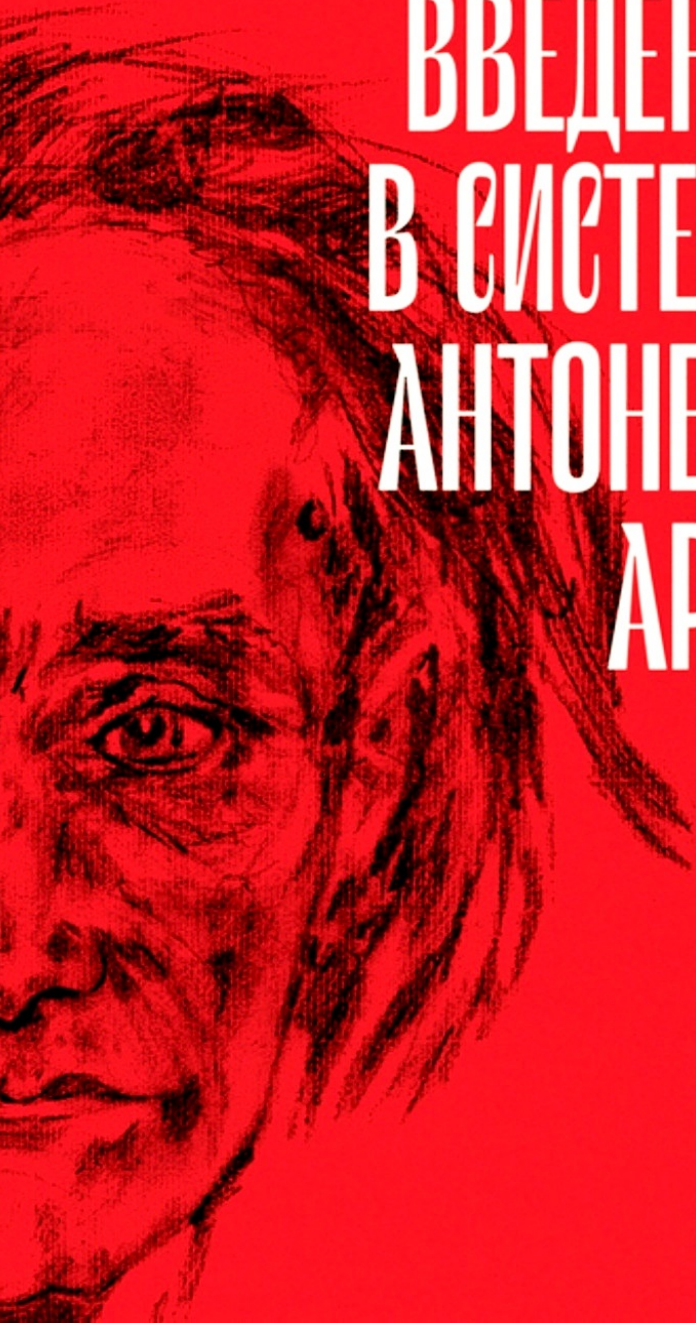


В. И. МАКСИМОВ

ВВЕДЕНИЕ
В СИСТЕМУ
АНТОНЕНА
АРТО





Autumn. Autumn



В. И. МАКСИМОВ

Введение
в систему
Антонена
Арто



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

М 17 Максимов В. И. Введение в систему Антонена Арто /
В. И. Максимов.

Антонен Арто (1896–1948) — французский поэт и прозаик, сценарист и драматург, актер театра и кино, режиссер и теоретик театра, философ и публицист, художник и сценограф.

В работе доктора искусствоведения, профессора Российского института сценических искусств В. И. Максимова «Введение в систему Антонена Арто» философско-художественная концепция Арто рассматривается во всей ее полноте, в соединении науки и искусства, теории и практики, театра и литературы, философии и мифа. В издание включен полный комментированный перевод основной работы Арто «Театр и его Двойник» (с приложением «Театр Серафена»).

Издание адресовано студентам гуманитарных вузов, театроведам и всем интересующимся историей театра.

ББК 85.334.3(3)





СОДЕРЖАНИЕ

К читателю	10
<i>В. И. Максимов</i>	
Введение в систему Антонена Арто	
Предварительные замечания	14
<i>Глава первая. Эстетический феномен</i>	20
«Театр и культура». Проблема культуры у сюрреалистов, О. Шпенглера и Ф. Ницше (21). Идея активной культуры (25). Духовный прорыв рубежа XIX–XX веков (29). Мысль и действие у Арто (31). Вещь как таковая (32). Магия (34). Манас (36). Театр и ритуал (39). Основные требования к актеру (40). Тень (41). Предварительное определение понятия «Двойник» (42). Актер, сжигающий формы (44). Незаинтересованное действие (46).	
<i>Глава вторая. Театр и архетип</i>	48
Композиция книги. Двухчастное строение сборника «Театр и его Двойник» (49). «Театр и чума». Чума как аналог актерского творчества (51). Театр — путь к подлинной реальности (53). Тотальная личность и отказ от субъективной индивидуальности (54). Возможность практического применения системы Арто (54). Чума и театр в «Граде Божьем» Августина Блаженного (56). Предварительное определение понятия Жестокость (60). «Аннабелла» Джона Форда — пример пьесы кротоического театра (62). «Символ-тип» Арто и «архетип» Юнга (66). Архетип соляного столпа (70). Две реальности — повседневная и художественная (73). Использование Арто катартического концепции Аристотеля (76). Безусловность	



сценической реальности крьютического театра (77). Уточнение Мерабом Мамардашвили катартического процесса в театре Арто (83). Преодоление формы и возникновение «Ничто» в развязке спектакля (86). «Ничто» у М. Хайдеггера (88).

Глава третья. Театр и метафизика

91

«Режиссура и метафизика». Арто и изобразительное искусство (92). Ренессансный примитивизм (93). Паоло Уччелло (93). Лукас Ван ден Лейден (95). Искусство примитива и модернизм рубежа XIX–XX веков (100). «Пещера» Платона (104). Отрицание «диалогического театра»: путь Э. Декру и путь Арто (107). «Речь-дослов» (108). Идеографический язык (113). Рецензия Арто на спектакль «Вокруг матери» Жана-Луи Барро («Два замечания», II) (115). Метафизика театра (117). Метафизическое у Рене Генона (118). «Инверсия форм» в фильмах братьев Маркс (123). Рецензия Арто «Братья Маркс» («Два замечания», I) (124). Кинематографические идеи Арто (127). Миф о «нереализуемости» театра Арто (131). Метафизический театр и социальные проблемы (133). Пространственный и временной планы — понятия Анри Бергсона в восприятии Арто (134). Мексиканские лекции (135).

Глава четвертая. Театр и театр

137

Употребление понятия «театр» в двух различных значениях (138). «Алхимический театр» (138). Сущностная драма и принцип сходства (140). Театр «типический» и театр архетипический (140). Метафизика театра и «физика» алхимии (143). «Гелиогабал, или Коронованный анархист» (145). «Новые откровения бытия» (146). Орфические мистерии (147). «О балийском театре» (151). Танцоры острова Бали и восточный театр (153). Структура мифа и отказ от «личной инициативы» (154). Соединение мифологического и катартического начала в театре Арто (159). Ритуальная основа крьютического театра (162). «Восточный театр и западный театр» (166). Крьютический театр и религиозное сознание (167). «Пора покончить с шедеврами» (169). Литературность и психологизм — основные качества театра последних столетий (171). Двойная антитеза: театр — нетеатр — анти-театр (уточнение понятий) (175). Незаинтересованный театр (176).

Глава пятая. Театр и крьюоте**180**

Структура второй части сборника. «Театр и Жестокость» (181). Адаптированное определение Жестокости (181). Подготовительный спектакль и тотальный театр (181). Первый манифест «Крюотического театра» (184). Реальность театра (184). «Письма о Жестокости» (186). «Письма о языке» (186). Многозначное понятие крьюоте (Жестокость) (187). Традиционное понимание жестокости и восприятие артодианского понятия исследователями его творчества (190). Жестокость как изживание индивидуализма (191). Вытеснение жестокости через изображение ее (192). Крьюоте и дионисийство (199). Арто и Ницше (199). Преодоление индивидуального у Ницше, Арто, Юнга и Малларме (201). Крьюоте как механизм сценической реализации вещи вне иносказания (210). Означающее и означаемое (217). Знак и вещь (217). Прямое название вещи — крьюоте как акт творения (220). Современное понимание артодианской Жестокости (222). Язык театра (223). Иероглиф (227). Жест (231). Решение сценического пространства (232). Круговой спектакль (234). Репертуар (236). «Крюотический театр (Второй манифест)» (242). Замысел спектакля «Завоевание Мексики» (243).

Глава шестая. Практика театра**247**

«Аффективный атлетизм» (247). Концепция актера крьюотического театра (248). Развернутое определение понятия «Двойник» (250). «Магический распорядитель» Арто и Малларме (253). Двойник у Арто и Юнга (255). Два основных принципа аффективного атлетизма: дыхание и опорные точки (259). Каббала — основа принципа дыхания (259). Опорные (локальные) точки и акупунктура (264). Чакры — действительная основа аффективного атлетизма (267). «Театр Серафена» (269). Теневой театр (270). «Театр Серафена» Шарля Бодлера и Арто (272). Реальность (275). Проблема зрителя (279). Спектакль «Семья Ченчи» (281).

Заключение**283**

Арто после «Семьи Ченчи». Третий период творчества (283). Путешествие в Мексику (284). Преодоление личности (286). Последние годы (288). Проблема адекватности (290). Ничто (291). Арто и модернизм (292).

Антонен Арто

Театр и его Двойник*

(перевод Г. В. Смирновой)

Предисловие. Театр и культура	296	468
Театр и чума	305	476
Режиссура и метафизика	326	485
Алхимический театр	344	490
О балийском театре	350	494
Восточный театр и западный театр	368	499
Пора покончить с шедеврами	375	500
Театр и жестокость	387	505
Театр Жестокости (Первый манифест)	392	507
Письма о Жестокости	407	513
Письмо первое	407	513
Письмо второе	408	514
Письмо третье	409	514
Письма о языке	411	515
Письмо первое	411	515
Письмо второе	416	516
Письмо третье	421	518
Письмо четвертое	425	518
Театр Жестокости (Второй манифест)	431	519

* Для сборника «Театр и его двойник» и статьи «Театр Серафена» страницы содержания указываются следующим образом: первая цифра указывает на статью сборника, вторая — на комментарий к статье.

Аффективный атлетизм	440	521
Два замечания	450	525
I. Братья Маркс	450	525
II. «Вокруг матери». Драматическое действие Жана-Луи Барро	453	526
Театр Серафена (перевод В. И. Максимова)	436	527
Комментарий к «Театру и его Двойнику»	465	
 <i>В. И. Максимов</i>		
Век Антонена Арто	531	
 Об иллюстрациях в книге	551	



К ЧИТАТЕЛЮ

Антонен Арто (1896–1948) — один из ярчайших представителей авангардного искусства XX века. Он был известным киноактером в 1920–30-е годы, снимался у крупнейших европейских кинорежиссеров. Играл в спектаклях Люсье-По, Шарля Дюллена, Жоржа Питоева, Федора Комиссаржевского. Был сподвижником лидера сюрреалистов Андре Бретона, автором новаторских стихов, рассказов, пьес, публицистом, редактором авангардистских периодических изданий. Порвав с Бретоном, он создал сюрреалистический театр, просуществовавший два сезона. Это — в двадцатые годы, а в тридцатые — создал театральную теорию, попытался организовать театр совершенно иной эстетики. Писал романы и киносценарии. Он не удовлетворился ни одним своим совершённым деянием (фильм по его сценарию, единственный собственный спектакль 30-х гг. «Семья Ченчи»), всё время опровергая и перерастая самого себя. Бежав от Европы, участвовал в ритуалах мексиканских индейцев, описал свое путешествие. В дальнейшем многолетнее пребывание в лечебнице для душевнобольных было периодом полного отказа от личностного начала, преодолением индивидуализма. Неизбежность мировой войны и общечеловеческих бедствий Арто предчувствовал и прочувствовал как личную ответственность и трагическую невозможность спасти мир. После войны — последние отчаянные попытки создания провокаци-

онных произведений (книги, радиопередачи), разрушающих все бытовые ценности.

