых лестниц, проходов, потайных люков и специальных механизмов, позволявших по ходу действия внезапно появляться богам и сверхъестественным существам. Скена состояла из двух этажей, причем первый этаж соотносился с миром людей, а второй — с миром богов. [↑](#endnote-ref-28)
28. «Орестея» — трилогия Эсхила (25 – 456 до н. э.); включает в себя трагедии: «Агамемнон», «Хоэфоры» («Жертва у гроба»), «Эвмениды». Персонажи «Орестеи» (Агамемнон, Ифигения, Орест, Пилад, Электра, Клитемнестра и другие), равно как и основные сюжетные линии этой трилогии вновь появляются также в трагедиях Софокла и Еврипида. [↑](#endnote-ref-29)
29. *бусидо* (букв.: «путь самурая») — кодекс самурайской этики, сложившийся в Японии в период XII – XVI веков. [↑](#endnote-ref-30)
30. **{****250} Родился в 1889 году во Франции. Первый поэтический вечер состоялся в Париже в театре «Фемина» в 1906 году, первый поэтический сборник вышел в 1909 году. Кокто пришел к поэтическому авангарду через поздний символизм, однако большое влияние на него оказало и творчество сюрреалистов — Бретона, Тцара, Арагона и Элюара. Однако самым большим художественным потрясением для Кокто стала встреча с Дягилевым и Стравинским. Правда, и после демонстративного разрыва с сюрреализмом в начале 20‑х годов воздействие его поэтики продолжает ощущаться в более поздних работах Кокто (скажем, сюрреалистические мотивы присутствуют в его фильме «Кровь поэта», поставленном в 1932 году). Тесная близость связывала творчество Кокто с поисками молодых художников и музыкантов, деятелей театра и кинематографа, сам он был не только поэтом, но и незаурядным рисовальщиком, драматургом, эссеистом… В 1916 году Кокто написал либретто для балета Э. Сати «Парад»; балет этот был поставлен в 1917 году и стал событием французской художественной жизни (оформлением спектакля занимался Пикассо). Через год после постановки выходит эссе Кокто «Петух и Арлекин», превратившееся в своего рода программный манифест Э. Сати, Д. Мийо, А. Онеггера, Ф. Пуленка и других композиторов «шестерки»; оно стало причиной размолвки между Кокто и Стравинским. Кокто выступил против импрессионистической музыки Дебюсси, в защиту «низких» музыкальных жанров; в его собственном творчестве этого времени можно обнаружить причудливое переплетение утонченной и элитарной эстетики с поэтикой площадных жанров, цирка и мюзик-холла. В сотрудничестве с молодыми композиторами Кокто создает пантомимы-гротески «Бык на крыше» (1920) и «Новобрачные Эйфелевой башни» (1921). После первых фарсовых и балаганных опытов Кокто обращается к античному театру, создавая свою версию «Антигоны» (1922), либретто оперы «Эдип-царь» для Стравинского (1925), современную трактовку «Орфея» (1925), где естественно соединяются два начала — трагическое и водевильное, а также еще одну обработку мифа об Эдипе — пьесу «Адская машина» (1932). Позднее Кокто успешно пробует свои силы и в другом традиционном жанре — жанре бульварной мелодрамы, внося в него необычную изысканность и интеллектуализм. Так появились пьесы «Человеческий голос» (1930), «Ужасные родители» (1938), «Священные чудища» (1940) и «Пишущая машинка» (1940). Последняя группа драматургических опытов Кокто — это пьесы на романтически-легендарные сюжеты: «Рыцари Круглого стола» (1937), «Рено и Армида» (1941), «Двуглавый орел» (1946) и «Вакх» (1952). Соотношение мира реальности и мира грез, выдумки или самообмана — излюбленная тема и Кокто-романиста («Самозванец Тома», 1923; «Ужасные дети», 1929). Наконец, особое место в творчестве Кокто занимают его кинематографические постановки, в которых впервые становится знаменит Жан Маре, сыгравший там романтических героев («Вечное возвращение», 1943; «Красавица и, чудовище», 1945; «Орфей», 1950; «Завещание Орфея», 1959). В конце жизни Кокто был избран членом Французской Академии. Умер в Париже в 1963 году.** [↑](#endnote-ref-31)
31. Статья «О театре» (Du théâtre) входит в сборник «Бремя бытия», опубликованный в 1947 году. Перевод сделан по изданию: Cocteau J. La difficulté d’être. P., 1957, p. 37 – 44. [↑](#endnote-ref-32)
32. *Театр «Шатле»* — основан в 1862 году, заменив собою Олимпийский цирк; является собственностью города Парижа. С 1980 года получил название Музыкального театра Парижа, однако в 1988 году театру возвращено старое название — «Шатле». [↑](#endnote-ref-33)
33. **{****251} «***Вокруг света за 80 дней*» — одна из самых знаменитых и грандиозных постановок в театре «Шатле»; инсценировка романа Ж. Верна. Спектакль поставлен в 1876 году. [↑](#endnote-ref-34)
34. «*Человеческий голос*» — пьеса Кокто, впервые сыграна в «Комеди Франсез» в 1930 году. [↑](#endnote-ref-35)
35. «*Рено и Армида*» — стихотворная трагедия Кокто, написана в 1943 году. [↑](#endnote-ref-36)
36. *Жан Маре* (род. в 1913) — французский актер театра и кино, дебютировал в труппе Дюллена. Прославился прежде всего игрой в постановках пьес Кокто. [↑](#endnote-ref-37)
37. Жан Муне-Сюлли (1841 – 1916) — французский трагик, с успехом выступавший в пьесах Софокла, Шекспира и Гюго; «Рюи Блаз» — драма в стихах Виктора Гюго (1838). [↑](#endnote-ref-38)
38. Макс Эдуард Александр (1869 – 1924) — французский трагик. Играл в театре «Одеон» под руководством Антуана в «Короле Лире», «Юлии Цезаре». С 1915 года выступает в «Комеди Франсез», играет Нерона («Британник»), Базилио («Севильский цирюльник»), Тиресия («Эдип-царь») и др. [↑](#endnote-ref-39)
39. Жюли Барте (псевдоним Жанны-Жюли Реньо) (1854 – 1941) — французская трагическая актриса. С 1880 года выступает в «Комеди Франсез», играет Антигону в трагедии Софокла, Королеву в «Рюи Блаз» и другие роли. [↑](#endnote-ref-40)
40. *Сегон-Вебер* (1867 – 1941) — французская трагическая актриса, дебютировала в 1887 году в «Комеди Франсез». Самые известные роли: Федра, Гермиона. [↑](#endnote-ref-41)
41. «*Двуглавый орел*» — пьеса Кокто, поставлена в 1946 году с участием Жана Маре в «Эдвиж Фейер»; премьера прошла с грандиозным успехом. Экранизирована в 1947 году. [↑](#endnote-ref-42)
42. *Ивонна де Брей* (1889 – 1954) — французская актриса, играла в пьесах Анри Батайя. [↑](#endnote-ref-43)
43. «*Портреты-сувениры*» — серия рисунков Кокто, посвященная его друзьям и сподвижникам. [↑](#endnote-ref-44)
44. «*Красавица и чудовище*» — фильм по роману Лепренс де Бомонда, поставлен в 1945 году. [↑](#endnote-ref-45)
45. *Театр «Жимназ»* — драматический театр, построенный в 1820 году на бульваре Бонн-Нувель на месте старинного кладбища. Вначале в нем шли по преимуществу водевили Э. Скриба, с 1850 года — также комедии нравов (Дюма-сын, Сарду и др.). [↑](#endnote-ref-46)
46. Пьеса Кокто «Ужасные родители» поставлена в театре «Жимназ» в 1938 году; экранизация — в 1948 году. [↑](#endnote-ref-47)
47. «*Опиум*» (1930) — автобиографическая проза Кокто, представляющая собой своеобразный дневник исцеления от депрессии и наркомании (период болезни продолжался с 1923 года — со смерти близкого друга и возлюбленного Кокто — Раймона Радиге). [↑](#endnote-ref-48)
48. «*Трудные дети*» — экранизация одноименного романа Кокто (1929), осуществленная в 1950 году режиссером Ж.‑П. Мельвилем. [↑](#endnote-ref-49)
49. «*Адская машина*» — пьеса Кокто, поставлена Луи Жуве в 1934 году. [↑](#endnote-ref-50)
50. «*Конец Потомака*» — роман Кокто, написанный в 1939 году; это мрачная притча, наполненная предчувствиями грядущей войны. Является продолжением романа 1919 года «Потомак». [↑](#endnote-ref-51)
51. **{****252} Родился в 1896 году в Марселе. Уже начиная с 1915 года периодически испытывает приступы душевной болезни, не оставлявшей его на протяжении всей жизни. В 20 лет проходит через религиозный кризис, его посещают видения и «голоса», тогда же начинает регулярно принимать наркотики. В юношеских стихах очевидно увлечение Эдгаром По и Бодлером, позднее — Лотреамоном. В 1920 году приезжает в Париж, попадает в поле притяжения группы Андре Бретона. С 1922 года, продолжая писать стихи и рисовать, Арто посвящает себя преимущественно театру, который обретает для него приметы и очертания не просто художественной деятельности, но вселенского, космического действа, раскрывающего природу человека и Бога. В 1926 году Арто отходит от сюрреалистов (вначале его «отлучает» Бретон, а в 1927 году Арто сам пишет манифест против сюрреализма). В сентябре 1926 года Арто вместе с Ровером Ароном и Роже Витраком основывает «Театр Альфреда Жарри», который в значительной степени несет на себе печать сюрреалистических идей. За все время существования этого театра вплоть до 1930 года было поставлено всего четыре спектакля (дано в общей сложности восемь представлений), но значение «Театра Альфреда Жарри» было столь велико, что, по свидетельству Питера Брука, он попытался смоделировать по его образцу свою собственную театральную деятельность. Первый спектакль, показанный в июне 1927 года, состоял из трех небольших частей: музыкального наброска Арто и Макса Жакоба «Сожженная утроба, или Безумная мать», юмористически и непристойно представляющего противоречия между театром и кинематографом, полудадаистской пьесы-провокации «Многодетная мать», написанной неким Максом Робюром (псевдоним Робера Арона), и трех последних картин из «Тайн любви» Роже Витрака. Во время второй постановки «Театра Альфреда Жарри» (январь 1928) был показан третий акт из «Полуденного раздела» Клоделя, сыгранный против воли автора, без предварительного объявления его имени и названия пьесы публике (правда, по завершении показа на сцену вышел Арто и сказал: «Пьеса, которую нам вздумалось сыграть перед вами, принадлежит г‑ну Полю Клоделю, послу Франции в Соединенных Штатах»; после небольшой паузы он добавил: «Гнусный предатель»). Надо сказать, что незадолго до этого Клодель в своем интервью позволил себе яростные нападки на сюрреалистов, обвинив их в пацифизме и предательстве национальных интересов. После спектакля по Клоделю зрителям был показан фильм Пудовкина «Мать», в то время запрещенный во Франции. В июне 1928 года была показана третья постановка — «Сон» Стриндберга. Во время этого представления Арто, игравший роль персонифицированной Теологии, прямо обратился в зал, заявив, что Стриндберг был таким же бунтовщиком, как Жарри, Лотреамон, Бретон и сам Арто; второй спектакль по той же постановке был прерван скандальным вмешательством Бретона. Четвертая постановка была подготовлена силами Роже Витрака и Арто (Робер Арон к 1930 году ушел из театра); это был антипатриотический водевиль Витрака «Виктор, или Дети у власти». По словам самого Арто, создавая «Театр Альфреда Жарри», он пытался уничтожить преграду между сценой и зрительным залом, превратив театр в сакральное место, где актер и зритель могли бы радикально изменить всю свою физическую и душевную природу, в место обновления и мистического опыта. Подтверждение своим идеям Арто видел в практике балийского театра, принимавшего участие в Колониальной выставке во Франции в 1931 году. Именно здесь он видит воплощенной свою концепцию «чистого театра», где