После его смерти — всплеск интереса ко всему его творчеству, переиздание сочинений. В 1956 году начинает издаваться (в издательстве «Галлимар») первое собрание сочинений Арто. В 1973 году — второе. Третье — в 1979 году. 25-й том его вышел в 1989 году. Потом в 1994 году — 26-й том. Все три издания незаконченные.

В 60-е — колоссальная популярность Арто как провозвестника революционного антибуржуазного протеста. Крупнейшие мировые режиссеры начинают осваивать систему Арто. Только в 80-е годы имя и значение Арто начинают открывать в России. Постоянно переводят его прозу, поэзию, драматургию, теоретические сочинения. Переводятся и зарубежные книги о нем. Однако в российскую культуру он так и не вписался. Исследования, научные статьи крайне редки. Влияния на театральный процесс в России он практически не оказал.

Но значение Арто не в создании театральной системы. Весь смысл его творчества направлен на выполнение одной задачи — преобразование человека, освобождение его от механицизма обыденного существования, пробуждение творческого духа, преодоление индивидуализма ради обретения общечеловеческого языка.

Рано или поздно в обществе неизбежно возникнет потребность преобразования — преобразования коллективного и творческого, то есть катартического. Этот путь прочерчен Арто, не Брехтом и не Станиславским. Вероятно, новые художественные реформы не будут использовать слово «театр», но не обойдутся без этой театральной основы.

Рассмотрению собственно театральной системы Арто посвящено исследование «Введение в систему Антонена Арто», впервые опубликованное в 1998 году в издательстве «Гиперион». Текст был обсужден и одобрен в октябре 1996 года на кафедре зарубежного искусства Петербургской театральной Академии (зав. кафедрой, академик РАГН, профессор, доктор искусствоведения Л. И. Гительман; рецензенты — профессор Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, доктор философских наук Ю. М. Шор и доцент СПГАТИ, кандидат философских наук В. В. Лецович).

Книга была исправлена и дополнена для переиздания в сборнике «Век Антонена Арто» (СПб.: Лики России, 2005) и переопубликована в сборнике «Эстетический феномен Антонена Арто» (СПб.: Гиперион, 2007).


В настоящее издание включен также полный комментированный перевод основной работы Арто «Театр и его Двойник» (с приложением «Театр Серафена»). Этот перевод был опубликован единственный раз в сборнике *Арто А.* «Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра» (СПб.: Симпозиум, 2000). Сборник стал библиографической редкостью и послужил основой для новых переводов текстов Арто. Для настоящего издания перевод и комментарии исправлены в соответствии с появившейся за прошедший период литературой.

В качестве заключения книги публикуется статья «Век Антонена Арто» из сборника *Максимов В.* Век Антонена Арто (2005).



В. Максимов

В. И. Максимов



**Введение
в систему
Антонена
Арто**

— Но где же та молния, что лизнет вас своим языком?
Где то безумие, что надо бы привить вам?
Ницше. Так говорил Заратустра.

— Это пристрастие задержаться —
по праву художника — на форме, вместо
того, чтобы, как осужденные на костер,
благословить свое пожарище.
Арто. Театр и культура.

— Смотрите, я провозвестник молнии
и тяжелая капля из тучи; но эта молния
называется сверхчеловеком.
Ницше. Так говорил Заратустра.

Предварительные замечания

Еще в 1960-е годы Ежи Гротовский писал, что «*ныне мы вступили в эпоху Арто*». Общемировой интерес к личности и наследию Антонена Арто возникает в конце 50-х годов. С 1956 года выходит первое собрание сочинений Арто. Ряд произведений стал впервые доступен широкому читателю. Интерес нарастал вплоть до майских событий 1968 года, когда имя Арто звучало наряду с именами Ницше и Сартра. В те же годы об Арто пишут крупнейшие философы новой волны, определившие мировоззрение последующих десятилетий — Мишель Фуко, Жиль Делёз, Жак Деррида. Тогда же к идеям Арто обращаются ярчайшие режиссеры того времени — Питер Брук, Ежи Гротовский, еще раньше — Джудит Малина и Джулиан Бек. Стал ли угасать интерес к Арто в 70-е годы? Нет, его значение было раз и навсегда усвоено и осознано западной культурой. Однако сейчас, по прошествии еще четверти века, когда Арто вступает в свое второе столетие, неизбежно переосмысление этого явления. Уже как факта совершившегося, признанного, но таящего в себе еще не раскрытые глубины.

В разнообразнейшей деятельности Арто центральное место занимает театр, а основным сочинением является сборник статей «Театр и его Двойник». Однако пафос театральной системы Арто — это отрицание театра. Попытки воспринять эту систему как практиче-

ское руководство к постановке спектаклей не приводит к желаемому результату.

Все творчество Арто имеет одну общую задачу — вскрыть истинный смысл человеческого существования через уничтожение случайной субъективной формы.

Рассматривая *театральную систему* Арто, следует исходить из того, что речь не идет о той или иной форме театра, или о новой театральной системе, развивающей и опровергающей системы прошлого. Более того, речь не идет о театре вообще. Речь идет о том пути, которым в будущем пойдет человечество. Что человечество находится на пороге перехода в новое качество — накануне какого-то прозрения — стало почти очевидным на рубеже XIX–XX веков. Соборность, символизм, идея ноосферы по-разному разрабатывали это новое представление о человеке. Фридрих Ницше обнаружил, что человек оказался лишь временным переходным звеном на пути к сверхчеловеку.

По прошествии столетия с той поры оказалось, что ощущение «на краю бездны», «на пороге прозрения» было ошибочным. Начался всего лишь долгий переходный период: от человека к сверхчеловеку. И как любой переходный период он сопровождается страшными катаклизмами, прорывами вперед и обращением вспять.

Ницше показал идеальную модель нового сверхчеловеческого сознания — в соединении дионисийского и аполлоновского, в древнегреческой трагедии. Таким образом, идея театра была поднята на невиданную в христианском мире высоту. Далее театр существовал как бы на двух несоединимых уровнях: производство привычных спектаклей, удовлетворяющих

традиционным запросам публики, и недостижимая идея, раскрывающая смысл человеческого существования. Иногда эти два уровня сближались.

Эту реальную двойственность отразил в своей книге Антонен Арто. Лишь изредка, критикуя театр обыденный, повседневный — и, по существу, мертвый, — Арто находит проявление Идеи Театра в мировой истории. Этот Театр и является Двойником театра, то есть его подлинным лицом.

Творчество Антонена Мари Жозефа Арто можно разделить на три периода. Он родился в Марселе 4 сентября 1896 года. В силу тяжелого заболевания, перенесенного в детстве, он только в 1920 году, оказавшись в Париже, обращается к активной творческой деятельности. Первый период актерских и режиссерских исканий, литературного и публицистического творчества проходит под явным влиянием сюрреалистов во главе с Андре Бретоном. Этот период можно обозначить как сюрреалистический. Круг общения Арто не ограничивается сюрреалистами. Он работает с крупнейшими режиссерами-экспериментаторами Франции: О.-М. Люнье-По, Ф. Жемье, Ш. Дюлленом, Ж. Питовым, Ф. Комиссаржевским. Много снимается в кино. Но все же первые поэтические сборники, первые пьесы Арто воплощают сюрреалистическую эстетику — столкновение подсознательных образов, автоматическое письмо, поэзия сна. В середине 20-х годов Арто становится редактором и автором ряда сюрреалистических изданий, возглавляет Бюро сюрреалистических исследований.

Созданный Арто вместе с Роже Витраком и Максом Робюром Театр «Альфред Жарри» просуществовал три сезона, с 1927 по 1930 год. Он стал крупнейшим

явлением сюрреализма в театре, несмотря на то, что с группой А. Бретона Арто к этому времени отношения разорвал. В Театре «Альфред Жарри» ставились сюрреалистические пьесы Роже Витрака, а также драмы Поля Клоделя и Августа Стриндберга. Представления сопровождались эпатажем и скандалами, но главное было — утверждение новой эстетики, которая максимально расширяла границы сценической реальности, стирала черту между искусством и повседневностью, соединяла в единый «ошеломляющий образ» разноплановые явления.

В 1923 году стихи, посланные Арто в ведущий литературный журнал «Нувель Ревю Франсез», не были приняты к публикации. В письмах, написанных в связи с этим главному редактору Жаку Ривьеру, Арто старается объяснить, что невозможность адекватно выразить себя в творчестве свидетельствует не о слабости автора, а о глубине и принципиальной невыразимости мысли. Ривьер, пораженный письмами, предлагает опубликовать их. В 1950-е годы Морис Бланшо, выделявший письма в творчестве Арто, пишет об обозначении в них того, что невозможно достичь мыслью:

что факт мышления может быть только потрясением; что мыслимо в мысли то, что от нее отворачивается и неистощимо в ней истощается*.

Главный парадокс мысли, сформулированной в письмах, — возможность помыслить немислимое, способность понять невыразимое, но невозможность реализовать, осуществить, прожить это немислимое, невы-

* Бланшо М. Арто // Комментарии. 1995. № 5. С.37.

разимое. Преодоление невозможности стало задачей Арто. Противоречие беспредельности мысли и бессилия ее осуществления должен был разрешить *крюотический театр*.

Понятие «крюоте» («жестокость») — центральное в творчестве Арто второго периода (30-е годы) и третьего (с конца 30-х до самой смерти в 1948 году). Это понятие мы будем подробно рассматривать в последующих главах. Подчеркивая самостоятельность этого понятия, мы не станем употреблять привычное наименование «театр жестокости», ибо оно не отражает всей сложности явления. Наименование «крюотический театр» представляется нам более точным, так как оно не нарушает тот неповторимый смысл, который вкладывает в него Арто.

Сюрреалистический период Арто (имеющий, конечно, и самостоятельное значение) можно рассматривать как предварительный этап в создании Арто крюотического театра. В этом смысле сюрреалистический период будет интересовать нас только в связи с проблемами, возникающими в связи с книгой «Театр и его Двойник», в которой изложена *система Арто*.

В начале 1929 года закрылся Театр «Альфред Жарри». Весной следующего года Арто записывает подробные планы двух постановок, в которых проявляются уже новые тенденции. Но переломным событием, с которого начался второй период, стало посещение Колониальной выставки в Париже в июле 1931 года, где он увидел представления танцоров острова Бали*. Роль балинезийских спектаклей в формировании кон-

* О восприятии Арто этих представлений речь пойдет в 3-й главе данного сочинения.

цепции крутицкого театра трудно переоценить. Ее можно сравнить лишь с тем влиянием, которое оказали на К. С. Станиславского гастроли мейнингенской труппы в Москве в 1890 году. Под воздействием этих гастролей талантливый актер и постановщик-любитель Общества искусства и литературы К. С. Алексеев превратился в гениального режиссера-новатора, впоследствии сформировавшего свой творческий метод. Под воздействием гастролей балинезийцев у Арто сложилась театральная концепция, которая в течение следующего пятилетия разрабатывалась и превращалась в систему в книге «Театр и его Двойник».

Рассмотрению основ этой системы посвящено данное исследование.



Глава первая

Эстетический феномен

«Театр и культура». Проблема культуры у сюрреалистов, О. Шпенглера и Ф. Ницше. Идея активной культуры. Духовный прорыв рубежа XIX–XX веков. Мысль и действие у Арто. Вещь как таковая. Магия. Манас. Театр и ритуал. Основные требования к актеру. Тень. Предварительное определение понятия «Двойник». Актер, сжигающий формы. Незаинтересованное действие.