слово еще сопряжено в своем архаическом основании с жестом, с пластикой, с самой жизнью. К тому же времени относятся и попытки Арто серьезно заняться магией, изучить египетскую Книгу мертвых, каббалистические учения, гадание таро… Теперь он начинает {****253} лучше осознавать и сущность своего разрыва с сюрреалистами: тем достаточно было изменений в системе художественного мышления, тогда как он стремился изменить жизнь, превратив ее в магический, ритуал. К этому времени относятся первые эссе о «тотальном театре», или «театре жестокости», опубликованные в сборнике «Театр и его двойник» в 1938 году. Эссе «Гелиогабал, или Анархист», написанное в 1934 году, посвящено «духу Аполлония Тианского», а также всем «просветленным» в этом мире. В 1935 году Арто написал и поставил свою единственную драму «Ченчи» по мотивам произведений Шелли и Стендаля; ее постановка в Париже вызвала скандал, — прежде всего, из-за откровенного изображения инцестуальных сюжетов. В 1936 году Арто отправляется в Мексику, где некоторое время живет среди индейцев тараумара, принимая участие в их ритуальных церемониях, в солярных культах, связанных с употреблением пейотля. В 1937 году выходят из печати «Новые откровения о Бытии», созданные Арто с помощью гадательных карт таро и подписанные «Просветленный». Тогда же Арто решает отправиться в Ирландию, чтобы поближе познакомиться с учением друидов; некоторое время друзья получают открытки довольно странного содержания, потом следы его теряются. Оказалось, что Арто попал в психиатрическую лечебницу; переходя из одной клиники в другую, Арто провел в них в общей сложности девять лет, до 1946 года Выйдя на волю, Арто еще два года продолжает писать стихи и даже участвовать в радиопередачах, но уже не может обходиться без огромных доз наркотических препаратов. Умер в Париже в 1948 году.** [↑](#endnote-ref-52)
52. Статьи Арто «Театр восточный и театр западный» (Théâtre oriental et théâtre occidental), «Театр и жестокость» (Le théâtre et la cruauté) и «Театр жестокости» (Le théâtre de la cruauté. Premier manifeste) переведены по изданию: Artaud A. Le théâtre et son double. P., 1964, p. 105 – 113, 131 – 136, 137 – 155. [↑](#endnote-ref-53)
53. Автоцитата; оригинальный текст Арто не обнаружен до сих пор. [↑](#endnote-ref-54)
54. «Зохар» («Сияние») — самое известное произведение каббалистической литературы, приписываемое легендарному мудрецу II века рабби Шимеону бар Йохаи. Создано, вероятно, в середине XIII века, во всяком случае тогда было известно в Палестине, позднее распространялось в Андалузии. Представляет собой теософское толкование Талмуда, организованное соответственно календарному циклу. Содержит учение о десяти зефиротах, о творении мира, Праадаме. Сами зефироты приводятся в соответствии с декалогом господних заповедей и первыми десятью словами Бога, прозвучавшими во время творения мира. [↑](#endnote-ref-55)
55. «Печальная и правдивая трагедия о г‑не Ардене из Феверсхэма в Кенте» — анонимная трагедия в пяти актах, написанная белым стихом, опубликована в Лондоне в 1592 году. Одно время приписывалась Шекспиру, однако сейчас ни один из серьезных ученых не включает ее в число шекспировских текстов. [↑](#endnote-ref-56)
56. *Леон-Поль Фарг* (1876 – 1947) — французский поэт; дал согласие написать пьесу для постановки Арто (см. письмо Арто от 8 сентября 1932 года Жану Полаку). [↑](#endnote-ref-57)
57. Речь идет о повести маркиза де Сада «Замок Вальмора», инсценированной Пьером Клоссовски. [↑](#endnote-ref-58)
58. «*Войцек*» — пьеса Георга Бюхнера (1813 – 1837) — немецкого публициста, философа, ученого и драматурга. Сюжетом послужила подлинная история человека, убившего свою возлюбленную под влиянием внутренних «голосов», обвинявших ее в неверности. В своей постановке Арто хотел использовать перевод «Войцека», сделанный Жанной Бюше, Бернаром Гретезеном и Жаном Поланом. [↑](#endnote-ref-59)
59. **{****254} «Елизаветинский театр» — в узком смысле: театр второй половины царствования английской королевы Елизаветы (1576 – 1603). Однако обычно этим термином обозначают английский театр в период с 1558 года (начало царствования Елизаветы) до 1642 года (год закрытия театров по распоряжению пуританского парламента), то есть период, включающий также время царствования королей Иакова**I и Карла I. Исключительно богатое и плодотворное время, на которое приходится расцвет английского театра. До наших дней дошло около 600 пьес этого периода, известны имена 250 авторов, писавших для театра, из которых 50 были профессиональными или полупрофессиональными драматургами. Наиболее выдающиеся драматурги-елизаветинцы — это Уильям Шекспир (1564 – 1616), Джон Лили (1553 – 1606), Кристофер Марло (1564 – 1593), Бен Джонсон (1573 – 1637), Томас Хейвуд (1570 – 1641), Фрэнсис Бомонт (1584 – 1616), Джон Флетчер (1579 – 1625), Джон Форд (1586 – 1639). Елизаветинская поэтическая драма, впитавшая в себя и переработавшая учено-гуманистическую и фольклорную традиции, по праву считается одним из величайших достижений культуры позднего Возрождения. [↑](#endnote-ref-60)
60. *Родился в Париже в 1889 году. Очень рано потерял мать, но отец, государственный советник, министр по делам изящных искусств, сумел дать мальчику прекрасное образование, возможность путешествовать, посещать литературные и светские салоны. Уже в ранней юности Марсель защищает в Сорбонне диссертацию по метафизике Кольриджа в ее соотношении с философскими идеями Шеллинга. В 1912 – 1913 годах были написаны «Философские фрагменты», примерно к этому же времени относятся и первые наметки «Метафизического дневника», который он начал публиковать с 1927 года. Тогда же были заложены основы христианско-экзистенциального мировоззрения автора, нашедшие выражение и в драматургических опытах Марселя. Вместе с тем, Марсель никогда не рассматривал свои театральные произведения как красочные иллюстрации к философским и теоретическим выкладкам; по его мнению, сама диалогическая природа театра как нельзя лучше отвечает отношению между «я» и «ты», — отношению, заложенному в самой онтологической структуре мира. В этот первый период его творчества были написаны пьесы «Сердце других» (1921), «Новый взгляд» (1922), «Церковный придел» (1925), «Человек божий» (1925) и некоторые другие. Решающим моментом, отметившим собою начало нового этапа жизни, стало обращение Марселя в католичество и принятие им крещения в 1929 году. После этого были написаны самые знаменитые его драмы: «Разбитый мир» (1933), «Жадные сердца» (1949), «Рим больше не в Риме» (1951). В 1935 году выходит важнейшее философское произведение Марселя — его трактат «Быть и иметь», в котором он противопоставляет бездушный мир технократической цивилизации, рассчитанной только на отношение обладания, «теплому» миру существования, объединяющему внутренней связью всех живых и умерших, миру людей, открытых призыву божественного милосердия… С точки зрения Марселя, обладание никогда не способно подняться до бытия, а бытие не может деградировать до вещных отношений, а значит, и абсолютная объективность, к которой стремится рациональное знание, не достижима, человек же не может быть сведен к простой сумме функций, поддающихся объяснению или осуждению наблюдателя. После того как экзистенциалистская доктрина была отвергнута в Папской энциклике 1950 года, Марсель поспешил заявить о своих принципиальных расхождениях с Сартром; с этого времени он предпочитает называть свою концепцию «неосократизмом». В сентябре* **{****255} 1973 года Марсель выступил за присуждение Нобелевской премии мира Андрею Сахарову. Умер в Париже в октябре 1973 года.** [↑](#endnote-ref-61)
61. Отрывок из книги Г. Марселя «Театр и религия» переведен по изданию: Marcel G. Théâtre et religion. Lion, 1958, p. 68 – 73. [↑](#endnote-ref-62)
62. «*Дьявол и Господь Бог*». — В пьесе, написанной в 1951 году, Сартр, как всегда, пытается выступать с позиций «атеистического» экзистенциализма. [↑](#endnote-ref-63)
63. *Интенциональность* (от лат. intentio — внимание, направленность, напряженность) — философское понятие, встречающееся еще у Аристотеля, а затем в средневековой схоластике. Возрождается и наполняется новым содержанием в учениях Ф. Брентано и Э. Гуссерля; в феноменологии Гуссерля обозначает направленность вовне, на что-то, объективно присущую всякому акту сознания (сознание всегда рассматривается феноменологией как «сознание о чем-то», «сознание чего-то»). Представление об интенциональности сознания послужило одним из способов теоретического обоснования экзистенциалистских учений. [↑](#endnote-ref-64)
64. *Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг* (1775 – 1854) — немецкий философ, представитель классической немецкой философии; работа Шеллинга «Система трансцендентального идеализма» (1800 – 1801) относится к раннему периоду творчества философа. Сознание, дух рассматривается здесь как венец развития природы, причем внутри духа также происходит свое развитие и имеет место собственная история, включающая развитие бессознательного начала (воли). Сознание и бессознательное, по Шеллингу, суть равноправные, но разнонаправленные процессы, искусство же служит преодолению их противостояния. [↑](#endnote-ref-65)
65. Отрывок из работы «Театр и философия. Их соотношение в моем творчестве» (Théâtre et philosophie. Leures rapports dans mon oeuvre) переведен по изданию: Le théâtre contemporain. Un débat organisé par le Centre Catholique des Intellectuels sur l’Athéisme dans le théâtre contemporain. P., 1952, p. 19 – 20, 34 – 38, 41 – 42. [↑](#endnote-ref-66)
66. «*Грязные руки*» — пьеса Ж.‑П Сартра. Была написана в 1948 году. [↑](#endnote-ref-67)
67. «*Антигона*» — пьеса французского режиссера и драматурга Жана Ануя, написана в 1944 году. [↑](#endnote-ref-68)
68. «*Калигула*» — пьеса А. Камю. Создана в 1944 году. «*Осадное положение*» — в 1948 году. [↑](#endnote-ref-69)
69. «*Разбитый мир*» (1933) — в своих философских работах Марсель часто использовал этот образ для передачи экзистенциалистского представления о неизбывной трагичности человеческого существования. [↑](#endnote-ref-70)
70. *Франсуа Мориак* (1885 – 1970) — французский католический публицист, романист и драматург. Наиболее известные пьесы: «Асмодей» (1937), «Те, кого мало любят» (1945), «Огонь на земле» (1950). Автор биографической повести «Жизнь Жана Расина». [↑](#endnote-ref-71)
71. «*Квартет в фа-диез*» (1925), «*Иконоборец*» (1923), «*Копье*» (1937), «*Посланник*» (1949), «*Рим больше не в Риме*» (1951) — перечислены пьесы Марселя. [↑](#endnote-ref-72)