«**Н**икогда еще за всю историю человеческой жизни, с каждым годом приближающейся к своему концу, так много не говорили о цивилизации и культуре. И напрашивается странная параллель между общим упадком жизни, вызвавшим современное падение нравов, и заботами о сохранении культуры, которая с жизнью никогда не совпадала и создана, чтобы ею управлять» (IV, 11)*. Этими словами начинается сборник статей «Театр и его Двойник».

Статья «Театр и культура» написана Арто специально, как предисловие к сборнику. Создавалась она в течение нескольких лет и была закончена в начале

* Здесь и далее ссылки на собрание сочинений А. Арто приводятся в тексте. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу. Цитаты приводятся по изданию: *Artaud A. Œuvres complètes*. Т. 1. Paris: Gallimard, 1956; Т. 2 — 1973; Т. 4 — 1974. Статьи из сборника «Театр и его Двойник» — в переводе Г. В. Смирновой.

1937 года, когда прочие статьи сборника были уже написаны. Арто касается здесь в основном общеэстетических вопросов и вопроса о месте театра в культуре XX века.

В 20–30-е годы остро встает проблема культуры как таковой. Для сюрреалистов культура становится совокупностью атрибутов искусственной цивилизации и синонимом буржуазной культуры. Тотальную революцию сюрреалисты понимают как разрушение культуры вообще. При этом они не ощущали границы между культурой и буржуазной обыденностью. В результате на место культуры была поставлена *эстетика сна*, подчинявшая себе и обыденную жизнь, и сюрреалистическое произведение. Таким образом, в сюрреализме оппозиция «художественное произведение — обыденная действительность» полностью снимается. «Буржуазная» культура полностью отрицается.

Арто выступает против такого смешения понятий. Он отрицает современное европейское искусство, противопоставляя ему вечные ценности культуры. По мысли Арто, искусство разъединяет людей, культура — объединяет.

«Проблема культуры» возникла отнюдь не в связи с сюрреализмом. После выхода в свет фундаментального исследования Освальда Шпенглера «Закат Европы» (первый том вышел в 1918 году) новые модернистские направления и общество в целом активно усваивали идею о том, что западная культура вошла в период «цивилизации», а на данной ее стадии происходит разложение государственных форм, становление гигантских «хозяйственных комплексов» социализма и империализма, перетекание народов в аморфную людскую массу, исчезновение стилей в искусстве, утилитарное использование культуры, конец чувства формы.

Новые художники воспринимали мир уже в ракурсе идеи уничтожения, но при этом недостаточно внимательно читали самого Шпенглера. Шпенглер же различает два типа художественных форм. Он признает неизбежность полного исчезновения атрибутов одной культуры: последняя скрипка Страдивариуса когда-нибудь исчезнет, мелодика Бетховена не будет понятна грядущим культурам, холсты Рембрандта погибнут, а Страсбургский собор будет казаться таким же курьезом, каковыми нам кажутся сооружения майя. Но...

Все это касается той другой формы, которая вскрывается в непрерывном становлении и есть собственно живая, есть образ души. Произведение искусства также имеет душу: оно вообще есть нечто духовное, вне пределов пространства, границы и числа. Чтобы быть, этот образ не нуждается в действительности. Он возникает и не уничтожается. Даже утраченные — исчезнувшие из чувственного естественного бытия — трагедии Эсхила пребывают, не в написанной или устно переданной форме, не как материальные творения, не для дневного сознания каких-нибудь людей, а в той сущности, которая нерушима*.

Произведениям культуры Шпенглер придает общечеловеческий смысл. Рождаются и бесследно исчезают культуры. Но сущность конкретных произведений неуничтожима, ибо она неформальна. Культурным актом является сам факт ее наличия. Состоявшееся произве-

* Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: Наука, 1993. С. 298. Это издание воспроизводит перевод ранней редакции текста. В позднейших редакциях этот текст отсутствует. Так, нет его в современном переводе (Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. М., Мысль, 1993), выполненном с немецкого издания 1924 года.

дение остается, по сути, навсегда. Некая глобальная преемственность культур имеет чисто эстетический характер. И другой преемственности быть не может.

Шпенглер, таким образом, конкретизирует знаменитый тезис Фридриха Ницше: «бытие и мир получают свое оправдание лишь как эстетический феномен»*. Для Ницше эта идея заключается в следующем: человек только в творческом акте постигает смысл мира, но мир сам по себе ничего не значит. Непреходящая сущность мира представляется Ницше неким «всемирным первохудожником», с которым отождествляется человек творящий. Смысл творчества не зависит от художника и тем самым признается его объективный характер.

Вся эта комедия, именуемая искусством, разыгрывается все не для нас, не ради нашего здоровья и просвещения. <...> Мы даже не творцы мира искусства — скорее всего можно предположить, что для подлинного творца этого мира мы являемся лишь образами и художественными проекциями**.

Проявление высшего смысла «бытия и мира» возможно только в художественном творчестве, следовательно, мир раскрывается единственно как эстетический феномен.

Ницше развивает здесь концепцию, сложившуюся еще в античности и разработанную, например, орфиками: целью мира является создание некоего произведения, мистерии. Уже под влиянием Ницше эта концепция получила широкое развитие на рубеже XIX–

* Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993. С. 155.

** Там же.

XX веков, особенно в символизме. В частности, Стефан Малларме творит некую Книгу, а Скрябин — всеобщую Мистерию, в которой произойдет «развязка» мира.

Х. Л. Борхес проводит параллель между идеей Гомера о человеческих злоключениях, как побудительной силе для создания великих произведений, и идеей Малларме «книга вмещает все». Борхес считает:

Мысль та же самая, мы созданы для искусства, для памяти, для поэзии или, возможно, для забвения. Но что-то остается, и это что-то — история или поэзия, сходные друг с другом*.

Концепция некоего всеобщего театрального процесса разрабатывается Арто под заметным влиянием Ницше и Малларме. Идея некоего сущностного сверхчеловеческого акта как главной цели театра пронизывает всю книгу «Театр и его Двойник». Неудивительно, что Арто начинает книгу с постановки вопроса о культуре и соотношения ее с обыденными и всеобщими человеческими проблемами. Сопоставление это сделано — как и все у Арто — парадоксально.

Арто, бесспорно, ближе ницшеанское объяснение мира, нежели пафос отрицания сюрреалистов, хотя он с сюрреалистическим азартом громит культуру как таковую. Но речь у Арто идет не о культуре вообще, а о культуре временных форм. Статья направлена на выявление «нерушимой сущности» (Шпенглер) культуры. Арто использует общепринятую в те годы шпенглеровскую терминологию «культура» и «цивилизация», но заявляет, что «культура» обозначает

* Борхес Х. Л. Письмена бога. М., 1992. С. 389.

то же *явление*. Тем самым, у Арто современное понимание культуры приближается к шпенглеровской «цивилизации».

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

Мы прежде всего хотим жить, хотим верить, что то, что велит нам жить, действительно существует, — и все, выходящее из наших таинственных глубин, не должно без конца возвращаться к нам самим вместе с элементарным желанием утолить голод (IV, 11).

Из первых абзацев статьи становится ясно, что в определении культуры Арто исходит, подобно З. Фрейду, из первичных физиологических процессов и ставит культуру в прямую зависимость от них. Однако Арто далек от того, чтобы ограничиться подобным объяснением культуры. Он пытается понять, что есть культура. То ли это система, в которой существует человек, то ли самостоятельные образования (цивилизации), не связанные с человеком, то ли это внутреннее состояние человека, степень его развития. Во всяком случае, Арто подразумевает некую объективную данность, воздействующую на человека.

Оттолкнувшись от первичности физиологических процессов, Арто рассматривает эстетическую потребность как одну из основных, органически присущих человечеству. Отсюда параллель с физическим ощущением голода. При всей поэтичности языка Арто, в основе его образной системы — реалии. Художественная

потребность и чувство голода оцениваются им как явления одного ряда.

С другой стороны, в отличие от сюрреалистов, художественная потребность осознается Арто как высший смысл жизни. В «таинственных глубинах» сознания он пытается вскрыть наиболее сокровенные пласты.

В глубине человеческого сознания естественно оказывается потребность в культуре. Так возникает «идея активной культуры». Человек активной культуры — это человек действующий, а не бесконечно осмысляющий свои действия. Кризис культуры в том, что мысль и действие разъединены:

Мы слишком любим разглядывать свои поступки и теряемся в рассуждениях о их мыслимых вариантах, вместо того, чтобы подчиняться им (IV, 11).

Требую от культуры, чтобы она была «действенной», Арто закономерно пришел к отрицанию рефлексии, как главного принципа всей христианской эпохи развития культуры и как основного принципа существования художественного творчества. В ситуации кризиса христианской культуры художники-импрессионисты, писатели «потока сознания», сюрреалисты декларировали каждый на свой лад «бессознательную» основу творчества. Непосредственно у Арто это выражается в отсутствии какого бы то ни было осмысления *вещи* и в наименовании ее единственно возможным *иероглифом*. Пафос отрицания рефлексии сближает Арто с идеями Фридриха Ницше, первым до конца осознавшим начало кризиса сократовско-христианского мышления с его раздвоенностью и оторванностью от действия.

В «Рождении трагедии из духа музыки» Ницше писал:

Как и Платон, Еврипид решил показать миру нечто противоположное «неразумному» поэту; его эстетический принцип: «Чтобы быть прекрасным, все должно быть сознательным» соотносится, как я уже говорил, с сократическим тезисом: «Все добродетельное должно быть сознательным». А посему мы можем смотреть на Еврипида как на поэта эстетического сократизма*.

Таким образом, осознание Антоненом Арто кризиса культуры, как разрыва мысли и действия, касается не только современного положения дел, а длительного, многовекового процесса эволюции сознания. Арто развивает ницшеанские идеи, когда оценивает стремление к рефлексии, к «разглядыванию своих поступков».

Это чисто человеческое качество. Я бы даже сказал, что это чисто человеческая инфекция искажает наши идеи, в принципе вполне способные сохранять свою божественную природу. Я не склонен считать сверхъестественное и божественное измышлением человека, но я думаю, что только тысячелетнее вмешательство человека могло извратить для нас идею божественного (IV, 13).

В развитии европейской культуры Арто выделяет последнее тысячелетие, которое, по его мнению, исказило подлинное предназначение человека. В предисловии Арто к изданию «Двенадцати песен» М. Метерлинка,

* Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. С. 189.

написанном в декабре 1922 года, он уточняет хронологические границы «отступления» культуры (в данном случае — поэзии) от естественного развития и поясняет, в чем это выразилось:

Метерлинк первым ввел в литературу многогранное богатство сверхсознания. Образы его поэм организуются согласно принципу, не являющемуся принципом нормального сознания. Однако в поэзии Метерлинка предмет не восстановил еще своего сущего состояния — состояния предмета, осязаемого настоящими руками. Сенсация осталась литературной. Это возмездие двенадцати веков французской поэзии. Впрочем, современные писатели восстановили пошатнувшееся положение (I, 217).

По мнению Арто, вся французская поэзия, начиная с ее истоков — со Средневековья, метафорическая, чисто поверхностная.

Не вдаваясь в подробности отношения Арто к Метерлинку и символистам, определившим творчество Арто в момент его вступления в литературу, отметим лишь мнение самого Метерлинка на предшествующую историю культуры. Драматург в своем первом трактате «Сокровище смиренных» разделяет эпохи на духовные и материальные. Метерлинк пишет:

Бывают в истории подобные периоды, когда, подчиняясь неведомым законам, душа всплывает на поверхность человечества и проявляет с большей непосредственностью свое бытие и могущество*.

* Метерлинк М. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 2. СПб.: Товарищество А. Ф. Маркс, 1915. С. 30.

К таким периодам относятся Древний Египет и Древняя Индия, Персия, Александрия, XIII–XIV столетия Средневековья. Противоположные им — Античные Греция и Рим, XVIII–XIX столетия в Европе:

Таинственные отношения отрезаны, и красота закрывает глаза*.

И Метерлинк, и Арто недвусмысленно провозглашают наступление принципиально новой духовной эпохи, некоего духовного прорыва, перехода человека в иное качество. Это качественное изменение должно произойти на уровне сознания, и открывающееся человечеству сверхзнание есть не что иное, как реализация ницшеанской идеи о сверхчеловеке (которую, впрочем, сам Ницше не представлял в ближайшем будущем). Новое качество человеческого сознания, открывающееся «на краю бездны», достижимо, конечно, только с помощью культуры. Это и есть артодианская

активная культура, которая стала бы для нас чем-то вроде нового органа или второго дыхания (IV, 12; выделено мной — В. М.).

Здесь Арто отражает общее устремление наиболее глубоких и смелых умов начала XX века. Особенно сильно и особенно поэтично это общее усилие выразилось в стихах Николая Гумилева. Например, в одном из программных стихотворений «Шестое чувство» поэт сопоставляет новое состояние, в которое переходит

* Там же. С. 31.

человек, с вычлениением из живого хаоса существа,
ощущающего возможность взмахнуть крыльями:

Как некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуя на плечах
Еще не появившиеся крылья;

Так, век за веком — скоро ли, Господь? —
Под скальпелем природы и искусства,
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

Николай Гумилев наиболее остро среди множества поэтов отразил это предчувствие сверхсознания, сверхчувства, пробуждаемое на рубеже XIX–XX веков. Человеческое существование рассматривалось как предчувствие неких глобальных изменений, сравнимых с переходом в иное измерение. Острота ощущения, предчувствие чего-то неведомого, реально проявлялось во взаимоотношениях людей, в открытии новых уровней общения. Но если для символистов речь идет о возможности прикоснуться к тому, что невыразимо в повседневности, противоположно обыденной жизни:

настанет время, когда души будут узнавать одна другую без посредства чувств. Нет сомнения, что область духа с каждым днем все больше и больше расширяется*,

— то у Николая Гумилева и Арто сверхреальное содержится в самой окружающей нас жизни. Их внима-

* Там же. С. 30.

ние обращено не к потустороннему, а наоборот, как бы вглубь предмета, к его реальной осязаемой сущности. Предмет у Метерлинка не восстановил еще состояния предмета, осязаемого руками, — пишет Арто. Гумилевское «Шестое чувство» начинается с того, что предмет (вино, хлеб, женщина) рассматривается с точки зрения предназначенности для поэта. Предмет существует только в непосредственной связи с лирическим героем. В книге Арто мысль о преобразении реальности выражена еще более ошеломляюще: «мысль и действие одно и то же» (IV, 13).

В статье «Театр и Чума» духовные взаимоотношения сравниваются с абсурдной логикой распространения чумы, преодолевающей время и пространство, игнорирующей любые препятствия. Чума подчиняет себе мысли исторических персонажей, возникающих в «Театре и Чуме». А мысль способна материализоваться, потому что (как сказано в «Театре и культуре») «мысль и действие одно и то же».

Проблема эпохи (то есть длительного периода, предшествующего современности), проблема этой самой «цивилизации» — в разрыве мысли и действия; предмета, вещи («систем, форм, знаков и обозначений») и ее, вещи, содержания, означаемого.

Смутные намеки на разрешение проблемы, содержащиеся в словах Арто «Поэзия пробивается с изнанки земного шара», сменяются решительным выходом из глобальных противоречий, накопленных цивилизацией.

Театр создан для того, чтобы вернуть к жизни наши подавленные желания; странная, жестокая поэзия выявляет себя в эксцентричных поступках, но отклонения

от жизненной нормы говорят о том, что жизненная энергия ничуть не иссякла, и достаточно лишь дать ей верное направление (IV, 13).

В этой фразе кратко сформулирована концепция *крюотического театра*. Театр способен реализовать подавленные желания — нереализованные в повседневной жизни естественные стремления. Под действием обнажения *вещи*, можно сказать — *жестокого* обращения с *вещью*, а в художественном смысле — прямого ее называния, отождествляющего означаемое и означающее, — под действием этого «обнажения» течение жизни изменяется, приходит в соответствие с естественной структурой развития. Это позволяет человеку реализоваться, преодолевая «страх перед жизнью». Театр создан для того, чтобы сохранить «жизненную энергию» и раскрыть неисчерпаемые возможности человеческого духа (в условиях «действенной культуры») через прямое называние любой вещи, то есть прямое — жестокое — воздействие на нее.

В начале 30-х годов, когда создаются статьи «Театра и его Двойника», А. Ф. Лосев пишет большую работу «Самое само», где подробно разбирает понятие «вещь». Лосев ставит главной задачей познание, выявление сущности вещи. Вопрос ставится таким образом: что такое *сама* вещь? Тем самым философ старается определить *абсолютную самость*, некое единство *всех* вещей. Лосев приходит к выводу о неразличимости *конечного* и *бесконечного*. Не вдаваясь в философские размышления Лосева, отметим, что он обосновывает существование вещи как таковой, сущности вещи, которую надо увидеть, а не обмануться отдельными её признаками, пусть даже такими признаками будет материальная сторона вещи.

До всякого становления вещи и до всякой истории есть *сама* вещь. Вещь раскрывается в своей истории, присутствует в своем становлении. Но она не есть ни то, ни другое*.

Но наличие этой сущности указывает на наличие единства всех вещей, некоей абсолютной сущности, конечной и бесконечной одновременно.

Точно так же в человеке наличествует «Я», которое не определимо никакими признаками человека. Характерно, что проявление «Я» Лосев видит прежде всего в *человеческом общении* и делает вывод о невозможности определения общения «при помощи тех или иных признаков»**. Тем не менее, сущностью «Я» является невыразимая тайна общения одной личности с другой.

Выявление вещи как таковой и установление реальных сверхбытовых связей между людьми — две стороны одной проблемы. Проблемы, поставленные на рубеже XIX–XX веков, к 30-м годам обрели попытки их разрешения как в практической деятельности (крюотический театр), так и в философской системе. Примерно в это же время (в 1929 году) фрайбургский профессор Мартин Хайдеггер в своей программной лекции «Что такое метафизика?», описывая процесс ускользания *сущего* и проявления *Ничто*, отмечает, что вещи в этом процессе предстают как таковые, «повертываются к нам» в своем «безразличии». Уходит все формальное, приоткрывается *Ничто*.

Расцвет творчества Хайдеггера в 30-е годы привел к признанию его идей. Судьба творчества Арто и Лосева

* Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 312.

** Там же. С. 318.

складывалась куда трудней. Произведения Арто и Лосева оказались невостребованными. Система Арто не могла быть принята современниками, книга Лосева пролежала в рукописи шесть десятилетий.

Зато определенный резонанс в Европе имело другое философское сочинение — «Логико-философский трактат» Людвиг Витгенштейна, опубликованный в 1921 году. Близость мировоззрений Арто и Витгенштейна поразительна. Философ стремится разрешить проблемы языка, ощущая трагический разрыв наименования и «факта». Как и Арто, Витгенштейн преодолевает разрыв мысли и действия, считая будущую философию не теорией, а деятельностью.

Заявив о том, что театр способен вернуть к жизни подавленные желания, направить жизненную энергию в нужную сторону, Арто должен был в пределах книги ответить на вопрос как это сделать. Ответом являются аналогии из нетеатральных областей, но эти области, собственно, и являются театром. Не говоря уже далее о театре, Арто произносит слово «магия»:

Но как бы громко ни звучали наши магические заклинания, в глубине души мы испытываем страх перед жизнью, целиком попавшей под начало истинной магии (IV, 13).

Те жизненные силы, которые лежат за пределами конкретных форм и энергию которых нельзя уничтожить, распространяются, воздействуют на нас с помощью магических законов — считает Арто. На протяжении всей книги Арто обращается к понятиям «магия» и «магический». Речь идет опять-таки об определенном воздействии на человека или

вещь, противоречащем обыденной логике. Арто приводит пример с кораблем европейцев, проходящим мимо неизвестного острова. И, несмотря на то, что все европейцы здоровы, среди туземцев вспыхивают эпидемии европейских болезней. Такова магическая логика.

Магия, как известно, использует два основных принципа — гомеопатический и контагиозный. Гомеопатический принцип — закон подобия — заключается в том, что для воспроизведения реального действия необходимо произвести простое подражание ему. Подобное порождает подобное. Причина вызывает следствие, но и следствие воспроизводит причину. Этот магический принцип лежит также в основе практической каббалы, вызывающей пристальное внимание Арто и даже попытки ее использования. Контагиозный принцип — закон соприкосновения — гласит, что вещи, бывшие в соприкосновении, продолжают взаимодействовать и после непосредственного контакта. Таким способом воздействие на человека совершается через предмет, с которым он ранее соприкасался.

Арто подразумевает оба эти принципа, ибо «для того, чтобы вернуть к жизни наши подавленные желания», необходимо непосредственное воздействие на зрителей. Открытие глубинных человеческих способностей, выход на общечеловеческий уровень сознания — необходимые условия театра Арто. Театральный художественный процесс требует не просто зрительской грамотности, культурности, принятия условности, он требует «жизненной энергии», как бы заснувшей в человеке.

Подлинную культуру, основанную на жизненной энергии, Арто обнаруживает у архаических народов:

Подлинная культура противостоит нашей пассивной и незаинтересованной концепции искусства свою концепцию, магическую и безудержно эгоистическую, то есть заинтересованную (IV, 16).

В качестве примера приводится *мана* (манас) — меланезийское понятие, обозначающее тотальную способность к пониманию, восприятию, осмыслению и познанию. С санскрита это слово переводится как «ум», что вызывает аналогии с древнегреческим *ноо*. Однако в отличие от последнего, манас — не только причастность к космическому знанию, но и духовное единство человека и мира. У Арто мана возникает в таком контексте:

Мексиканцы улавливают *манас*, силу, дремлющую во всякой форме, но не высвобождающуюся при созерцании форм как таковых, она выходит наружу только в результате магического отождествления себя с этими формами. И древние Тотемы могут ускорить установление контактов (IV, 16).

Итак, вновь речь идет о высвобождении жизненной энергии, причем высвобождение происходит при отождествлении сущности и формы, так как манас, способный воздействовать на душу, принадлежит телу (является частью «тонкого тела»). Отождествление некоей внутренней энергии и внешней формы приводит, по Арто, к возникновению нового качества, чего-то иного по сравнению и с неведомой силой *мана*, и с внешней формой — иного, но близкого им. Так Арто постепенно подводит читателя к идее Двойника.

Вернемся к уточнению жизненной энергии и артодианского понятия «манас». В те же годы, когда только замышлялись статьи «Театра и его Двойника», Юнг разработал понятие «мана», которое, отождествляясь с сознанием «Я», вскрывает глубины личности, обнаруживая общечеловеческое «Нечто».

Это «нечто» нам чуждо, но все же необычайно близко, оно совсем наше, но все же неузнаваемо для нас, это виртуальное средоточие столь таинственного устройства, что может требовать всего — родства с животными и богами, кристаллами и звездами, не повергая нас в изумление, даже не возбуждая нашего непризнания*.