72. *Родился в Париже в 1905 году. Учился в Высшей Нормальной школе; начал преподавать философию с 1929 года — сначала в Гавре и Лионе, затем в Париже. В 1933 – 1934 годах работал во Французском институте в Берлине, где занимался феноменологией Гуссерля. В 1936 году опубликовал первую серьезную философскую* **{****256} работу «Воображение», в которой уже выдвинул ряд идей, сложившихся позднее в цельную экзистенциалистскую концепцию; в 1940 году эта работа была дополнена еще одним эссе на сходную тему — «Воображаемое». В 1939 году Сартр пишет «Набросок к теории эмоций», где пытается обосновать ряд онтологических положений атеистического экзистенциализма посредством аналитики определенных психологических состояний. Не довольствуясь созданием философских трактатов, Сартр обращается к художественному творчеству, позволяющему более рельефно и убедительно выражать некие теоретические положения. В 1938 году выходит роман «Тошнота», а в 1939 — сборник «Стена», быстро принесшие автору широкую известность. В 1943 году Сартр публикует свое главное философское произведение — трактат «Бытие и ничто». Здесь Сартр формулирует основную идею своего философского и художественного творчества: окружающий мир, мир «бытия» — это вселенная, развивающаяся по своим собственным, неотменимым и жестким законам; только человек, несущий в себе зерно свободы, неопределенного будущего, способен внести в этот мир разрыв, щель, «ничто», открытое в новое и рискованное предприятие. Тем самым окружающая человека действительность превращается в «ситуацию», которая раскрывается для действия и ответственности субъекта. Такая концепция нашла себе выражение и в драматургии Сартра — в его пьесах «Мухи» (1943), «При закрытых дверях» (1944), «Мертвые без погребения» (1946), «Почтенная шлюха» (1946), «Грязные руки» (1948), «Дьявол и Господь Бог» (1951), «Некрасов» (1955) и «Затворники Альтоны» (1959). С 1945 года Сартр издает прозаическую трилогию «Дороги свободы»: «Возраст возмужания», «Отсрочка» и «Смерть в душе» (1951). Большую популярность приобрели его статьи и эссе по литературным и философским проблемам, объединенные в сборниках «Ситуации», а также литературно-критические исследования о Бодлере, Флобере и Жане Жене. В 1960 году выходит первый том «Критики диалектического разума», в котором Сартр пытается обосновать марксистскую диалектику через посредство экзистенциальных идей и методов; обещанный второй том так и не был создан. В последние годы жизни Сартр был близок к левому, прокоммунистическому и даже маоистскому движению во Франции. Умер в Париже в 1980 году.** [↑](#endnote-ref-73)
73. Работы Сартра «К театру ситуаций» (Pour un théâtre de situations) и «Миф и реальность театра» (Mythe et réalité du théâtre) взяты из издания: Sartre J.‑P. Un théâtre de situations. P., 1973, p. 19 – 21, 169 – 194. [↑](#endnote-ref-74)
74. «Повторение» (дат. Gjentagelsen) — одна из важнейших категорий датского теолога, философа и писателя Серена Кьеркегора (1813 – 1855). «Повторение» относится к «эстетической» стадии существования личности, оно обозначает стремление индивида (заведомо суетное и бесплодное) вернуться к уже пережитому ощущению, чувственному или психологическому опыту. Книга Кьеркегора «Повторение» вышла в 1843 году. В одном из главных своих произведений «Или — или» (1843) Кьеркегор рассматривает «повторение» в связи с театром, где впечатления зрителя от постановки никогда не могут повториться в изначальной полноте. [↑](#endnote-ref-75)
75. «*Новый театр*» — такая дефиниция для рассматриваемого периода развития театра была введена, в частности, Женевьевой Серро (Serreau G. Histoire du nouveau théâtre. P., 1966). [↑](#endnote-ref-76)
76. «Бог умер» — знаменитый тезис Фр. Ницше из книги «Так говорил Заратустра» (1883 – 1885). [↑](#endnote-ref-77)
77. «*Критический театр*» — так обычно определяется театр Ионеско, Беккета, Жене и других. Термин здесь весьма четко привязан к определенному событию: постановке «Лысой певицы» Ионеско Никола Батайем в «Театре полуночников» (Théâtre des Noctambules) — премьера прошла 11 мая 1950 года. [↑](#endnote-ref-78)
78. **{****257} «***Негры*» — пьеса Жана Жене, написана в 1958 году и поставлена в Париже в 1959 году Роже Блэном в театре «Лютеция» труппой «Les Griots». [↑](#endnote-ref-79)
79. Реплика Аршибальда из «Негров» (см.: Genêt J. Les Nègres. P., 1963, p. 26). [↑](#endnote-ref-80)
80. К январю 1929 года были сыграны последние восемь представлений «Театра Альфреда Жарри». На этой стадии развития творчества Арто текст занимает в его постановках лишь определенное, ограниченное место; он воспринимается как одна из физических данностей, которая никоим образом не может считаться преобладающей. Представление начинает вбирать в себя прочие — звуковые, жестовые — мощные способы воздействия. По словам Арто, спектакль должен вновь стать «уникальным и опасным действием». [↑](#endnote-ref-81)
81. *jam session* (англ., букв.: «случайная встреча») — импровизированный концерт нескольких джазовых музыкантов (в отличие от исполнения заранее записанной джазовой музыки). Подробнее см.: Арджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М., 1987, с. 232 – 233. [↑](#endnote-ref-82)
82. См.: Artaud A. Théâtre Alfred Jarry (Saison 1928). — «Oeuvres complètes». Vol. II. P., 1961, p. 27. [↑](#endnote-ref-83)
83. «*Хижина дяди Тома*» — аболиционистский роман американской писательницы Гарриет Бичер Стоу. [↑](#endnote-ref-84)
84. «*Балкон*» — пьеса Ж. Жене (1956). Поставлена в Париже Питером Бруком в театре «Жимназ» в 1960 году. [↑](#endnote-ref-85)
85. Отрывок из работы Арто «Театр жестокости (Первый манифест)». См. наш перевод в данном издании на [с. 73](#_page073). [↑](#endnote-ref-86)
86. Первая работа Арто о Мексике «Завоевание Мексики» была написана в 1933 году; в процессе подготовки к ней Арто серьезно изучал мексиканскую цивилизацию, особенно интересуясь мифологией и космогоническими представлениями индейцев. Увлечение Арто Мексикой было настолько глубоким, что в конце 1935 года он решил покинуть Европу; в Мексике он провел около года, занимаясь журналистикой и лекционной работой. [↑](#endnote-ref-87)
87. *Лебель Жан-Жак* — один из главных пропагандистов хэппенинга во Франции. Книга Лебеля «Хэппенинг» вышла в Париже в 1966 году. [↑](#endnote-ref-88)
88. Речь идет о постановке Питера Брука с Королевской Шекспировской труппой спектакля «US» в театре «Олд Вич» в Лондоне в 1966 году. На самом деле занавес после представления не опускался. Сартр сам не видел спектакля и основывался на рассказах очевидцев. [↑](#endnote-ref-89)
89. Спектакль «Процесс Оппенгеймера» поставлен Жаном Виларом в «Атене — Театр виван» в 1965 году. [↑](#endnote-ref-90)
90. *Катарсис* — категория «Поэтики» Аристотеля; обозначает момент «очищения» или «освобождения», наступающий вследствие воздействия трагедии на сознание зрителя. [↑](#endnote-ref-91)
91. «*Шантеклер*» — пьеса французского драматурга Эдмона Ростана, написанная в 1910 году. Это фантастическая притча, герой которой — влюбленный петух — воображает, будто именно его пение заставляет каждое утро всходить солнце. [↑](#endnote-ref-92)
92. *Umwelt* (нем.) — «окружающий мир», согласно феноменологической традиции, берущей начало в трудах Э. Гуссерля, — горизонт бытия отдельного человека, связывающий его с остальным миром. [↑](#endnote-ref-93)
93. **{****258} Бернар Жан-Жак** (1888 – 1972) — французский драматург; был лидером так называемого «театра молчания», хотя сам предпочитал говорить о «театре невыразимого». Источником вдохновения для драматурга служили в основном идеи фрейдизма, при воздействии же на зрителя он полагался не столько на сам текст пьесы, сколько на подразумеваемый подтекст, косвенно выражаемый персонажами. Основные пьесы: «Огонь, плохо занимающийся» (1921), «Мартина» (1922). [↑](#endnote-ref-94)
94. Речь идет о романе норвежского писателя Кнута Гамсуна «Голод», инсценированном и поставленном Жаном-Луи Барро в театре «Ателье» в 1938 году. [↑](#endnote-ref-95)
95. См. наш перевод «Театра жестокости» Арто в настоящем издании на с. [68](#_page068) – [77](#_page077). [↑](#endnote-ref-96)
96. «*Урок*» — пьеса Э. Ионеско, поставлена в «Карманном театре» Марселем Кювелье в 1951 году. [↑](#endnote-ref-97)
97. «*Лысая певица*» — пьеса Э. Ионеско, поставлена Никола Батайем в «Театре полуночников» в 1950 году. [↑](#endnote-ref-98)
98. *Родился в Алжире в 1913 году. Рано потерял отца, вынужден был сочетать систематические занятия философией со службой мелким клерком. В 1936 году представил диссертацию о соотношении идей эллинизма и христианства в трудах Плотина и Августина Тогда же начинает заниматься любительским театром, организует труппу «Экип», для которой пишет драматические обработки «Времени презрения» Мальро и «Братьев Карамазовых» Достоевского. Позднее Камю неоднократно обращался к инсценировкам или адоптациям зарубежных литературных произведений, приспосабливая их к законам французской сцены («Почитание креста» Кальдерона, 1953; «Реквием по монахине» (обработка «Святилища» Фолкнера), 1957; «Бесы» Достоевского, 1959). Еще в Алжире Камю начал заниматься журналистикой; работу газетчика продолжал и после переезда в Париж. Во время немецкой оккупации активно участвовал в Сопротивлении, в 1944 году стал главным редактором выходившей в подполье газеты «Комба». Литературная карьера Камю началась с выходом в 1938 году сборника эссе «Бракосочетания». За ним последовал еще один сборник литературно-художественных статей «Миф о Сизифе» (1942) и роман «Посторонний» (1942). В этих произведениях уже сложились основные черты философского мировоззрения Камю, причем, в отличие от Сартра, Камю не создавал специальных философских трактатов, полагая, что моральные и теоретические идеи находят себе наиболее адекватное воплощение именно в художественных текстах. Позиция Камю — это позиция моралиста экзистенциалистского толка человек, по его мнению, должен стоически переносить ситуацию изначальной абсурдности жизни, должен нести ответственность за свои свободные действия, даже если над ним нет иной, более высокой инстанции, нет Бога, который имел бы право его судить. Сходные идеи нашли себе выражение и в пьесах Камю: «Калигула» (1944) и «Недоразумение» (1944), «Осадное положение» (1948) и «Праведники» (1950). Подлинную известность Камю принесли романы «Чума» (1947) и «Падение» (1956); в работе над ними окончательно сложился характерный для Камю суховато-аскетичный стиль письма, в котором скрывается ироническое отношение к персонажам и миру. Иронический подход к жизни отчетливо проступает также в сборнике публицистических очерков 1951 года «Бунтующий человек» и в последнем сборнике рассказов «Изгнание и царство»* **{****259} (1957). В 1957 году Камю получил Нобелевскую премию по литературе. Погиб в автомобильной катастрофе в начале 1960 года.** [↑](#endnote-ref-99)
99. Эссе «Театр» (La comédie) переведено по изданию: Camus A. Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l’absurde. P., 1961, p. 106 – 114. [↑](#endnote-ref-100)
100. Ср. с русским поэтическим переводом (оба варианта Б. Пастернака):

     Нужны улики поверней моих,

     Здесь, в записях. Для этого со сцены

     Я совесть короля на них поддену.

     *(«Гамлет», II, 2)*

     *\* \* \**

     Я это представленье и задумал,

     Чтоб совесть короля на нем суметь

     Намеками, как на крючок, поддеть.

     *(«Гамлет», II, 2)* [↑](#endnote-ref-101)
101. Отсылка к знаменитому разговору о флейте, который Гамлет вел с Розенкранцем и Гильденстерном (см.: «Гамлет», III, 2). [↑](#endnote-ref-102)
102. *Протей* — в греческой мифологии морское божество, слуга Посейдона; по Менелаю, обладал даром превращений. Отсюда — в переносном смысле — непостоянный, изменчивый, или: способный к перевоплощению. [↑](#endnote-ref-103)
103. Говоря о «вечной жизненности», Ницше противопоставляет ее «вечной жизни» как высшей ценности христианства: для него важно не вечное спасение, но «воля к жизни», жизненный порыв, дионисийское, оргиастическое напряжение, которое находит себе выражение в индивидуальном, субъективном начале человека. При этом, в отличие от трактовки Шопенгауэра, Ницше понимает эту «жизненность» именно как индивидуальную волю данного человека (а не как вселенскую энергию), то есть «воля» и «жизненный порыв» одного человека вполне могут приходить в столкновение с подобными же спонтанными энергетическими усилиями окружающих его людей. [↑](#endnote-ref-104)
104. *Адриенна Лекуврер* — псевдоним Адриенны Куврёр (1692 – 1730) — знаменитой французской трагической актрисы, чей дебют в «Комеди Франсез» состоялся в 1717 году. Была известна не только своим талантом, но и многочисленными романами; убита, вероятно, из ревности. [↑](#endnote-ref-105)
105. *Родился в 1906 году в Дублине, в англо-ирландской протестантской семье. Занимался французским и итальянским языком и литературой в университете Дублина, закончил курс в 1927 году и был послан по обмену в Париж, в Высшую Нормальную школу. В Париже оказался среди ближайших учеников Джеймса Джойса, вместе с одиннадцатью другими его последователями принял участие в создании сборника литературно-критических статей, посвященных еще не опубликованному роману Джойса; эссе Беккета называлось «Данте… Бруно… Вико… Джойс». В числе знакомых и друзей Беккета — Поль Валери, Жюль Ромэн, Леон-Поль Фарг, Филипп Супо. В 1930 году Беккет возвращается в Дублин, чтобы занять пост профессора романских языков в университете. В 1931 году в Париже выходит его* **{****260} эссе о Прусте, он пишет рассказы и стихи на английском языке. Вскоре Беккет решает отказаться от академической карьеры, несколько лет он путешествует по Европе. В 1938 году в Париже выходит его первый роман «Мэрфи» (французский перевод опубликован в 1947 году). С началом войны Беккет поселяется в Париже, он принимает участие в движении Сопротивления. В 1951 году опубликован роман «Моллой», который встречает некоторый интерес публики (продолжением своеобразной прозаической трилогии были романы «Мэлоун умирает», 1951, и «Неназываемое», 1952). Подлинная слава приходит к Беккету после того, как была напечатана пьеса «В ожидании Годо» (1952). С этого времени Беккет предпочитает писать свои основные произведения на французском языке, объясняя, что таким образом ему легче добиться внутренней самодисциплины в процессе творчества. В отличие от писателей-экзистенциалистов, которые говорили о бессмысленности существования, прибегая к картезиански-прозрачным, рациональным способам изложения, «театр абсурда», предложенный Беккетом, раскрывает абсурдное содержание мира с помощью новых языковых и семантических форм: лексической разорванности, сюжетной непоследовательности, отказа от психологической прорисовки характеров… Спектакль «В ожидании Годо» был поставлен в начале 1953 года в небольшом театре «Вавилон» в Париже Роже Блэном, который сам сыграл роль Поццо. Постановка произвела настоящий фурор, пьеса была переведена более чем на двадцать языков и в течение нескольких лет поставлена во многих театрах Европы. Вторая пьеса Беккета «Конец игры» была также поставлена Роже Блэном, но по ряду обстоятельств ее премьера на французском языке состоялась в 1957 году в Лондоне. Во французской версии постановка пьесы сопровождалась пантомимой «Действие без слов», исполнявшейся Дериком Менделем на музыку двоюродного брата Беккета, Джона Беккета; английский вариант исполнялся вместе с пьесой «Последняя лента Крэппа» (премьера прошла в 1958 году). В дальнейшем Беккет пишет ряд пьес специально для радио («Все, которые падают», 1957; «Угли», 1959; «Театр***I» и «Театр II», 1960 и др.), несколько небольших драматических опусов («Игра», 1964; «Звук шагов», 1976 и др.), а также третью свою знаменитую пьесу «О, те счастливые дни!» (1963). В 1969 году Беккет получил Нобелевскую премию по литературе. Умер в 1989 году.* [↑](#endnote-ref-106)
106. Статья «Три диалога» (Three dialogues) переведена по изданию: Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett. New York, 1984, p. 138 – 145. [↑](#endnote-ref-107)
107. *Таль Коат* (род. в 1905) — настоящее имя Пьер Луи Корантэн Жакоб — французский художник и график. Временами учился и выставлялся в Париже, но работал в основном на побережье в Бретани. Был дружен со скульптором Альберто Джакометти и живописцем Фрэнсисом Грубером. В своих пастелях и рисунках тушью пытался передать движение: порыв, изменения освещенности (циклы «Рыбы», «Движения воды», «Камни»). В конце 40‑х годов начинает сотрудничать с художником Андре Массоном, поэтом Анри Мальдине. Кроме рисунков тушью возвращается к живописи яркими цветовыми пятнами (циклы «Переходы», «Знаки», «Прыжки», «Стада», «Полеты»). В связи с юбилейной выставкой Таль Коата в 1965 году Анри Мальдине пишет: «Реальность пространства… Сегодня пространство Таль Коата имеет структуру времени». В 1973 году делает сценографию балета «Убить то, что я люблю» Джона Бойлера на музыку Стравинского. [↑](#endnote-ref-108)
108. *Б., Д*. — участники диалога: *Б*. — это, разумеется, сам Беккет, а *Д*. — журналист Жорж Дютюи. Все три диалога были записаны в декабре 1949 года, то есть еще до постановки первой «абсурдистской» пьесы — «Лысой певицы» Э. Ионеско. [↑](#endnote-ref-109)
109. *Андре Массон* (род. в 1896) — французский живописец и график, входил в одну группу с Таль Коатом. В творчестве ощутимо влияние Востока; излюбленный **{****261} предмет изображения — животные, рыбы, растения, очертания которых решены как переплетения изменчивых декоративных форм. Наиболее известное произведение — «Борьба рыб».** [↑](#endnote-ref-110)
110. См.: Посл. к филиппийцам, 2.12: «И так, возлюбленные мои <…> со страхом и трепетом совершайте свое спасение». Выражение «страх и трепет» было вынесено в заголовок одной из самых известных книг датского теолога Сёрена Кьеркегора «Frygt og Baeven», написанной в 1843 году. [↑](#endnote-ref-111)
111. В действительности, Кант отрицал любое рациональное, в том числе и космологическое, доказательство бытия Бога. Скажем, в «Критике чистого разума» он критикует космологическое доказательство Лейбница. Традиционное космологическое доказательство основано на представлении о том, что в мире не существует явлений, которые не имели бы причины, а стало быть, необходима и конечная причина всех явлений — Бог. Но если в докритический период Кант все же допускал возможность такого доказательства, то в зрелый период творчества он отказывался доверить доказательство тезиса «Бог существует» теоретическому познанию, указывая, что религия есть область веры, а не науки. [↑](#endnote-ref-112)
112. *Брам фан Фельде* (род. в 1895, полное имя — Абрахам) и *Геер фан Фельде* (род. в 1897, полное имя — Герардус) — два брата, голландские художники-авангардисты. Беккет посвятил им обоим две статьи: «Живопись братьев фан Фельде, или Мир и Панталоне» и «Живописцы препятствия». [↑](#endnote-ref-113)
113. Беккет подразумевает здесь пифагорейскую концепцию музыкально-числовой гармонии космоса, хотя, судя по всему, исходит скорее из онтологического понимания числа и числовой гармонии, свойственного Платону. [↑](#endnote-ref-114)
114. *Родился в Румынии в 1912 году. Родной язык — французский (мать была француженкой, и семья переехала в Париж через год после рождения мальчика). Когда Ионеско было 13 лет, семья снова вернулась в Румынию; затем он продолжает учебу в университете Бухареста, после чего преподает французский язык в одном из бухарестских лицеев. В 1938 году получает стипендию, позволившую ему выехать во Францию для подготовки теоретической работы по проблеме греха и смерти в поэзии со времен Бодлера. До 1948 года не писал ничего, кроме дневника, и, по собственному признанию, испытывал отвращение к театру. Пьеса «Лысая певица» начала создаваться случайно, когда Ионеско переводил разрозненные предложения из самоучителя английского языка. Бесконечными повторениями банальных фраз, произносимых персонажами, Ионеско добивается у читателя ощущения пугающей пустоты и ужаса перед миром, внезапно лишившимся всякого метафизического содержания. «Лысая певица» была поставлена в 1950 году в «Театре полуночников» в Париже Никола Батайем; спектакль не пользовался успехом у публики и был снят спустя полтора месяца после премьеры. Тогда же была написана вторая пьеса Ионеско — «Урок», поставленная Батайем в 1951 году. «Урок» развивает идею Ионеско о внутренней энергии и могуществе языка, способного творить и формировать действительность по своему подобию. В 1951 году Ионеско пишет «Стулья», а также «Будущее — в яйцах» и другие небольшие пьесы; кроме того, он сам играет Степана Трофимовича в «Бесах», инсценированных и поставленных* **{****262} Батайем. «Стулья» были впервые показаны в театре «Ланкри» в 1952 году в постановке Сильвена Домма. Ионеско продолжает писать по нескольку пьес в год («Жертвы долга», 1952; «Амедей», 1953; «Новый жилец», 1953; «Бескорыстный убийца», 1957, и др.), с 1953 года начинают выходить сборники его пьес. В 1958 году он пишет «Носорогов» (впервые поставлены в Дюссельдорфе в 1959 году); в Париже «Носорогов» ставит в 1960 году Жан-Луи Барро, в Лондоне — Орсон Уэллс В 1962 году выходит из печати сборник литературно-критических статей и эссе «Заметки и заметки им наперекор». В 1963 году Жан-Луи Барро показывает свой спектакль по «Воздушному пешеходу» Ионеско, причем премьера проходит вначале в Дюссельдорфе, а затем — в Париже. В 1966 году проходит спектакль-концерт, во время которого Мария Казарес, Жан-Луи Барро и сам Ионеско читают неопубликованные произведения драматурга; тогда же Барро ставит пьесы «Бред на двоих» и «Лакуну», а Жан-Мари Серро показывает свой спектакль по «Жажде и голоду» в «Комеди Франсез». В январе 1970 года Ионеско избран во Французскую Академию.** [↑](#endnote-ref-115)
115. Статьи Ионеско «Как всегда — об авангарде» (Toujours sur l’avant-garde), «Трагедия языка» (La tragédie du langage), «О кризисе театра» (Sur la crise du théâtre), «Под-реальное как раз реалистично» (Le sous-réel est réaliste) переведены по изданию: Ionesco E. Notes et contre-notes. P., 1966, p. 93 – 99, 247 – 254, 313, 313 – 314. [↑](#endnote-ref-116)
116. *Роже Фердинанд* (род. в 1898) — французский драматург и театральный деятель. Был директором Национальной консерватории драматического искусства. Автор пьес «Золотой человек», «Президент Одекер», «Им двадцать лет», «Муж не в счет», «Испанский кюре» и др. [↑](#endnote-ref-117)
117. Книга Иова входит в Ветхий Завет; тему ее составляют жалобы праведника Иова, которого испытывает Господь; «Конец игры» — пьеса Беккета, написана в 1957 году. [↑](#endnote-ref-118)
118. «*театр бульваров*» — здесь: развлекательный театр, часто окрашенный эротикой; сентиментальные драмы или комедии положений, характерные для «театра бульваров», обычно отличались изобретательными и неожиданными поворотами сюжета, театральной интриги, а также остроумной игрой слов. Время расцвета подобного рода театра выпало на период перед второй мировой войной; некоторые его пьесы тогда обретают сатирическое и даже политическое измерение. В целом «театру бульваров» свойствен интерес к частной жизни, отказ от дидактики, интимность, своеобразный, хотя и поверхностный психологизм. [↑](#endnote-ref-119)
119. Жорж Шехаде (1910 – 1989) — французский драматург ливанского происхождения, сторонник «экспрессивного» театра. Пьеса «История Васко» поставлена Жаном-Луи Барро в Цюрихе в 1956 году. [↑](#endnote-ref-120)
120. *Вотье Жан* (род. в 1910) — французский драматург, автор пьес, опиравшихся прежде всего на психологический анализ, осуществляемый чисто языковыми средствами. Обычно включается в одно театральное направление вместе с драматургами Шехаде, Одиберти, Бийеду. Самая знаменитая пьеса Вотье — «Капитан Бада» (1949), главную роль в ней сыграл Жерар Филип. Кроме того, Вотье создал множество адаптации и инсценировок произведений классики (в том числе переработки классических пьес Шекспира и Марло) для постановок М. Марешаля, Хорхе Лавелли, П. Шеро и других режиссеров. [↑](#endnote-ref-121)
121. *Вайнгартен Ромэн* (род. в 1926) — французский драматург. Добивался обновления языковых средств театра; близок притчевой, сказочной стихии. Наиболее известны пьесы: «Лето» (1966), «Алиса в Люксембургском саду» (1970), «Смерть Опоста» (1982) и др. [↑](#endnote-ref-122)