Именно в связи с вселенским родством, с общечеловеческим взаимопониманием возникает у Арто понятие «манас». Связь с бессознательным обнаруживает Арто у архаических народов. Впрочем, нигде в тексте «Театра и его Двойника» мы не найдем непосредственного влияния Юнга. Что касается появления у Арто самого термина «манас», его источником могло быть произведение, принадлежащее автору, имевшему огромную популярность во Франции. В 1932 году опубликована последняя книга крупнейшего философа-интуитивиста Анри Бергсона «Два источника морали и религии». Здесь содержатся, в частности, рассуждения о магии и первобытном мышлении. Арто не мог пройти мимо этой и предшествующих книг Бергсона (таких как «Духовная энергия»). О *мана* Бергсон пишет следующее:

* Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. М., 1994. С. 311–312. Подробнее о концепции мана-личности речь пойдет в связи с артодианским понятием «Двойник».

Нам говорят о полинезийском понятии «мана», аналог которого обнаруживается в других местах под различными названиями: «ваканда» у сиу, «оренда» у ирокезов, «пантанг» у малайцев и т. п. Согласно одним, «мана» является универсальным жизненным принципом и составляет, в частности, говоря нашим языком, субстанцию душ. Согласно другим, это скорее сила, которая является как избыточная и которую душа, как, впрочем, и любой другой объект, может заполучить; но она не принадлежит душе по существу*.

Бергсон не склоняется однозначно к одному или другому представлению. Но важно, что явление, о котором идет речь, не сводится к нейтрально европейскому понятию «душа». И все же Бергсон сводит проблему к некоей потусторонней силе, сохраняющейся (или — не сохраняющейся) после земной жизни. Таким образом, мы имеем дело с традиционным религиозным подходом. Не отождествляя *мана* с *душой*, Бергсон ведет речь о «тени тела», как первопричине «деятельной силы». У Арто же нет и намека на потусторонность. *Мана* — реальное проявление реальной силы, содержащейся в любой форме и высвобождающейся при воздействии волевого акта.

Появление этого понятия у Арто — не единственный случай в театре того времени. Андрей Белый воспринимает Михаила Чехова в роли Гамлета как некую форму внутреннего знака, ассоциирующегося с «сошествием Манаса»**.

* Бергсон А. Два источника морали и религии. М., 1994. С. 143–144.

** См: Неизвестная Россия. XX век: Вып. 2. М., 1992. С. 156.

По образу действия магических средств, по подобию внутренних сверхъестественных сил строится крютический театр. Он должен сделать то, что не под силу в обыденной жизни — вывести человека один на один с реальностью. Культура американских индейцев оказывается ближе к крютическому театру, к архетипическому в человеке, так как она находится на мифологической стадии развития. Эта культура опирается не на вычлененные художественные образы, а на устойчивые мифологемы. Арто в своем творчестве также отказывается от создания художественного образа. Элементарной смысловой моделью произведения крютического театра является иероглиф.

Театральная теория Арто — одно из наиболее ярких проявлений общего интереса искусства XX века к мифу и мифологической структуре. Не случайно другим ярчайшим проявлением стала современная латиноамериканская литература. Ее выход на ведущее место в середине века — следствие неразрывной связи с мифологическим слоем при использовании достижений европейского искусства. Арто в конкретных своих оценках и в практической деятельности также предусматривал синтез мифологической структуры и композиции художественного произведения. В этом смысле Арто уловил направление движения к производству искусства будущего.

Мало соответствующее действительности, но распространенное мнение о том, что Арто видел театр в формах ритуала, вызвано его страстным призывом обратить внимание на древний тотемизм, на ритуальные предметы, насыщенные энергетическими силами. Если уж говорить о прообразе крютического театра,

то, скорее, это миф. Но реалии ритуала возникают в размышлениях Арто как та основа, на которой строится архетипическое сознание.

Всякая истинная культура ищет опору в варварских примитивных средствах тотемизма, и я готов признать, что его дикая, то есть абсолютно стихийная жизнь вызывает у меня благоговение (IV, 15).

Речь идет о том, что на ритуальной стадии развития культуры формируется общечеловеческий архетип (см. работы З. Фрейда «Тотем и табу», К. Г. Юнга «Проблемы души нашего времени»). В сценическом плане языком выражения архетипа является иероглиф. Рассматривая примеры архаической культуры, Арто беспрестанно возвращается к проблеме актера. Постепенно становятся ясны требования, предъявляемые к актеру крютического театра. Это человек, не утративший связи с природой (с «дикой жизнью»), то есть способный отдаться скрытым в его сознании архетипам. Актер устанавливает на этом уровне контакт со зрителем, вскрывая духовные силы и природные стихии. Устойчивые архетипы глубоко вытеснены в подсознание, и выявление их сближает художественный акт с психоаналитическим сеансом. Зато способность отдаться архетипической стихии означает реализацию человеческого предназначения и знаменует переход от «рассуждений о мыслимых вариантах» наших поступков к «подчинению им». По Арто, «свободная жизнь» — в способности *подчиниться* самому себе, своим внутренним силам, не имеющим личностной окраски, то есть архетипическим.

Артодианская концепция актерского искусства тесно связана с образом *тени*, одним из важнейших в театральной системе Арто, хотя и принимающим различные наименования.

Всякий истинный образ отбрасывает свою тень, повторяющую его очертания, но как только художник, творя образ, начинает думать, что он должен выпустить тень на волю, иначе ее существование лишит его покоя, — в тот самый момент искусство гибнет. Как всякая магическая культура, выразившаяся в соответствующих иероглифах, истинный театр тоже отбрасывает свою тень (IV, 17).

Образ *тени* сходен с понятием *манас*, также высвобождающимся из конкретных форм. В дальнейшем в статьях Арто будут встречаться сходные образы, например, египетское *Ка*. При этом *тень* у Арто понятие достаточно конкретное. Ею обладает любая *вещь* или явление при наличии исчерпывающей формы-иероглифа. Из приведенной выше цитаты ясно, что художник не может ставить задачу создания («отбрасывания») тени. Это процесс бессознательный. Только тогда, когда рождается единый образ-иероглиф, адекватно отражающий *вещь*, или, точнее, этой вещью являющийся, рождается нечто иное, сущностное, существующее как бы параллельно. *Тенью* обладает и истинный образ, и актер, и театр, то есть это — всеобщее явление, всегда конкретное, но при этом неделимое, целостное. Но культура может быть лишена этого явления, задача которого состоит в том, чтобы её восстановить.

Наша окаменевшая концепция театра под стать окаменевшей концепции культуры, не признающей тени,

и куда бы ни устремлялся наш дух, он наталкивается только на пустоту, тогда как пространство заполнено целиком (IV, 17).

Образ *тени* в статье «Театр и культура» имеет непосредственное отношение к ключевому понятию Арто — *Двойник*. Тень — это одно из наименований Двойника. Явление всегда конкретное и целостно-неделимое. Как Аристотель лишь однажды употребляет в своей «Поэтике» ключевое понятие *катарсис*, однако говорит о нем на протяжении всей известной нам части сочинения, — так и Арто не рассматривает специально вынесенное в заглавие понятие.

Использованный в статье «Театр и культура» образ *тени* связан с широко распространенными к тому времени мотивами философии Ницше, а позднее — Юнга. И связан он не столько с образами «Странника и его тени», задающими друг другу вопросы*, сколько с идеей *сверхчеловека*, оказавшей разнообразное влияние на театр и тесно связанной с периодом становления режиссерского театра в целом (например, крэгговская идея сверхмарионетки). В театральной концепции Арто тень — это Двойник, возникающий за спиной подлинного актера, персонифицированное архетипическое. Тень обезличена, как и подобает художественному началу, и несет общечеловеческое содержание.

Идея тени-двойника возникает у Арто еще до создания теории крэгговского театра. В апреле 1931 года режиссер уже не существующего Театра «Альфред Жарри» составляет проект постановки пьесы Августа

* У Ницше: «Та тень, которую отбрасывают все предметы при свете познания, — эта тень тоже я» (*Ницше Ф.* Странник и его тень. М., 1994. С. 271.)

Стриндберга «Соната призраков». Персонажи воображаемого спектакля двойственны:

Постоянно кажется, что персонажи находятся на грани исчезновения, чтобы уступить место своим собственным символам (II, 128).

Переход персонажа в некое иное качество, благодаря актерскому и режиссерскому решению, исходит из символистских театральных концепций. Но в проекте уже просматривается новое решение театральной реальности — возникновение сущностного мира, преодоление субъективной обыденной формы непосредственно на сцене, здесь и сейчас.

В книге «Театр и его Двойник» *тень* — это не только обобщенно-архетипическое воплощение *вещи*, это и целостность, обладающая первопричиной, изначально творческой энергией. И вновь напрашивается вывод, что наибольшая близость в понимании *тени* обнаруживается у Арто с Анри Бергсоном. Философ, в связи с рассуждениями о *мана*, дает вполне каббалистическое толкование *тени*:

Если первоначально было принципиально признано, что тень тела сохраняется, ничто не может помешать оставить за ней первопричину, сообщающую телу деятельную силу. Мы получаем активную, деятельную тень, способную влиять на человеческие дела*.

Развивая понятие *тени*, Арто соотносит его с творчеством актера. Рождающийся на сцене каждый раз

* Бергсон А. Два источника морали и религии. С. 145.

заново жест, движение, насыщенное жизнью, разрушают привычные бытовые и театральные схемы. Сметая внешние оболочки, актер порождает *тьнь*, обладающую формообразующей силой.

Язык театра многогранен. Актер использует все языки, не укладываясь ни в один из них. Перечисляя их (язык жеста, язык слова...) Арто называет *язык огня*. Это понятно — *тьнь* рождается при наличии источника света. Но какова природа огня?

...Когда мы произносим слово «жизнь», надо понимать, что речь идет не о той жизни, которую узнают по внешней стороне событий, а о том робком, мечущемся огне, с которым не соприкасаются отдельные формы (IV, 18).

В конце статьи «Театр и культура» возникает яркая метафора костра, сжигающего формы, и фигура осужденного на костер. Эта метафора так остро поразила воображение режиссеров — наследников Арто, что стала едва ли не символом всей системы. Например, последняя фраза статьи в изложении Ежи Гротовского в его знаменитой статье «Он не был полностью самим собой, или О театре Жестокости» звучит так:

Актеры должны быть подобны мученикам, сжигаемым на кострах — они еще подают нам знаки со своих пылающих столбов*.

Здесь происходит перемещение акцента. У Арто творческий акт направлен на самого себя, а отнюдь не на создание внешней формы. Важен процесс сгора-

* Театральная жизнь. 1988. №12. С. 29.

ния, но в то же время это не самоцель. У Гротовского важен не сам процесс сжигания, а подаваемый нам знак, рассчитанный на восприятие. Арто полагал, что естество «сжигаемого» само родит архетипический иероглиф. В действительности фраза Арто буквально следующая:

И если есть еще в наше время что-то сатанинское и воистину окаянное, так это пристрастие задержаться — по праву художника — на форме, вместо того, чтобы, как осужденные на костер, благословить свое пожарище (IV, 18).

Актер крютического театра не благословляет свое пожарище, не посылает знаки с пылающих столбов. Задерживаясь на формах он, вероятно, «улавливает *манас*, силу, дремлющую во всякой форме», и которая

выходит наружу только в результате магического отождествления себя с этими формами (IV, 16).

Не менее емкий образ, выраженный почти теми же словами, что у Арто, предложил Андрей Белый, описывая в 1925 году Михаила Чехова в роли Гамлета:

Его игра — сжигание заметного кончика жизни*.

Остается подлинная жизнь, которая незаметна, невидима.

Пожалуй, именно в этом глубинная близость двух великих современников. Исследователь творчества

* Неизвестная Россия. XX век: Вып. 2. М., 1992. С. 159.

М. Чехова Лийса Бюклинг отмечает, наряду с существенными различиями, принципиальное сходство исканий М. Чехова и Арто:

обоих театральных новаторов объединяла идея обновления театра во имя чистой театральности и поиски «телесных» знаков, то есть театрального выразительного языка. Можно найти параллели между экспериментом Чехова и мышлением Арто. Арто — одновременно с Чеховым — стремился вернуться к истокам театра, что приводило к сопоставлению западной культуры с далекими от нее культурами*.