122. **{****263} Бернстайн Анри (1876 –** 1953) — французский драматург, режиссер и директор театра «Жимназ». Один из самых ярких представителей «театра бульваров». Пьесы: «Рынок» (1900), «Самсон» (1907), «Вор» (1906), «Тайна» (1913), «Счастье» (1933), «Жажда» (1949) и др. [↑](#endnote-ref-123)
123. *Батай Никола* — французский актер и режиссер, осуществил первую постановку пьесы Э. Ионеско «Лысая певица» в «Театре полуночников» в Париже (1950). [↑](#endnote-ref-124)
124. *Родился в Париже в 1910 году; мать бросила его в младенчестве, воспитывался у приемных родителей в крестьянской семье. С ранней юности до начала 40‑х годов бродяжничал, периодически попадая в тюрьму за мелкие кражи и подделку документов, занимался проституцией. Одновременно писал стихи (элегия «Приговоренный к смерти» опубликована Жене за собственный счет в 1939 году). В 1942 году, сидя в тюрьме, начинает писать роман «Богоматерь цветов». Позднее знакомится с Жаном Кокто и показывает ему рукопись; сначала Кокто приходит в ужас: жестокость, непристойности, откровенные гомосексуальные признания, — все это никак не вписывалось, по его мнению, в картину современной французской литературы. Однако вскоре Кокто решает, что имеет дело с шедевром; он становится покровителем Жене и убеждает своего секретаря, Поля Морияна, издать скандальную книгу (роман опубликован в Монте-Карло в 1944 году). До 1949 года Жене проходит через период интенсивного литературного творчества, причем в его произведениях явственно влияние Кокто. Он работает в разных жанрах, из-под его пера выходят романы («Чудо Розы», опубликован в 1946; «Керель из Бреста», 1947; «Погребальная церемония», 1948), автобиографический очерк «Дневник вора» (закончен около 1947 и опубликован в 1949 году), пьесы «Служанки» (1947) и «Бдение» (написана до «Служанок», но опубликована в 1949 году). Все эти произведения — не исключая и «Дневник вора», который является скорее художественным вымыслом, чем точной сводкой событий, — посвящены одной и той же теме: самоутверждению индивида через акт свободной, пусть даже злой и испорченной, воли. Абсурдны здесь не просто обстоятельства, абсурден сам герой, чьи поступки и намерения заведомо лишены рационального обоснования. «Служанки» Жене были впервые поставлены в театре «Атеней» в 1947 году режиссером Луи Жуве. И хотя к этому времени он пользуется довольно широкой известностью, в 1948 году только петиция, подписанная Сартром, Кокто, Колетт и другими видными писателями, спасает Жене от пожизненного заключения. С 1951 года в издательстве «Галлимар» начинает выходить собрание сочинений Жене. Краткое предисловие, которое собирался написать к нему Сартр, переросло в объемистую книгу «Святой Жене, комедиант и мученик» (1952). Сартр попытался объяснить феномен поэта-преступника с позиций экзистенциализма, исходя из ситуации свободного выбора. Жене достигает вершины своей популярности, но одновременно проходит через глубочайший творческий и личный кризис. Он перестает писать, уничтожает прежние черновики, совершает попытку самоубийства; прохладными становятся отношения с Кокто. Только через семь лет Жене возвращается к литературному творчеству; в 1955 году он пишет пьесу «Балкон» (опубликована в 1956), год спустя — пьесу «Негры», а в 1957 году — «Ширмы» (опубликована в 1961). В 1959 году «Негры» успешно поставлены в Париже, в театре «Лютеция» Роже Блэном. Более бледно прошла парижская премьера «Балкона» в постановке* **{****264} Питера Брука в 1960 году. Для Жене начинается новый творческий кризис. На него наслаиваются личные несчастья: в 1965 году кончает с собой приятель и возлюбленный Жене, канатоходец Абдалла, а в 1967 году кончает самоубийством другой его близкий друг, Бернард Фрехтман. Этот кризис кладет конец карьере Жене-драматурга, и с 1968 года Жене занимается по преимуществу публицистикой. Жене много путешествует, он публично выступает в поддержку всевозможных движений левого толка (включая палестинцев и «Черных пантер»). В 1983 году Петер Штайн ставит «Негров» в театре «Шаубюне», и в том же году «Ширмы» поставлены режиссером Патрисом Шеро в Париже; в Германии Фассбиндер снимает фильм «Керель в Бресте». В 1984 году «Служанки» показаны по французскому телевидению, а в 1985 году «Балкон» идет в «Комеди Франсез». В 1986 году Жене умер в Париже. После его смерти вышел роман «Влюбленный пленник», над которым Жене работал последние три года; в бумагах была найдена также рукопись небольшой пьесы «Она»** *(Elle).* [↑](#endnote-ref-125)
125. Статья «Это странное слово…» (L’étrange mot d’…) переведена по изданию: Les nègres au port de la lune. Genêt et les différences. Paris-Bordeaux, 1988, p. 167 – 177. [↑](#endnote-ref-126)
126. *Урбанизм* (от лат. urbs — «город», например urbs aeterna — «вечный город», т. е. Рим) — сосредоточенность на проблемах города, изучение процессов, проходящих в городских агломерациях, исследование городской культуры. [↑](#endnote-ref-127)
127. Существует обширная литература, посвященная исследованию аналогий между погребальной церемонией и театральным действом. О подобном явлении применительно к античному театру см.: Фрейденберг О. Миф и театр. М., 1988, с. 24 и сл. Она, в частности, обращает внимание на то, что во время священного ритуала погребения в Риме участники действа знакомились с «дроменом» покойника, то есть с его деяниями, уже как бы включенными в общую «мистерию смерти», причем само слово «дромен» происходит от того же греческого корня, что и «драма». [↑](#endnote-ref-128)
128. См. известную итальянскую поговорку: «traduttore — traditore» («переводчик — это изменник»), смысл которой состоит в том, что Перевод никогда не может полностью передать все особенности оригинала. Во французском языке сохраняется та же фонетическая близость между словами tradition (традиция, предание) и trahison (предательство). [↑](#endnote-ref-129)
129. *Родился в 1908 году в Кисловодске, в богатой армянской семье. Детство провел в Баку, в 1914 году семья выехала в Германию, а с 1924 года он живет в Париже. Увлекается сюрреализмом, посылает свои первые стихи Элюару; однако Андре Бретон изгоняет его из кружка сюрреалистов за слишком откровенное восхищение Тристаном Тиара. В 1927 году Адамов принимает участие в демонстрациях в поддержку Сакко и Ванцетти, публикует анархистский памфлет, и только заступничество Андре Мальро спасает его от высылки из Франции. Адамов начинает издавать газету «Discontinuité», в которой сотрудничают Жорж Неве и Жак Превер. В числе его друзей также Блэн, Джакометти, Арто; Адамов принимает участие в постановке «Сна» Стриндберга, осуществленной Арто в «Театре Альфреда Жарри». В 1935 году Адамов знакомится с Мартой Робер, которая становится его постоянной приятельницей, а часто и соавтором. После начала войны и оккупации Франции он живет по преимуществу в Марселе (несколько месяцев он* **{****265} находился в концентрационном лагере). Адамов не принимает активного участия в Сопротивлении, ограничиваясь несколькими выступлениями в печати. В 1946 году выходит его книга «Признание», в которой он с редкой искренностью говорит о своих невротических фобиях, об алкоголизме, сексуальных трудностях. Вместе с Мартой Робер Адамов начинает издавать газету «Новый час», в создании которой принимают участие Рене Шар, Жак Превер и Антонен Арто (которому Адамов помогает выбраться из психиатрической лечебницы). В 1947 году начинает писать свою первую пьесу «Пародия», тогда же знакомится со своей будущей женой, Жаклин Отрюссо. «Пародия» репетируется в театре «Лёвр», Адамов пишет пьесы «Вторжение» и «Большие и малые маневры», — обе они поставлены в 1950 году, но спектакли проходят без особого успеха. В 1951 году Адамов создает пьесу «Профессор Таранн», а Роже Блэн ставит «Пародию» в театре «Ланкри». Пьеса «Все против всех» поставлена Серро в 1953 году. Имя Адамова в это время прочно ассоциируется с именами Ионеско и Беккета, он считается типичным представителем «театра абсурда». Однако в 1955 году зрители знакомятся с новой пьесой Адамова «Пинг-понг», а в 1957 году Роже Планшон с успехом показывает драму «Паоло Паоли»; эти пьесы знаменуют собой поворотный момент в творчестве Адамова. Теперь его театр в значительно большей степени оказывается привязанным к политическим и социальным реалиям своего времени. Вместе с Сартром и Симоной де Бовуар Адамов все больше сближается с левыми силами, выступающими в оппозиции к голлистскому режиму. Тогда же Адамов переводит многие пьесы Чехова, «Ревизора» Гоголя, «Врагов» и «Мать» Горького. В начале 1964 года Адамов публикует книгу «Здесь и сейчас» — сборник критических и теоретических статей о Стриндберге, Горьком, Чехове, Брехте. Его перевод «Мещан» Горького поставлен в «Театр дю Солей» Арианой Мнушкиной. Несмотря на необходимость постоянно прибегать к помощи психоаналитика и возобновлять лечение от алкоголизма, Адамову удается закончить и в 1967 году напечатать (под названием «Мужчина и ребенок») свой дневник, который он вел на протяжении многих лет. В 1968 году Адамов пишет серию кратких автобиографических очерков, по большей части эротического содержания (под названием «Я… они…» очерки выходят в 1969 году вместе с новым изданием «Признания»), а также две пьесы: «За пределами» (поставлена в 1969 году) и «Если бы лето вернулось» (опубликована в 1970 и поставлена в 1972 году), обе достаточно «левого» содержания. Умер в Париже в 1970 году.** [↑](#endnote-ref-130)
130. Заметки А. Адамова «Театр или сновидение» (Le théâtre ou le rêve) переведены по изданию: TNS 84/85, N 7, p. 8. Перевод отрывка из книги «Здесь и сейчас» осуществлен по изданию: Adamоv A. Ici et maintenant. P., 1964, p. 13 – 15. [↑](#endnote-ref-131)
131. *Беллерофонт* — герой древнегреческой мифологии. Здесь Адамов имеет в виду попытку Беллерофонта достигнуть Олимпа с помощью крылатого коня Пегаса. Зевс наказал его за непомерность притязаний, сбросив с небес на землю. [↑](#endnote-ref-132)
132. Рассказывая о собственном сне, Фрейд упоминает своего учителя, известного физиолога Э. Брюкке (1819 – 1892). [↑](#endnote-ref-133)
133. Речь идет о пьесе «Профессор Таранн» (1950). [↑](#endnote-ref-134)
134. Лев как герб Бельгии был принят с образованием независимого бельгийского государства (конституционной монархии) в 1830 году. [↑](#endnote-ref-135)
135. Согласно Фрейду, во время сновидения в сознании человека происходят два основных процесса: «сгущение» (когда один элемент сновидения несет в себе множество смыслов **{****266} скрытого содержания) и «перестановка» (проявление энергии бессознательного желания в ином объекте, так что желание это становится допустимым и переносимым для цензуры сознания). Эти механизмы воплощения бессознательных процессов в образах, открывающихся сознанию, были впервые изложены Фрейдом в работе «Толкование сновидений» (1899); здесь же впервые выдвинута идея о важности Эдипова комплекса для духовной жизни индивида, а также сформулировано представление о трагичности психической жизни личности.** [↑](#endnote-ref-136)
136. Артюр Рембо (1854 – 1891) — французский поэт, близкий друг и соратник Вердена. Адамов имеет в виду явно «галлюцинаторный» характер некоторых поэтических произведений Рембо, в частности, стихов из цикла «Озарения», а также из работы «Одно лето в аду». Скажем, в «Алхимии слова» у Рембо говорится: «Я погружался в сон, который длился по нескольку дней, и когда я просыпался, то снова видел печальные сны…» (пер. М. Кудинова). [↑](#endnote-ref-137)
137. «*Если бы лето вернулось*» — одна из последних пьес Адамова (1969). Впервые поставлена режиссером Мишелем Берто в «Картушери де Венсанн» («Тиэтр офф лимите») 17 мая 1972 года. [↑](#endnote-ref-138)
138. «*Святая Иоанна скотобоен*» — дидактическая пьеса Брехта (1930). [↑](#endnote-ref-139)
139. «*Пародия*» (1947) — впервые поставлена Роже Блэном в театре «Ланкри» в Париже 5 июня 1952 года. «*Вторжение*» (1950) — впервые поставлена Жаном Виларом в «Стюдио де Шанз-Элизе» 14 ноября 1950 года. [↑](#endnote-ref-140)
140. «*Нинизм*» — термин Ролана Барта, обозначающий один из приемов современной культурной мифологии — при сопоставлении и взвешивании двух противоположностей, избирающий отвергает и ту, и другую (то есть как бы утверждает: «ни то, ни другое» — фр. ni… ni…). По мнению Барта, к этому приему прибегают, когда по той или иной причине человек желает вообще избежать какого бы то ни было выбора. См.: Barthes R. Les Mythologies. P., 1957. [↑](#endnote-ref-141)
141. «Новая волна» во французском кинематографе — направление, сложившееся к концу 50‑х годов и сочетавшее в себе приемы «документализма» с элементами социального протеста и своеобразным лиризмом. Фильмы режиссеров «новой волны», как правило, ставились вне традиционных рамок коммерческого производства, они часто опирались на импровизацию, на съемки в естественных интерьерах, на природе; методы работы, спонтанно проявившиеся в первых фильмах (установка на недоговоренность, незавершенность эпизода, работа свободной камерой и т. д.) в дальнейшем стали применяться вполне сознательно, способствуя появлению определенной эстетики. Основными представителями «новой волны» были режиссеры Франсуа Трюффо (1932 – 1984): «Четыреста ударов» (1959), «Жюль и Джим» (1962), «Украденные поцелуи» (1968); Жан-Люк Годар (род. в 1930): «На последнем дыхании» (1960), «Маленький солдат» (1960), «Альфавиль» (1963); Клод Шаброль (род. в 1930): «Красавчик Серж» (1958), «Милашки» (1960), «Кузены» (1959) и др. [↑](#endnote-ref-142)
142. Идея написать пьесу, посвященную событиям Парижской коммуны, родилась у Адамова в 1958 году в период увлечения социальной тематикой. Этот сюжет разрабатывался в двух одноактовках: «Театр общества» (совместно с Ги Демуа и Морисом Реньо) и «Политики». Пьеса «Весна 71» была написала Адамовым после поездки в Восточный Берлин в 1959 году (премьера состоялась в марте 1961 года, отрывок же из пьесы был поставлен Андре Стейгером в Париже). Почти одновременно Адамов собрал и опубликовал «Антологию Коммуны». [↑](#endnote-ref-143)
143. **{****267} Родился в 1932 году в Малаге, в испанском Марокко. В 1936 году отец Аррабаля, республиканец, арестован франкистами; расстрел заменен тридцатью годами тюрьмы, но в 1942 году отец при загадочных обстоятельствах бежит из заключения и исчезает навсегда. Аррабаль с матерью переезжает в Мадрид. С 1952 года Аррабаль изучает право; тогда же написаны его первые юношеские пьесы на испанском языке. Аррабаль поддерживает отношения с молодыми испанскими поэтами-авангардистами, в 1954 году знакомится с французской студенткой Люс Моро, которая позднее становится его женой. В 1955 году получает стипендию для трехмесячной стажировки в Париже, но после приезда туда попадает в больницу из-за открытого туберкулезного процесса; за этим следует серьезная операция и двухлетнее пребывание в легочных санаториях. Аррабаль решает поселиться во Франции; он пишет пьесы, а Люс Моро помогает ему переводить их на французский язык, а позднее — и продвигать их на парижскую сцену. В 1957 году Аррабаль знакомится с режиссером Жаном-Мари Серро и дает ему прочесть свои первые пьесы; тогда же закончено «Кладбище автомобилей». В 1958 году в Мадриде поставлена драма Аррабаля «Трехколесный велосипед», а Жан-Мари Серро ставит «Жизнь есть сон» Кальдерона в обработке Аррабаля. Аррабаль завершает роман «Ваал-Вавилон», а в издательстве «Жюйяр» выходит первый том его театральных произведений. Через год состоялась первая французская постановка по пьесе Аррабаля: это «Пикник в деревне» (режиссер Жан-Мари Серро). По университетской стипендии Аррабаль на полгода уезжает в Соединенные Штаты. В 1962 году вместе с Топором, Ходоровским и Штернбергом он создает «паническое» движение; тогда же его знакомят с Андре Бретоном. Аррабаль принимает участие в собраниях сюрреалистов, хотя никогда формально не входил в их кружок. Между тем, многие «панические» тексты Аррабаля впервые выходят именно в сюрреалистском журнале «***La Brèche». В 1963 году Аррабаль договаривается с тремя испанскими художниками — Арнаисом, Креспо и Фелесом — о создании цикла картин по его эскизам; главным героем их должен быть сам Аррабаль, сюжеты же изобретаются по рецептам сюрреалистической живописи (репродукции этих картин, скажем, полотна «Аррабаль, разящий свою манию величия», или картины «Аррабаль, спасенный фениксом» неизменно сопровождают каждую монографию об Аррабале). В июне 1964 года Аррабаль знакомится с режиссером-авангардистом Виктором Гарсиа; пьесы его ставятся также Литером Бруком, Хорхе Лавелли и другими, спектакли идут буквально по всему миру — от Нью-Йорка до Праги. В 1966 году Аррабаль заканчивает одну из важнейших своих пьес — «Архитектор и император Ассирии» (поставлена в 1967 году в театре «Монпарнас» Гастона Бати режиссером Хорхе Лавелли). За ней следуют «Сад наслаждений» (1967), «Эротическое зверство» (1968), «Черепаха по имени Достоевский» (1968), «Бог, искушаемый математиками» и другие. В 1970 году на фестивале в Авиньоне должен был быть показан спектакль по пьесе «Тысячелетняя война (Белла, чао!)» в постановке Лавелли, но пьеса была исключена из программы цензурой. Аррабаль начинает интересоваться и кинематографом (первые его сценарии были написаны в 1965 году), в 1973 году поставлен фильм «Я приду как дикий конь»; вначале он запрещен к демонстрации во Франции, но после отбора для показа на международном фестивале цензура вынуждена отступить. В 1974 году Аррабаль пишет «Балладу о поезде-призраке» (режиссура Х. Лавелли, 1975), одна из его пьес поставлена в Японии театром Но. Аррабаль все больше включается в борьбу против франкистского режима в Испании, этому посвящен еще один фильм по его сценарию — «Дерево Герники» (1975). Аррабалю запрещен въезд в Испанию, но он сотрудничает с некоторыми испанскими журналами (например, в «Камбио 16» выходит цикл* **{****268} его статей). Аррабаль — желанный гость многих университетов, он приезжает с лекциями в США, Канаду, Латинскую Америку. В 1986 году пьеса «Архитектор и император Ассирии» включена в программу фестиваля в Авиньоне (спектакль труппы «Театр де фе», режиссер Ж.‑М. Флоренса, которому Аррабаль все чаще отдает права на постановки своих пьес).** [↑](#endnote-ref-144)
144. Статьи «Человек панический» (L’Homme panique) и «Театр как “паническая церемония”» (Le théâtre comme cérémonie «panique») взяты из сборника: Arrabal F. Le panique. P., 1973, p. 37 – 53, 97 – 100. [↑](#endnote-ref-145)
145. «*Костер*» («La Brèche») — сюрреалистический журнал, в первом номере которого (1962) вышли в свет первые «панические» тексты Аррабаля, позднее озаглавленные «Камень безумия»; «*Праздники и обряды путаницы*» — книга прозы Аррабаля, впервые вышла в свет в 1967 году в издательстве Эрика Лосфельда. [↑](#endnote-ref-146)
146. *Барбизе* — возможно, имеется в виду музыкант Пьер Барбизе, написавший эссе «Скрипка Энгра». [↑](#endnote-ref-147)
147. *Анри Бергсон* (1859 – 1941) — французский философ, получил широкую известность как критик позитивизма и натурализма. Создатель учения о «жизненном порыве» (élan vital) как фундаментальной основе бытия; эта идея была развита Бергсоном далее в иррационалистических концепциях «длительности», «творческой эволюции» и т. д. [↑](#endnote-ref-148)
148. *Parva Naturalis* — так называемая «Малая физика» Аристотеля (384 – 322 до н. э.); посвящена преимущественно естественнонаучным проблемам. [↑](#endnote-ref-149)
149. «Черный ящик» — предмет или явление, внутренний механизм и законы функционирования которого неизвестны, однако при соблюдении определенных условий или заданных исходных данных использование такого предмета позволяет получить заранее определенный результат. [↑](#endnote-ref-150)
150. Понятно, что человек панический не станет перегружать свое «творение» стремлением «служить» или желанием прояснить будущее. Он смеется «над пророками, чьи руки непрерывно покрыты кровью» и над «высшими миссиями». [↑](#footnote-ref-2)
151. Имеется в виду «панический» спектакль, поставленный А. Ходоровским в Американском центре в Париже под названием «Международная паническая труппа представляет стадо слонов». Постановка была показана 24 мая 1965 года и включала пьесу Аррабаля «Невозможные любови». [↑](#endnote-ref-151)
152. «*US*» (1966) — спектакль Питера Брука в Лондоне об отношении англичан к войне во Вьетнаме. См. текст Сартра «Миф и реальность театра», представленный в данной книге на с. [94](#_page094) – [111](#_page111). [↑](#endnote-ref-152)
153. *Родился в 1915 году в Шербуре. Получил гуманитарное образование в Сорбонне. Будучи студентом, активно занимался любительским театром. После университета не смог вести преподавательскую работу из-за обнаружившегося открытого туберкулеза; с 1941 по 1947 год лечится в санаториях, много читает, в особенности авторов-экзистенциалистов. В 1948 – 1950 годах Барт преподает в Бухаресте* **{****269} и Александрии, одновременно начинает литературно-публицистическую деятельность: в газете «Комба» выходит серия статей, в которых он пытается примирить экзистенциализм с марксистскими идеями, Барт — художественный критик поддерживает «левые» направления в театральной теории и практике, он пишет ряд статей о Брехте и Жане Виларе. Вместе с тем растет интерес Барта-теоретика к проблемам теории языка, лингвистики и семиотики (интерес этот уходит корнями в 1950 год, когда Барт познакомился с Альгирдасом Греймасом; значительное влияние на Барта оказал также «Курс общей лингвистики» Ф. де Соссюра, прочитанный им в 1955 году) В это время семиотические исследования Барта посвящены по преимуществу многообразным общественным явлениям, функционирующим по образу и подобию языковых форм, и уже как следствие этого — проблемам знака и его места в различных семантических системах. Ранние эссе и статьи Барта вышли в виде сборника «Нулевая степень письма» (1953), в 1957 году был опубликован сборник «Мифологии», где анализируются идеологические мифы «среднего», «нормального» сознания. В начале 60‑х годов Барт переходит на позиции структурализма; его целью стало создание критической, методологически обоснованной, а не просто описательной семиологии. Опираясь на понятие парадигмы, Барт выступает за формирование системы «коннотативных семиотик», которая включала бы в себя разнообразные области культуры, прежде не подвластные семиологическому анализу. В 1964 году он пишет книгу «Система моды» (опубликована в 1967 году), а в 1965 — развернутую статью «Основы семиологии»; вместе с тем в своей монографии «О Расине» (1963) Барт выступает против сциентистского, позитивистского подхода к семиологии, отстаивая возможность множественных толкований любого литературного произведения. Теоретические работы Барта этого периода оказали значительное влияние на литературно-критическую группу «Тель Кель» (Р. Жан, Ю. Кристева, Ф. Соллерс) и непосредственно связаны с практикой литературного авангарда. Однако под воздействием исследований Ж. Лакана и М. Фуко, а также Жака Деррида с 70‑х годов для Барта начинается новый этап творчества — постструктуралистский. Теперь он обращает внимание прежде всего на «гено-текст», то есть тот внутренний, нижний уровень до- или пред-смысла, который и порождает все многообразие смыслов и их интерпретаций, причем в этом случае и сама семиология, укорененная в истоке этих смыслов, превращается в явление языка, часть общей гуманитарной культуры. Ключевые книги этого периода — «***S/Z» (1970), где на примере возможных прочтений рассказа Бальзака «Сарразин» Барт выдвигает концепцию множественного, прорастающего во всех направлениях смысла, «Империя знаков» (1970) — семиологический очерк о культуре Японии, «Сад, Фурье, Лойола» (1971) и «Наслаждение текста» (1973). В 1977 году в Коллеж де Франс специально для Барта была учреждена кафедра литературной семиологии. В 1980 году Барт погиб в автокатастрофе.* [↑](#endnote-ref-153)
154. Статья Барта «Дидро, Брехт, Эйзенштейн» (Diderot, Brecht, Eisenstein) взята из сборника: Barthes R. L’obvie et l’obtus. Essais critiques III. P., 1982, p. 86 – 93. [↑](#endnote-ref-154)
155. *Эпонимический герой* — заглавный герой, герой, именем которого названо произведение. [↑](#endnote-ref-155)
156. *Грёз Жан-Батист* (1725 – 1805) — французский живописец, прославившийся изображением очаровательных и жеманных женщин. [↑](#endnote-ref-156)
157. «*Композиция*» — это раздел незавершенной работы Дидро «Разрозненные мысли о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии, служащие продолжением “Салонов”» (1776 – 1777). [↑](#endnote-ref-157)
158. «*Генеральная линия» Эйзенштейна* — фильм 1929 года, другое название — «Старое и новое». [↑](#endnote-ref-158)
159. **{****270} Gestus social** (лат.) — социальное значимое действие, поступок. [↑](#endnote-ref-159)
160. См.: Матф., 5.29: «Если же правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя; ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну». [↑](#endnote-ref-160)
161. «*Актерская студия*» (англ.: «Actor’s Studio») — театральная труппа Нью-Йорка, первоначально работавшая под руководством Ли Страсберга; в основе методов актерской подготовки лежала одна из версий системы Станиславского, укоренившаяся в США. [↑](#endnote-ref-161)
162. Дрейер Карл Теодор (1889 – 1968) — датский кинорежиссер и сценарист; его фильм «Вампир, или Странное приключение Дэвида Грея» («Сон Аллана Грея») был поставлен в 1931 году (совместное производство Франции и Германии). [↑](#endnote-ref-162)
163. *Шарден Жан-Батист-Симеон* (1699 – 1779) — французский художник, мастер жанровых сцен. [↑](#endnote-ref-163)