Думается, что действительное сближение двух художников касается не их мышления и их театральных концепций, а именно их актерского творчества

Обобщая идеи «активной культуры», способы воздействия энергетических сил, сжигание форм и рождение тени, Арто использует противопоставление заинтересованной и незаинтересованной (фр. «*désintéressée*») культур:

Подлинная культура противопоставляет нашей пассивной и незаинтересованной концепции искусства свою концепцию, магическую и безудержно эгоистическую, то есть заинтересованную (IV, 15).

Арто называет современную культуру «незаинтересованной», но выдвигает *идею незаинтересованного действия*, то есть своего рода активности, преодоления покоя, но все же «незаинтересованного».

* Бюклинг Л. Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб.: Академический проект, 2000. С. 109.

Вероятно, под идеей незаинтересованного действия подразумевается тенденция развития европейской культуры рубежа XIX–XX веков, выраженная, в частности, в концепции «статичного театра» М. Метерлинка. Арто, типологически связанный с французским символизмом, глубоко воспринял принципы этого художественного направления: отказ от внешнего действия способствует раскрытию крайне напряженного действия внутреннего, объектом внимания оказываются не внешние факты, а событийный ряд глубинного трагического конфликта. Арто в предисловии к метерлинковским «Двенадцати песням» писал:

Действие является принципом самой жизни, Метерлинка соблазнил оживить эти формы состояния чистой мысли. Пелеас, Тентажиль, Мелисанда — это зримые фигуры таких необыденных чувств (I, 217).

Прозревая театр будущего, Арто видел в основе его *действие*. Именно с его помощью театр способен открыть смысл жизни, саму жизнь.

Надо верить, что Театр может вернуть нам смысл жизни, преобразив его; тогда человек станет бесстрашным владыкой того, что еще не существует, и поможет ему обрести существование (IV, 18).



Глава вторая

Театр и архетип



Композиция книги. Двухчастное строение сборника «Театр и его Двойник». «Театр и чума». Чума как аналог актерского творчества. Театр — путь к подлинной реальности. Тотальная личность и отказ от субъективной индивидуальности. Возможность практического применения системы Арто. Чума и театр в «Граде Божьем» Августина Блаженного. Предварительное определение понятия Жестокость. «Аннабелла» Джона Форда — пример пьесы крютического театра. «Символ-тип» Арто и «архетип» Юнга. Архетип соляного столпа. Две реальности — повседневная и художественная. Использование Арто катартической концепции Аристотеля. Безусловность сценической реальности крютического театра. Уточнение Мерабом Мамардашвили катартического процесса в театре Арто. Преодоление формы и возникновение «Ничто» в развязке спектакля. «Ничто» у М. Хайдеггера.

Статьи, помещенные автором в сборник «Театр и его Двойник», расположены не по времени написания. Композиция книги сложна и строго продумана. Совершенно очевидно деление статей книги на две примерно равные части. Разделение на части нигде не отмечено автором, но строение книги не позволяет в этом сомневаться. Статьи, следующие за предисловием, рассматривают художественные произведения прошлого и архаические формы культуры, постоянно соотнося их с современной театральной ситуацией. Это статьи «Театр и чума», «Режиссура и метафи-

зика», «Алхимический театр», «О балийском театре», «Восточный театр и западный театр». Некоторое подведение итогов, общие выводы и постановка новых проблем — в заключительной статье первой части — «Пора покончить с шедеврами».

Вторая часть открывается программной статьей общего характера — «Театр и Жестокость», частично связанной с предыдущей статьей. Далее следуют два манифеста «Крюотический театр», несколько Писем о Жестокости и о языке, объясняющие основные положения манифестов, статья «Аффективный атлетизм» и две рецензии, помещенные в Приложении. Таким образом, собственная театральная программа изложена во второй части, в первой же части развернута система мировоззрений, расширяющая театр до пределов человеческого познания. И именно такое понимание театра лежит в основании оригинальной театральной системы Арто.

Первая половина книги затрагивает принципиальные вопросы глобального характера, проецируя их на понятие театра как такового. Одновременно предваряется разговор о конкретном пути создания театра в современных условиях (другое дело, что речь здесь идет о создании идеального театра, то есть о задаче в чистом виде невыполнимой, но формирующей общий принцип будущего театрального развития).

Сразу после предисловия автора, в сборнике помещена статья «Театр и чума», опубликованная впервые 1 октября 1934 года в «Нувель Ревю Франсез» и написанная на основе лекции, прочитанной 6 апреля 1933 года в Сорбонне. В ней Арто подробно описывает различные формы чумы, стадии ее протекания и феномен воздействия чумы вне логики пространства

и времени. Чума рассматривается как аналогия творческой ситуации, раскрывающей духовный потенциал человека. Болезни, эпидемия устанавливают особую связь между людьми, не соответствующую прямолинейной логике обыденного действия.

Уже в «Театре и культуре» читатель встречается упоминание о распространении болезни, как пример магического воздействия на сознание:

На каком-нибудь острове, не имеющем никаких контактов с современной цивилизацией, простое прохождение вблизи берегов судна, имеющего на борту абсолютно здоровых пассажиров, может вызвать вспышку заболеваний, прежде на острове неизвестных и являющихся принадлежностью наших краев... (IV, 14).

Этот образ детально развернут в «Театре и чуме». Арто описывает случай, произошедший с Сен-Реми, вице-королем Сардинии, которому в 1720 году приснился сон, в котором его королевство охвачено эпидемией чумы. Под воздействием сна вице-король отдает абсурдный приказ не пускать в порт корабль «Святой Антоний», приплывший из Бейрута, а в случае несогласия «Святого Антония» — потопить его. Через двадцать дней корабль прибывает в Марсель, и в городе, где уже существовала болезнь, вспыхивает пожар восточной чумы.

Почти все исследователи творчества Арто иллюстрируют этим и последующими многочисленными описаниями чумы экзотичность театральных взглядов режиссера. Однако здесь велика опасность впасть в прямолинейность трактовки, сводящейся к мысли об эпатаже и провоцировании читателя. Подобный мотив имеет место в эстетике Арто, но он не главный.

Так же как не первостепенно восприятие болезни в качестве метафоры актерской игры.

Пожалуй, главное в сравнении Арто — это констатация неких духовных связей, возникающих между актером и зрителем. Эти связи столь же реальны, как и тонкие связи в распространении чумы. И те и другие внешне хаотичны, но управляемы неким высшим смыслом.

В истории марсельской чумы для Арто привлекательна прежде всего фигура вице-короля Сардинии:

Между ним и чумой установилась какая-то пусть тонкая, но ощутимая связь, — слишком легко говорить, что такая болезнь переносится путем простого контакта. Эта связь Сен-Реми с чумой, достаточно сильная, чтобы вылиться в образах его сновидения, оказывается, однако, не столь сильна, чтобы вызвать в нем признаки болезни (IV, 21).

Арто устанавливает как бы две стадии погружения в невидимые духовные связи. Первая — восприятие явлений во сне, вторая — реальное включение в происходящие *где-то* процессы. Воображение актера вызывает реальный процесс (в данном случае — болезнь). Вице-король Сен-Реми, не будучи актером, способен лишь увидеть образ чумы. Актер же способен ее воспринять на любом расстоянии: не *воссоздать* чуму, а *заразиться* ею. Отсюда выводятся критерии актерского искусства. Жизнь актера на сцене реальна, более того — безусловна. В идеале действие актера является архетипическим, воздействующим на подсознание зрителя и заставляющим катартически переживать творческий акт.

Но дело не ограничивается способностью актера «заразиться». Невидимые связи имеют и обратное направление. Способность «заразиться» обращается спо-

способностью воздействовать на внешние процессы. Эта идея воспринята Арто из каббалистического учения, провозглашающего способность человека влиять через ритуал на божественные процессы.

Причиной эпидемий и великих социальных потрясений могут быть случайные и необдуманые действия людей.

На политическом или космическом уровне такого рода явления предшествуют катастрофам и бедствиям или следуют сразу за ними, причем те, кто их вызывает, обычно слишком глупы, чтобы их предвидеть, но не так уж извращены, чтобы действительно желать подобных результатов.

Каковы бы ни были заблуждения историков и врачей насчет чумы, я считаю, что можно согласиться с представлением о болезни как некоей психической сущности, которую просто вирус привнести не в состоянии. Если поближе рассмотреть все случаи заражения чумой, которые предлагают нам история и мемуары, то нелегко выделить хотя бы один действительно бесспорный факт заражения через контакт... (IV, 23).

Рассматривая различные примеры возникновения и распространения чумы (эпидемия в Японии VII в. до н. э., афинская эпидемия V в. до н. э., чума 1337 года во Флоренции, чума 1502 года в Провансе и другие), Арто приходит к выводу о невозможности определения географических истоков, подлинных причин возникновения, логики гибели или выздоровления.

В той духовной свободе, с которой развивается чума, без крыс, без микробов и без контактов, можно увидеть игру какого-то непреложного и мрачного спектакля (IV, 28).

Арто описывает грандиозную сцену — город, зараженный чумой. Главное действующее лицо — чума, декорация — пирамиды трупов, загромождающие улицы. Театральное освещение — костры, на которых сжигаются трупы и которые горят у каждого дома. По ходу действия происходят стычки семейств на фоне костров. Потом сцена пустеет, оставшиеся жители покидают город. Но потом сцена вновь наполняется странными существами — больными, выползшими из домов. Болезнь «высвобождает себя в праздничных всплесках духа». (Ну как не вспомнить здесь: «Итак, — хвала тебе, чума, / Нам не страшна могилы тьма...» — только у Пушкина Вальсингам противостоит чуме своими «бешеными песнями», а персонажи Арто отдаются стихии чумы и в ней находят освобождение.)

Вот тут и начинается настоящий театр. Театр как открытая немотивированность (*gratuité immédiate*), побуждающая к действиям, не имеющим ни пользы, ни выгоды для практической жизни (IV, 29–30).

Нет, это не метафора сильного художественного воздействия и не реальность, преображенная экстремальной ситуацией. Это иная реальность, не подражающая обыденности, и не имеющая для обычной жизни никакого значения.

Подлинная реальность проявляется, когда властвует чума. Или театр. По силе воздействия они равны, если, конечно, говорить о подлинном театре. Главное, что хотел прокричать Арто в первой статье сборника (не считая предисловия): театр — это опасное занятие. Опасность его в том, что человек оказывается один на один с реальностью, без обманной логичности повседневной жизни, без

той маски, которую носит человек всю жизнь не живя, а играя личность. Чтобы сделать шаг к реальности, нужна большая жертва, нужна Жестокость.

Но если нужна большая беда, чтобы выявить столь безудержное своеволие и если эту беду называют чумой, то, может быть, удастся определить, что значит это своеволие для нашей тотальной личности (*notre personnalité totale*) (IV, 30).

«Тотальная личность» — еще одно важнейшее понятие крьюотического театра, которое, однако, специально не формулируется и упоминается крайне редко. Основная идея крьюотического театра (не как театральной системы, а как пути реализации человеческого предназначения) заключается в снятии субъективной индивидуальности, то есть в переходе от произвольного субъективизма к высшей, безличной объективности. Такая направленность содержится, собственно, уже в аристотелевской теории катарсиса: переход от частного к общему, от индивидуального к сверхличностному. В XX веке проблема личности стала во главу угла. Ницше поставил вопрос об утрате человеческих идеалов, утрате человека как такового и о тенденции развития общества к сверхчеловеку, а сознания — к сверхсознанию. Новые духовные связи, обнаружение неизвестных психических ресурсов и преодоление личностного становится возможным не только в творческом акте, но и в обыденной жизни (об этом впервые заявил Метерлинк). В этом смысле Арто стремится создать практическую программу для реализации тенденций, теоретически обозначенных Ницше.