164. «*Парадокс об актере*» — наиболее известная и важная работа Д. Дидро о театре, опубликованная уже после смерти автора в 1830 году. Основной ее тезис состоит в том, что актеру, чтобы добиться наилучшего результата в своем творчестве, необходимо внутренне отрешиться от изображаемого чувства, — чем более ему это удается, тем более выразительным оказывается актерская игра. На первый план у Дидро выходит, таким образом, не умение актера раствориться в органике и спонтанности переживания, но его способность с помощью приемов самонаблюдения отстраниться от собственной чувственной природы. [↑](#endnote-ref-164)
165. *Родился в 1927 году в Париже. Настоящее имя — Мишель Гринберг, предки были русскими евреями (Винавер — это девичья фамилия матери). Гуманитарное образование получил в Коннектикуте, США; там же прекрасно освоил английский язык. Первая повесть была написана в 1947 году («Я нашел свой путь», опубликована в 1953 году). Тогда же Винавер переводит «Бесплодную землю» Т. С. Элиота. В 1950 году издает роман «Латома», а год спустя второй роман Винавера, «Возражающий», получает премию Фенеон. В 1953 году Винавер поступает на работу в административный отдел компании «Жиллетт»; стабильно поднимается по служебной лестнице вплоть до 1980 года, когда его должность ликвидируется. Первая пьеса Винавера — «Корейцы» — была написана в 1955 году и поставлена в следующем году Роже Планиюном. Пьеса посвящена войне в Корее, однако подлинной темой ее является постепенное врастание человека одной культуры в совершенно новый для себя, чуждый мир; ситуации и язык обманчиво обыденны, но речь идет по существу о смене культурных координат, о переходе от одной семантики к другой, полностью отменяющей первую. Спектакль получил хорошую прессу, в ней особенно выделяется восторженная рецензия Ролана Барта. В 1958 году Винавер издает пьесу «Служащие», посвященную войне в Алжире, но восходящую по своей структуре к мифу об Эдипе, сочетающую политические реалии с архетипами мифологического сознания (впервые пьеса была поставлена лишь в 1980 году). Тогда же Винавер по просьбе Жана Вилара создает адаптацию елизаветинской драмы Томаса Деккера «Вакации сапожника», однако постановка этой пьесы в театре «Шайо» в 1959 году заканчивается провалом. В 1959 году Винавер пишет пьесу «Отель Ифигения, или Случайное совпадение»; подобно «Служащим», она* **{****271} объединяет сюжеты злободневной политики (приход к власти де Голля) с мотивами, заимствованными из «Орестеи»; пьеса поставлена в 1977 году. Несколько лет подряд Винавер ничего не пишет, целиком посвятив себя семейной жизни и служебной деятельности. В 1967 – 1969 годах он работает над драмой «Через край», крайне сложной и по своей сюжетно-тематической структуре, и по техническим возможностям постановки (в ней более пятидесяти персонажей и она рассчитана на восемь часов сценического времени); пьеса опубликована в 1972 году, поставлена же только в 1983 (режиссер Шарль Жори, Народный Романский театр). В 1971 году Винавер пишет «Просьбу о месте» (поставлена в 1972 году). В дальнейшем создает пьесы для камерного театра («Диссидент, разумеется» и «Нина — это совсем другое», поставлены Жаком Лассалем в 1978 году), пьесы «Труды и дни» (поставлена в 1979 году), «Наоборот» (поставлена Лассалем в 1980 году), обработки «Самоубийцы» Эрдмана и «Дачников» Горького. В 1982 году начинает преподавать в Сорбонне (Университет Париж III). Пьеса «Соседи», написанная в 1984 году, с большим успехом поставлена Аленом Франсоном в театре «Увер». Последняя постановка по пьесе Винавера «Телепередача» прошла в 1990 году в «Комеди Франсез», режиссер — Жак Лассаль. В 1989 году вышла монография о Винавере, написанная Анной Юберсфельд.** [↑](#endnote-ref-165)
166. Статья «Избыток режиссуры» (La mise en trop) переведена из журнала: «Théâtre/Public», 1988, N 82 – 83, juillet — octobre, p. 69 – 72.

     ## «Избыток режиссуры» (Le mise en trop) — В названии статьи содержится неявная игра слов, предполагающая перекличку со словом «мизантроп» — «некто враждебный, неблагожелательно настроенный по отношению к обычным людям» (le misanthrope).

     [↑](#endnote-ref-166)
167. «*Труды и дни*» (1977) — пьеса Винавера, была поставлена режиссером Аленом Франсоном. Официальная французская премьера прошла 25 ноября 1980 года в Центре Жоржа Помпиду (совместная постановка театра «Эклате» из Аннси и театра «Увер»). До этого та же постановка Алена Франсона была предварительно показана в Аннси и нескольких небольших городах Савойи и Эльзас-Лотарингии. По свидетельству Анны Юберсфельд, «прием зрителями был достойным, но не чрезмерно восторженным» (см.: Ubersfeld A. Vinaver dramaturgue. P., 1989, p. 56). [↑](#endnote-ref-167)
168. «*Диссидент, разумеется*» (1976) — пьеса Винавера была впервые показана в «Théâtre de l’Est parisien» 14 февраля 1978 года (режиссер Жак Лассаль). [↑](#endnote-ref-168)
169. «*Через край*» — Первая полная постановка пьесы Винавера состоялась в Шо де Фон (Швейцария) 3 июня 1983 года (труппа Народного Романского театра, режиссер Шарль Жори). Спектакль длился около восьми часов. [↑](#endnote-ref-169)
170. *Историк и теоретик театра. Первые работы написаны в русле традиционного театроведения: это книга о Салакру (1970), докторская диссертация о драматургии Виктора Гюго (опубликована как отдельная монография под названием «Король и шут», 1974). В дальнейшем стала одним из крупнейших специалистов по семиологии театра. Занимается анализом соотношения между драматургическим текстом и его сценическим воплощением. Использует понятие «текста» театральной постановки, толкуя его весьма широко: как набор всех постановочных средств — от театрального костюма до поведения и жестов актера Профессор Сорбонны (университет Париж III), возглавляла кафедру эстетики и театроведения. В 1990 году выступала с докладом на научной конференции «Театр,* **{****272} философия и время», организованной в Москве СТД РСФСР и ГИТИС. Основные работы семиологического периода: «Читать театр» (1977), «Театральный объект» (1978), «Театральное пространство» (1979, совместно с Жоржем Баню), «Школа зрителя. Читать театр — 2» (1981), «Речи Гюго» (1985), «Винавер-драматург» (1989).** [↑](#endnote-ref-170)
171. Переводы являются фрагментами двух монографий: Ubersfeld A. Lire le Théâtre. P., 1982, p. 7 – 11, 13 – 15. Ubersfeld A. L’école du spectateur. Lire le Théâtre-2. P., 1981, p. 329 – 343. [↑](#endnote-ref-171)
172. «*Нельская башня*» — историческая драма французского писателя и драматурга Александра Дюма-отца, написана в 1836 году. [↑](#endnote-ref-172)
173. «*Полиэвкт*» — одна из так называемых «римских трагедий» французского драматурга Пьера Корнеля, написана в 1643 году. [↑](#endnote-ref-173)
174. Блез Паскаль (1623 – 1662) — французский философ и писатель, автор «Мыслей» (полное название: «Мысли господина Паскаля о религии и некоторых других предметах, найденные посмертно в его бумагах», 1670). Это посмертно опубликованное произведение состоит из множества фрагментов и набросков, посвященных апологии христианства, рассказу Паскаля о его собственном духовном пути к Богу. Благодаря интимно-личному характеру этих заметок Паскаль встает в ряд мыслителей, которые в нынешнем столетии начинают рассматриваться в качестве предтеч «философии жизни», экзистенциализма, «диалектической теологии». [↑](#endnote-ref-174)
175. См. различия, проводимые Л. Ельмслевом между формой и материей выражения, формой и материей содержания. — Metz С., Langage et Cinéma. P., 1971. [↑](#footnote-ref-3)
176. Speze-Voigt. Alternative sémiotique in Sémiotique. — «Recherches Internationales», Cahier n° 81, p. 20. [↑](#footnote-ref-4)
177. *Морон Шарль* (1899 – 1966) — французский литературовед-неофрейдист, основатель «психокритики», автор работы «Психоаналитическая критика жанра комического». В своей книге «О Расине» Ролан Барт полемизирует с докторской диссертацией Морона, посвященной Расину. [↑](#endnote-ref-175)
178. *Актер-трикстер* — актер, играющий роль обманщика, плута, очень часто — слуги: помощника и конфиданта главного героя. В мифологии «трикстер» обычно в сниженном варианте дублирует функции культурного героя. [↑](#endnote-ref-176)
179. Имеется в виду книга М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965). [↑](#endnote-ref-177)
180. Реплика из комедии «Фантазио» французского драматурга, поэта и романиста Альфреда де Мюссе, написанной в 1833 году. [↑](#endnote-ref-178)
181. Для мужчины или женщины, влюбленных в актрису (актера), сцена становится препятствием, местом, где раскрываются совсем другие желания. [↑](#footnote-ref-5)
182. Как это показано в восхитительной новелле Жорж Санд «Маркиза», где женщина, увлекшаяся актером, оказывается совершенно обескураженной, столкнувшись с ним как с реальным мужчиной. [↑](#footnote-ref-6)
183. *Последователь Жака Лакана. В своих работах стремится соединить семиологический подход с идеями психоанализа. Основным материалом при этом служат литературные произведения авторов конца XIX – начала XX века (Малларме, Рембо, Пруст, Генри Джеймс, Сэлинджер и другие). С точки зрения Маннони, чтобы объяснить всякую деятельность воображения, нужно прежде всего перенести ее на то, что он называет «иной сценой» — сценой игры смыслов, где действуют законы «означения». Основные произведения: «Психология колонизации» (1950), «Частные письма господину директору» (1951), «Фрейд» (1968), «Фрейдистские литературные выдумки» (1978), «Начало, которое не кончается» (1980), «Это не мешает существовать» (1982). Неоднократно переиздавался его сборник статей и литературных эссе «Ключи к воображаемому, или Иная сцена» (1969).* [↑](#endnote-ref-179)
184. **{****273} Статья «Театр и безумие»** (Le théâtre et la folie) помещена в приложении к переизданию книги «Ключи к воображаемому» в 1985 году. Статья «Комическая иллюзия, или Театр с точки зрения воображаемого» (L’illusion comique ou le théâtre du point de vue de l’imaginaire) включена в основной корпус той же книги; Mannoni O, Clefs pour l’Imaginaire ou l’Autre Scène. P., 1969, p. 301 – 314, 161 – 183. [↑](#endnote-ref-180)
185. Подразумевается сюжет «Орестеи», когда Орест принужден убить свою мать Клитемнестру по воле богов, — и, скажем, в «Эвменидах» Эсхила оказывается оправданным Аполлоном и Афиной. [↑](#endnote-ref-181)
186. *Гистрионизм* — в психологии: склонность к актерству, лицедейству в обыденной жизни, желание заместить свое «я» заимствованным, выдуманным, иным «я». [↑](#endnote-ref-182)
187. См. его статью «Гамлет» в кн.: Кольридж С. Т. Избранные труды. М., 1987, с. 288 – 293. [↑](#endnote-ref-183)
188. Маннони имеет в виду наблюдавшееся в елизаветинское время соперничество между «открытыми» и «закрытыми» театрами. «Глобус», где играла труппа Шекспира, относился к числу общедоступных, открытых театров, а сама шекспировская труппа с 1608 года получила название «Слуги короля»; в закрытых же театрах, возобновивших свою деятельность с конца 90‑х годов, вместо взрослых актеров играли мальчики, получившие музыкальное образование в церковных музыкальных капеллах («Дети капеллы»). Закрытые театры ставили пьесы в расчете на утонченные, элитарные пристрастия эстетов (драматурги Бен Джонсон, Джордж Чепмен, Фрэнсис Бомонт и Джон Флетчер), открытые — ориентировались на более демократические вкусы. По мере распространения в обществе пуританских взглядов, враждебных театральному действу вообще, к 20‑м годам XVII века все оставшиеся театры оказались по сути аристократическими и утонченными; вплоть до закрытия театров в 1642 году они становились все более и более элитарными, театрами для «кавалеров». — См.: Harbage A. Shakespeare and the Rival Traditions. New York, 1952. [↑](#endnote-ref-184)
189. «*пиранделлизм*» — термин образован от имени итальянского писателя и драматурга Луиджи Пиранделло (1867 – 1936). Характерными признаками театра Пиранделло можно считать тяготение к импровизации, спонтанности, неожиданности, а также введение «театра в театре», благодаря чему феномен «мета-театра» дает возможность исследовать природу театральной иллюзии вообще, проблему смешения иллюзии и реальности. Сущность «пиранделлизма» наиболее полно выражена в пьесах «Шесть персонажей в поисках автора» (1921) и «Сегодня мы импровизируем» (1930). [↑](#endnote-ref-185)
190. «*Колпак с бубенцами*» — пьеса Л. Пиранделло, написана в 1917 году. [↑](#endnote-ref-186)
191. «*Безумная из Шайо*» — пьеса Ж. Жироду, написана в 1945 году. «*Фантазио*» — пьеса А. Мюссе (1833). [↑](#endnote-ref-187)
192. Отождествление с персонажем как таковым, разумеется, составляет часть нашей защитной системы. Никакой театр не был бы возможен, если бы дело обстояло иначе. Крайне наивными оказались бы всякие попытки устранить саму возможность существования подобной защитной системы; как только редуцируют одну ее разновидность, ей на смену тотчас же приходит другая.

     То, как Малларме толкует «Гамлета» (принц — это наша юность, которая остается внутри нас неизменной, она «не может становиться, преобразовываться», тогда как Полоний — это старость, которая изначально присутствует в нас), тотчас же устраняет, насколько это возможно, сценический персонаж. Ошибка актеров «Комеди Франсез» в постановке 1885 года, как показал тот же Малларме, состояла в том, что они выдвигали на первый план именно персонаж. Все дело упирается в стиль. Ведь если dramatis personae — драматическим персонажам удается, согласно нашему желанию, послушно превратиться в символы нашей внутренней жизни, они тем не менее продолжают составлять часть нашей защитной системы. Когда стиль становится дидактичным или агрессивным, нам, конечно же, приходится защищаться иначе, однако по сути ничуть не меньше, чем прежде. [↑](#footnote-ref-7)
193. Это «я» есть место всех прошлых и возможных самоотождествлений. Романисты и драматурги знали это всегда. [↑](#footnote-ref-8)
194. Маннони подразумевает персонажей расиновского «Сида». [↑](#endnote-ref-188)
195. «*Комическая иллюзия*» — пьеса П. Корнеля, была создана в 1636 году. [↑](#endnote-ref-189)
196. Мишель Лейрис — французский психоаналитик, исследовавший элементы «спонтанного театра» в традиционных культурах Эфиопии. [↑](#footnote-ref-9)
197. В 1843 году Нерваль совершил путешествие в Египет, Ливан и западные районы Турции; его впечатления от этой поездки легли в основу книги «Путешествие на Восток». «*Карагёз*» — это рассказ из раздела «Театральные представления **{****274} в празднества» последней части книги «Путешествие на Восток» «Ночи Рамадана». См. русск. перевод: Нерваль Ж. Путешествие на Восток. М., 1986, с. 379 – 390.** [↑](#endnote-ref-190)
198. См.: Аристотель. Сочинения в четырех томах, т. 4. М., 1984, с. 656 – 657. [↑](#endnote-ref-191)
199. *Специалист по театральной семиологии, ученик и последователь Анны Юберсфельд. Профессор Сорбонны (до 1989 года — в университете Париж III, затем — в университете Париж VIII). Ведет семинары по семиотическому анализу спектакля, по проблемам театрального перевода драматического текста на язык сценического действия. Преподавал также в Канаде и Германии, вел семинары по исследованию театрального спектакля на фестивалях в Авиньоне. В 1990 году принимал участие в научной конференции «Театр, философия и время», организованной в Москве СТД РСФСР и ГИТИС. Сотрудничал с Антуаном Витезом. Перевел и прокомментировал большинство пьес А. Чехова. Основные произведения: «Проблемы театральной семиологии» (Монреаль, 1976) «Голоса и образы сцены. К семиологии восприятия» (Лиль, 1985), «Словарь театра» (Р., 1986), «Театр на перекрестке культур» (Р., 1990) и др.* [↑](#endnote-ref-192)
200. Статья «Игра театрального авангарда и семиологии» (Le jeu de l’avant-garde théâtrale et de la sémiologie) напечатана в книге: Pavis P. Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception. Lille, 1985, p. 171 – 182. [↑](#endnote-ref-193)
201. Пави избирает в качестве точки отсчета в истории развития французского театрального авангарда 1887 — год создания «Свободного театра» Андре Антуана и театра «Лёвр» Орельена Люнье-По. В самых общих чертах можно отметить, что это было театральное направление, основывающееся не столько на драматургическом тексте, сколько на режиссерской постановке. [↑](#endnote-ref-194)
202. См.: Ubersfeld A. Lire le théâtre. P., 1977, p. 20. [↑](#footnote-ref-10)
203. См.: Pavis P. Dire et faire le théâtre. L’action parlée dans les Stances du Cid. — «Etudes Littéraires», 1980, décembre. [↑](#footnote-ref-11)
204. Artaud A. Le théâtre et son double. P., 1964, p. 81. [↑](#footnote-ref-12)
205. Ibid., p. 91. [↑](#footnote-ref-13)
206. «*Ливинг тиэтр*» (англ.: — «Living Theatre», букв.: «Живой театр») — американская театральная труппа, созданная в начале 50‑х годов Джулианом Беком и Джудит Малина. В центре внимания этого театрального направления стояло обновление театрального языка и способа подготовки актера (новые способы физической подготовки, акцент на коллективном творчестве и т. д.) Наиболее известные спектакли: «Бриг» К. Брауна (1963), «Франкенштейн» (по роману Мэри Шелли, 1965), «Антигона» (по Брехту, 1967), «Рай сейчас» (1968). Труппа распалась в 1970 году. [↑](#endnote-ref-195)
207. Ibid., p. 17. [↑](#footnote-ref-14)
208. Ibid., p. 162. [↑](#footnote-ref-15)
209. Ibid., p. 81. [↑](#footnote-ref-16)
210. Ibid., p. 17. [↑](#footnote-ref-17)
211. Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitaiter seiner Reproduzierbarkeit. — In *Schriften*, Bd. I und II. Frankfurt, Suhrkamp. [↑](#footnote-ref-18)
212. *Вальтер Беньямин* (1892 – 1940) — немецкий критик и философ. Занимался теорией драматургии, особенно концепцией трагедии. Основные работы: «Происхождение немецкой драмы барокко» (1927), «Что такое эпический театр?» (1939). Автор нескольких радиопьес. [↑](#endnote-ref-196)
213. Ibid., S. 375. [↑](#footnote-ref-19)
214. *Франц Ксавер Крётц* (род. в 1946) — немецкий актер и драматург. Основные пьесы: «Домашнее задание» (1969), «Дорогой Фриц» (1971), «Путешествие в счастье» (1975) и др. Представитель «антитеатральной» и «нетипичной» драматургии. [↑](#endnote-ref-197)
215. *Жан-Поль Венцель* (род. в 1947) — французский актер, режиссер и драматург, представитель так называемого «театра повседневности», работал вместе с М. Дойчем и Ф. Крётцем в группе «Театр повседневности». Пьесы: «Марианна ждет свадьбу» (1975), «Неуверенные» (1978), «Ночной костер» (1985) и др. [↑](#endnote-ref-198)
216. **{****275} Мишель Дойч** (род. в 1948) — французский драматург, поэт и эссеист. Член группы «Театр повседневности». Испытал также влияние идей структуралистов и семиотиков: М. Фуко, Р. Барта, Ж. Лакана. Пьесы: «El Sisisi» (1986), «Sit venia verbo» (1988) и др. ставились такими режиссерами, как Бруно Байен, Робер Жиронэ, Жорж Лаводан. [↑](#endnote-ref-199)
217. Lévi-Strauss С. L’origine des manières de table. P., 1968, p. 105. [↑](#footnote-ref-20)
218. Vinaver M. Les travaux et les jours. P., 1979; Vinaver M. A la renverse. Lausanne, 1980. [↑](#footnote-ref-21)
219. *Ж.‑Ф. Лиотар* — французский семиотик; в своих работах о театре пришел к концепции «энергетического театра» с особым вниманием к интенсивности и напряженности сценического действия, не принимающего в расчет «подразумеваемые знаки». Основные произведения: «Повествования, фигуры» (1971), «Зуб, ладонь. Вспыхивающие предрасположенности» (1973). [↑](#endnote-ref-200)
220. Lyotard J.‑F. La dent, la paume. Des, dispositifs pulsionnels. P.: U. G. E., 1973, 10 – 18, p. 100. [↑](#footnote-ref-22)
221. Riviere J.‑L. La déception théâtrale. — In: Prétexte. P.: U. G. E., 1978. [↑](#footnote-ref-23)
222. Ibid., p. 111. [↑](#footnote-ref-24)
223. Ibid., p. 114. [↑](#footnote-ref-25)
224. Ibid., p. 116. [↑](#footnote-ref-26)
225. «*Марат/Сад*» — пьеса шведского драматурга Петера Вайса (1916 – 1982); полное название: «Преследование и убийство Жан-Поля Марата, разыгранное театральной труппой клиники Шарантона под руководством г‑на де Сада» (1964) поставлена Питером Бруком (кинематографический вариант Брука — 1966 г.). [↑](#endnote-ref-201)
226. Lyotard J.‑F. Principales tendances actuelles de l’étude psychanalytique des expressions artistiques et littéraires. Dérive a partir de Marx et Freud. P.: U. G. E., 10 – 18, p. 103. [↑](#footnote-ref-27)
227. *Петер Хандке* (род. в 1942) — австрийский романист и драматург; основные произведения: «Разговорные пьесы» (1965), «Гаспар» (1967), «Неразумные вымирают» (1973) и др. [↑](#endnote-ref-202)
228. *Маргерит Дюра* (род. в 1914) — французская романистка, сценаристка и драматург, автор произведений: «Сквер» (1956), «Воды и леса» (1965), «Сюзанна Андлер» (1968), «Да, возможно» (1968), «Целыми днями в деревьях» (1971) и др. Входит в число крупнейших представителей французского авангарда. [↑](#endnote-ref-203)
229. Marranca B. The Theatre of Images. New York: Drama Book Sptcialists, 1976, XII. [↑](#footnote-ref-28)
230. *Мимезис и диегезис* — платоновские термины. По Платону, способ говорения («лексис») подразделяется на подражание чужой речи («мимезис») и простой пересказ, изложение сути дела («диегезис»). Противопоставление двух этих платоновских терминов часто встречается в работах Р. Барта. [↑](#endnote-ref-204)
231. Artaud A. Le théâtre et son double, p. 162. [↑](#footnote-ref-29)
232. Vinaver M. A la renverse, p. 8. [↑](#footnote-ref-30)
233. *Эмиль Бенвенист* (1902 – 1976) — французский лингвист, автор широко известного труда «Проблемы общей лингвистики» (1966) (русский перевод — 1974 г.). [↑](#endnote-ref-205)
234. Benveniste E. Problèmes de linguistique générale. P., 1966, p. 237 – 250. [↑](#footnote-ref-31)
235. Artaud A. Le théâtre et son double, p. 312. [↑](#footnote-ref-32)
236. *Боб (Уильям.) Уилсон* (род. в 1941) — американский актер и режиссер, часто выступал и сценографом при постановке собственных пьес. Яркий представитель театрального авангарда 70‑х годов; создавал театр «образов», или «видений» — поэтических, эстетизированных, нарочито замедленных театральных постановок. Основные драматургические произведения и спектакли: «Взгляд глухого» (1971), «Король Испании» (1969), «Жизнь и время Иосифа Сталина», «Письмо Королеве Виктории» (1974), «Увертюра» (1972), «Эдисон» (1979) и др. [↑](#endnote-ref-206)
237. *Ришар Демарси* — французский режиссер, писатель и театральный критик. Основатель экспериментальной труппы «Наивный театр». Основная теоретическая работа: «Элементы социологии спектакля» (1973). [↑](#endnote-ref-207)
238. Lyotard J.‑F. La dent, la paume. Des dispositifs pulsionnels, p. 99. [↑](#footnote-ref-33)
239. *Жак Деррида* (род. в 1930) — французский философ и теоретик искусства, близок литературной практике постструктурализма. Создатель «грамматологии» — теории анализа текстов культуры с целью обнаружения в них изначального «письма», «граммы» — как исходного смыслового зерна произведения. Основные работы: «Письмо и различие» (1967), «О грамматологии» (1967), «Голос и явление» (1967), «Рассеяние» (1972), «Археология фривольного» (1973), «Эпероны. Стили Ницше» (1978), «Почтовая открытка» (1980) и др. [↑](#endnote-ref-208)
240. Derrida J. De la Grammatologie. P., 1967, p. 25. [↑](#footnote-ref-34)