Если система Арто — программа осуществления идеи Ницше, то это вовсе не значит, что в ней содержится возможность прямого перенесения на театральную практику.

Для этого необходима адаптация — слишком уж глобальна и широка программа Арто. Практические методы осуществления этой программы могут быть различны: спектакли непосредственных учеников Арто Жана-Луи Барро и Роже Блена, деятельность руководителей Ливинг Тиэтра («The Living Theatre») Джулиана Бека и Джудит Малины, но прежде всего — «бедный театр» Ежи Гротовского. Гротовский воспринял две идеи Арто в качестве главных: отказ от условностей повседневной жизни ради обнажения подлинной реальности, и преодоление субъективной индивидуальности актером и зрителем. Конечно, на пути практического осуществления неизбежны существенные потери.

Арто противопоставляет *тотальной личности* состояние больного чумой и своеволие актера.

Состояние больного чумой, который умирает с непорочными тканями, неся на себе клеймо абсолютного и почти абстрактного зла, совпадает с состоянием актера, целиком подвластного контролю потрясающих его чувств, без всякой на то выгоды для обыденной жизни (IV, 30).

Арто проводит принципиальное разграничение между не связанными между собой обыденной жизнью и подлинной человеческой сущностью. Ю. М. Лотман в статье «Феномен искусства», подразумевая под реальностью обыденную повседневность, писал:

Подлинная сущность не может раскрыться в реальности, Искусство переносит человека в мир свободы и этим раскрывает возможности его поступков*.

* Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 236.

То, что к концу XX века уже не вызывает недоумения, во времена Арто воспринималось с трудом. Повседневность воспринималась либо как отражение сущностного мира (символизм), либо как единственная реальность (позитивизм), либо как материал для преобразования творческой индивидуальностью (сюрреализм). Арто предложил нечто совсем иное: подлинная реальность объективно существует, но она не имеет никакого отношения к тому повседневному произволу, где господствует обыденная логика; подлинная реальность заключена в самом человеке, но она раскрывается в нем только через свободное изъятие внеличностного содержания.

Таким образом, Арто решительно выступает против современного «миметического» понимания искусства, то есть его способности подражать жизни. Но это вовсе не значит, что Арто противоречит принципу мимесиса в его аристотелевском понимании: искусство «подражает» внечеловеческой ноологической сущности, а не бытовым формам жизни.

Создав развернутый образ чумы как пример обнаружения этой жестокой реальности, Арто максимально расширяет границы образа. В этом ему помогает не кто иной, как Аврелий Августин Блаженный, который также использовал образ чумы как болезни, разрушающей душу. Арто приводит цитаты из основного сочинения Августина — «Града Божьего», написанного под впечатлением разграбления Рима ордами варваров под предводительством Алариха в 410 году. В своем сочинении Августин противопоставляет два вида человеческой общности: духовную общность «Града Божьего», построенного на любви к богу, и обыденную плотскую общность «града земного», построенного на себялюбии и корысти.

Христианский философ, в отличие от Арто, клеймит театр, как проявление язычества. Арто цитирует его слова, направленные против античных богов:

...все сценические игрища и непристойные спектакли были учреждены в Риме не из-за порочности людей, но по приказу ваших богов. Было бы более разумным воздать божественные почести Сципиону, нежели подобным богам; конечно они не стоили своего верховного жреца!.. Чтобы усмирить чуму, убивающую тела, ваши боги требуют в свою честь устройства сценических игрищ, а ваш верховный жрец, желая избежать чумы, развращающей души, противится строительству сцены (IV, 32).

Августин имеет в виду Публия Корнелия Сципиона Насику, прозванного «Corculum» («Разумный»). В 159 году до н. э. он был избран цензором, а в 155 году до н. э. консулом Римской республики. В это же время по решению городских властей стало впервые возводиться театральное здание. Сципион Насика добился постановления сената о разрушении строящегося театра как «вредоносного для римских нравов». Представления, как и прежде, разыгрывались на театральных помостах. Только через сто лет, в 55 году до н. э., был построен первый в Риме театр Помпея.

Активное неприятие Августином античного театра идет в русле общей борьбы отцов церкви первых веков христианства с формами языческого искусства. Причины этого понятны, однако следует помнить, что ко времени Августина основные трагические и комические жанры давно прекратили свое существование. То, что называлось театром, представляло собой либо развлекательные и жестокие зрелища, либо незначи-

тельные малые формы. Возможно, у Арто имеет место переключка отрицания театра Августином с его собственным неприятием современного ему театра. Но главная причина обращения к Августину иная.

Августин объявляет действие театра столь сильным, что страсть охватывает людей, делая их безумными. Чума поражает тело, считает теолог, театр поражает душу, его воздействие более опасное и неотвратимое. Августин



относит театр к предметам, вредным для человеческой души, возбуждающим ненужные и беспричинные страсти*,

— считает современный исследователь христианской эстетики. Арто, конечно, не принимает разрушительной оценки театрального воздействия, но для него важно, что даже Августин признает эту неведомую силу:

Августин Блаженный в своей книге ни на миг не подвергает сомнению реальность такого колдовства. При определенных условиях можно вызвать в сознании человека зрелищные образы, способные его околдовать, — и здесь дело не только в искусстве (IV, 33).

Арто через Августина Блаженного максимально расширяет границы идеи театра, но вместе с тем подводит читателя к стержневой проблеме театра (театра в широком понимании), к проблеме, которой будет посвящена вторая часть сборника. Если пораженный болезнью человек — материализация хаоса, то мир, на-

* Бычков В. В. *Aesthetica Patrum*. Эстетика Отцов Церкви. Т. I. М., 1995. С. 456.

полненный конфликтами и катастрофами, представляется Арто также пораженным болезнью. Но оказывается, это лишь формальное воплощение хаоса, а не результат творческой стихии. Описываемая ранее чума — нечто иное, это чума, в которой заключена идея театра. Болезнь, «проходя через театр», разряжается, хаос уступает место гармонии. Болезнь мира излечивается через чуму театра®.

Внешние события, политические конфликты, природные катаклизмы, программность революции и хаос войны, проходя через театр, разряжаются в чувствах тех людей, которые смотрят на них, будто захваченные эпидемией (IV, 32).

Для искоренения болезни необходима не микстура, необходим очистительный огонь, пожарище чумного города. Теперь Арто утверждает, что сходство чумы и театра не ограничивается тотальным воздействием на массы внебытовой логикой стихии.

В театре, как и в чуме, есть нечто победное и мстительное одновременно. Стихийный пожар, который чума разжигает на своем пути, очевидно, не что иное, как безграничное очищение.

Полный социальных крах, органический хаос, избыток порока, какое-то всеобщее заклинание демонов, которое теснит душу и доводит ее до крайности, — все это говорит о наличии предельной силы, в которой живо сходится вся мощь природы в тот момент, когда она собирается совершить что-то значительное (IV, 33).

Такая характеристика еще пока не названной, лишь в общих чертах обрисованной «предельной силы» ука-

зывает на основное понятие артодианского театра — Жестокость. Болезнь мира излечивается Жестокостью, ее очистительным огнем. И хотя слово «жестокость» еще не прозвучало в книге, Арто готовит читателя именно к нему. Чтобы противостоять обыденному миру с его жестокой логикой и изолированностью человека, необходимо не противопоставление ему, а преодоление через решительный волевой поступок, требующий «предельной силы».

Жестокость — многогранное понятие Арто, требующее отдельного рассмотрения, но уже очевидно, что оно — адекватная реакция на жестокость мира. Эта вселенская *жестокость, лежащая в основе мироустройства* и показана в статье «Театр и чума». Такое видение не является уникальным, наоборот, оно чрезвычайно распространено в первой трети XX века. Подобная характеристика встречается в поэзии уже упомянутого нами Николая Гумилева, которая интересна еще и тем, что воспринимается поэтом тоже в театральном аспекте. Я имею в виду прежде всего известное стихотворение Н. Гумилева «Театр».

Мир предстает здесь грандиозным театральным представлением, на котором все — «смешные актеры». Трубят ангельские трубы и каждый играет свою роль в рамках того спектакля, который заказали зрители — Господь Бог и Дева Мария. Божественные зрители сверяются с либретто — не вышел ли кто за границы предназначенного ему амплуа («Гамлет? Он должен быть бледным. / Каин? Тот должен быть грубым...») А далее:

Жаль, если Каин рыдает,
Гамлет изведает счастье!

Так не должно быть по плану!
Чтобы блюсти упущенья,
Боли, глухому титану,
Вверил он ход представленья.

Боль вознеслася горою,
Хитрой раскинулась сетью,
Всех, утомленных игрою,
Хлещет кровавою плетью.

Н. Гумилев, в отличие от Арто, однозначно определяет первопричину такого мироустройства — божественный порядок, построенный на жестокости и принуждении. И эта жестокость мира не знает пределов, продолжает усиливаться («Множатся пытки и казни...»). Развитие мира держится только на наличии *боли* и *кровавой плети*, управляющей желаниями, судьбами и историческими процессами. Физическое ощущение истории роднит Н. Гумилева и Арто.

Заканчивается стихотворение грандиозным вопросом, подобно безответному вопросу Сальери в конце «Маленькой трагедии» Пушкина. У Н. Гумилева:

Что, коль не кончится праздник
В театре Господа Бога?!

В вопросе явно просматривается необходимость прекращения этого божественного порядка. Тревога возникает не от боли и несправедливости, а от ощущения бесконечности раз и навсегда заведенного порядка. Конечно, у Н. Гумилева нет того адекватного противодействия жестокости, которое все время подразумевается в книге Арто, но с какой поэтической

точностью создан образ жестокого мира-театра. Идея театрализации жизни, существенная для Н. Гумилева, Н. Евреинова и многих художников начала XX века, для Арто естественна и не акцентируется нисколько. Зато разрушение «божественного» миропорядка возможно для Арто только через Театр, а не через, например, революцию, как полагали сюрреалисты.

Поэтому примером Жестокости, противостоящей жестокости мира, становится в «Театре и чуме» драматургическое произведение. Трагедия яркого представителя позднего английского Возрождения Джона Форда «Как жаль ее развратницей назвать», известная в континентальных странах под названием «Аннабелла», органично воспринимается на фоне костров чумы, описанных в статье, и становится первым прообразом круотического театра:

Ясно, что страстный пример Форда — всего лишь символ гораздо большей по масштабу и чрезвычайно важной работы (IV, 37).

Пьеса Джона Форда, написанная в 1633 году, стала одной из главных причин яростных нападок пуритан на театр, хранивший традиции высокого ренессансного искусства. Борьба эта закончилась закрытием лондонских театров в 1640-е годы и завершением великой театральной эпохи. Хотя действие пьесы разворачивается в католической Италии, утверждающее новые ценности буржуазное сознание не могло смириться с появлением на сцене героев, отдающихся своей любви, невзирая ни на какие моральные обстоятельства. Читателям 1930-х годов «Аннабелла» была хорошо известна, так как существовала в пере-

воде Мориса Метерлинка, выполненном в 1895 году для постановки О.-М. Люнье-По в символистском театре Эвр.

Метерлинк акцентировал в пьесе мотив ожидания смерти, столь близкий его творчеству, и преображения человека в трагической ситуации. Арто, типологически продолжающий символизм, акцентирует в пьесе другие моменты — проявление нескольких типов жестокости, в частности, жестокости как «акции протеста». Джованни, главный герой пьесы, любящий непреодолимой взаимной любовью свою сестру Аннабеллу, становится для Арто воплощением героического (и жестокого), оправдывающего любые действия против лживого мира. Любовь создала их друг для друга и противиться этой стихии они не в силах. Кроме того, важен мотив слияния преступления и благодеяния, извращения и подвига. Преступление, совершаемое Джованни и Аннабеллой, становится основой страсти, страсти очищающей. Для пьесы характерно противопоставление обыденной реальности, с ее кровавостью, миру людей, сметающих любые преграды на пути очищающей страсти.

Несколько сюжетных линий трагедии — своеобразного шедевра жанра «кровавой драмы» — сплетаются в тугой узел бесконечных заговоров, измен, убийств, отравлений. Это мир, где каждый грешен (включая алчного кардинала и подразумевая папу), каждый обречен на преступление, которое, в свою очередь, рождает следующее. Преступление Аннабеллы и Джованни, внешне подобное другим, имеет иную природу. Их любовь — протест миру «повседневных» преступлений, их любовь — та сила, которая этот мир разрушит.

По мысли Арто, Джованни — существо, призванное направить все свои силы на протест против заведенного миропорядка.

Оно ни минуты не колеблется, ни минуты не сомневается и этим показывает, сколь мало значат все преграды, которые могут возникнуть у него на пути. Оно преступно, но сохраняет геройство, оно исполнено героизма, но с дерзостью и вызовом. Все толкает его в одном направлении и воспламеняет душу, нет для него ни земли, ни неба, — только сила его судорожной страсти, на которую не может не ответить тоже мятежная и тоже героическая страсть Аннабеллы. «Я плачу, — говорит она, — но не от угрызений совести, а от страха, что не смогу утолить свою страсть». Оба героя фальшивы, лицемерны, лживы, во имя своей нечеловеческой страсти, которую законы ограничивают и стесняют, но которую они смогут поставить выше законов (IV, 35).

Говоря о пьесе Форда, Арто определил ее уникальное место среди елизаветинской драматургии: изначальная порочность и лживость ситуации (любовь брата и сестры, вступление Аннабеллы в брак, чтобы скрыть рождение внебрачного ребенка) оборачиваются утверждением высшей духовности. В финальных сценах, где любовники обличены, развязка конфликта очевидна, но герои делают все, чтобы максимально усугубить трагическую развязку и свои страдания. Через кровавые события развязки, через самоуничтожение героев искупается изначальная порочность мира.

Аннабелла, согласившаяся выйти замуж за Соранцо, не в состоянии скрывать свою любовь. Унижения и оскорбления, обрушившиеся на нее, вызывают

у Аннабеллы лишь презрение к своим палачам. Она находит способ сообщить возлюбленному о грозящей опасности, но, несмотря на предупреждение, он устремляется в логово врага. Джованни приходит на торжество, зная, что это ловушка. Влюбленные клянутся, что они найдут друг друга после смерти. Джованни закалывает сестру, затем он приходит на пир с кинжалом, на острие которого наколото сердце Аннабеллы, затем убивает Соранцо, а сам погибает от руки слуги Васкеса с именем Аннабеллы на устах. Джованни

сумеет подняться над местью и преступлением благодаря новому преступлению, страстному и неопишуемому, он преодолевает страх и ужас благодаря большему ужасу, который одним махом сбивает с ног законы, нормы морали и тех людей, у кого хватает смелости выступить в качестве судей (IV, 36).

Трагедия Форда «Как жаль ее развратницей назвать» стала для Арто моделью пьесы для крютического театра. Задача драматургии видится Арто следующим образом:

Настоящая театральная пьеса будит спящие чувства, она высвобождает угнетенное бессознательное, толкает к какому-то скрытому бунту, которым, кстати, сохраняет свою ценность только до тех пор, пока остается скрытым и внушает собравшейся публике героическое и трудное состояние духа (IV, 34).

Высвобождая бессознательное, такая пьеса — и театр в целом — «завладевает действием и доводит его до предела», то есть заставляет работать сознание та-

ким образом, что оно откликается на подсознательные действенные модели, таящиеся в глубине сознания. Они становятся понятны, и театр говорит со зрителем на языке глубинных взаимосвязей.

Помимо общеупотребимого абстрактного понятия «образ», Арто вводит новое понятие — «символ-тип». Театр, считает Арто,

вновь обретает понимание образов и символов-типов (*symboles-types*), которые действуют как внезапная пауза, как пик оргии, как зажим артерии, как зов жизненных соков, как лихорадочное мелькание образов в мозгу человека, когда его резко разбудят. Все конфликты, которые в нас дремлют, театр возвращает нам вместе со всеми их движущими силами, он называет эти силы по имени, и мы с радостью узнаем в них символы. И вот пред нами разыгрывается битва символов, которые бросаются друг на друга с неслышанным грохотом, — ведь театр начинается только с того момента, когда действительно начинается происходить что-то невозможное и когда выходящая на сцену поэзия поддерживает и согревает воплотившиеся символы (IV, 34).

Арто предлагает свой термин для обозначения того, что является конкретным материалом спектакля — *символы-типы* (типические символы). Символ-тип имеет бесспорное родство с юнговским *архетипом*, однако Арто, не претендуя на научность, нигде не использует психоаналитических терминов. Кроме того, нет уверенности, что Арто в данном случае подразумевал именно юнговское понятие, так как концепция архетипа не была еще окончательно сформулирована ко времени написания статьи. Понятие «архетип»

возникает в аналитической психологии К. Г. Юнга с 1919 года. Далее на рубеже 1920–30-х годов Юнг разрабатывает учение об архетипах коллективного бессознательного. Именно в тридцатые годы термин «архетип» начинает широко применяться и самим Юнгом и авторами эстетических исследований (*Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry. Oxford, 1934*).

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

Несмотря на то, что это понятие встречается только в одной статье сборника «Театр и его Двойник» (в дальнейшем Арто использует термин «символ»), значение его принципиально для понимания концепции крютического театра. Дело в том, что это фактически единственный случай конкретизации идеи архаического уровня сознания, на котором и реализуется театр Арто и который обнаруживает глубинные общечеловеческие связи. То, о чем говорит Арто, бесспорно подразумевает погружение в глубины бессознательного. Но в крютическом театре это не бессознательное состояние в процессе творчества, как у сюрреалистов, и даже не ритуальный транс балинезийских танцоров, а совершенно осмысленный, контролируемый процесс открытия в человеке сущностных способностей сознания.

Указание на символ-тип дает возможность понять о каком уровне бессознательного идет речь. Совершенно подобную схему можно видеть в учении К. Г. Юнга об архетипах:



Речь идет о манифестациях более глубокого слоя бессознательного, где дремлют общечеловеческие, изначальные образы. Эти образы и мотивы я назвал *архетипами* (а также «доминантами»)*.

Кстати сказать, в аналитической психологии Юнга используется и понятие «символ», но используется оно применительно к внешнему обозначению «неизвестной сущности», то есть в значении почти противоположном «архетипу».

Если использовать юнговское учение об архетипе в качестве разъяснения основных положений «Театра и чумы», то механизм театра Арто предстает как воздействие на *коллективное бессознательное* зрителя, и на этом уровне сознания должно происходить восприятие произведения. Можно сделать вывод, что такой театр не имеет ничего общего с театротерапией, которая направлена, напротив, на выявление субъективно-психического в сознании (пациента).

По Юнгу, реализация (осуществление) идеи (научное открытие, создание художественного произведения) есть извлечение изначального образа — архетипа, таящегося в коллективном бессознательном. Поэтому юнгианские архетипы «статичны», они лишь условно обозначают те образы, которые существуют и «действуют на протяжении тысячелетий». Применительно к теа-

* Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. М., 1994. С. 105.

тру, к искусству в целом, речь вряд ли может идти о выявлении таких условных обозначений, скорее, о динамичном художественном преобразовании первообразов. Не случайно сам Юнг отмечает, что реальностью, формирующей архетип, является не «физический процесс», а *миф*, то есть никак не знак, а сложная модель, имеющая специфическую структуру. Художественные законы театра требуют решения, прежде всего, принципов композиционного построения. Поэтому в «Театре и чуме» разговор о театре Арто начинается с проблемы установления не обыденных — глубинных человеческих связей. Кстати, Юнг отмечает, что архетип

всегда несет в себе некоторое особое «влияние» или «силу», которая имеет «побуждающий к действиям характер»*.

Ежи Гротовский, активно использующий идею архетипа и при этом адаптирующий мифологическую основу крютического театра, основывает свою концепцию на принципах ритуала. В основе театрального искусства по Гротовскому —

поиск архетипических образов <...> в значении мифологического образа вещей**.

Гротовский приводит следующие примеры архетипов: принесение личности в жертву ради общества; крестный путь Христа. Юнг в работе 1922 года, специально посвященной художественному творчеству, дает такое определение:

* Там же. С. 110.

** Гротовский Е. Театр и ритуал // Театр. 1988. № 10. С. 64.

Праобраз, или архетип, есть фигура — будь то демона, человека или события, — повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия*.



Подобного рода архетипы использует и Арто, однако он не спешит называть их символами-типами. Примером может служить яркий образ, встречающийся в статье «Театр и культура». Давая характеристики богам центральноамериканских индейцев, Арто обозначает специфику этой культуры, как мира, «где камень оживает», тем самым противопоставляя ее европейской, обозначенной архетипом *соляного столпа*. Культура индейцев —

мир органической цивилизации, в котором жизненные силы выходят из состояния покоя, — этот человеческий мир внутри нас участвует в пляске богов, без оглядки, не поворачиваясь назад, не боясь, как мы, превратиться в рыхлый соляной столп (IV, 16).

Соляной столп — образ, хорошо известный благодаря Библии. Ангелы сообщают праведнику Лоту, что город Содом будет подвергнут каре и ему следует уйти вместе с женой и дочерьми. При этом поставлено условие «не оглядываться назад». «Жена же Лотова оглянулась позади его и стала соляным столпом (Бытие, 19:26). История Лота и его дочерей использована Арто в статье «Режиссура и метафизика». Каменные столпы, представляющие собой окаменевшие человеческие фигуры,

* Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К. Г. Собрание сочинений: В 19 т. Т. 15: Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 117.

можно считать общепринятым примером архетипа. Подобные сюжеты имеются почти во всех мифологиях. Наиболее известен античный сюжет об Эвридике, окаменевшей вследствие нарушения Орфеем запрета оборачиваться по пути из Аида. Мотив окаменения всегда связан с нарушением запрета. Так, например, в фольклоре саамов шаман (нойда) нарушает условие тишины (запрет шума) и превращается в камень. Для Арто подобный архетип имеет два значения. Во-первых: камень, в котором заключена жизнь (способность вещи ожить). Во-вторых: опасность оборачивания назад, сформированная данным архетипом. Задача состоит в преодолении страха. Ведь сзади находится тот самый Двойник, который руководит пляской богов. Встать с ним лицом к лицу, отождествиться с ним — предназначение человека, реализовать которое мешает страх. Архетип соляного столпа используется также Ежи Гротовским, который сравнивает состояние зрителя в театре с необходимостью обернуться, невзирая на опасность окаменения:

все наши поступки в жизни служат утаиванию правды, не только от других, но также от самих себя. Мы убегаем от правды о себе, а тут нам предлагают остановиться и смотреть. Нас охватывает страх пред превращением в соляной столп наподобие жены Лота, когда мы повернемся, чтобы разглядеть правду*.

В сценической практике Арто также использовал архетипы. Примером подобного архетипа можно считать колесо в спектакле «Семья Ченчи», на котором распинают Беатриче. Но все же наличие тех или иных архе-

* Гротовский Е. Оголенный актер // Актер в современном театре. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 132.

типов определяет крютический театр, ибо архетипами насыщены все подлинно художественные произведения. В теории Арто ориентировался на более тонкие и еще более широкие обобщения. Архетипы в театре реализуются не в неких застывших символах, а в постоянно движущихся, постоянно формирующихся на сцене иероглифах. Спектакль близок каллиграфии, с ее многозначностью, запечатленностью процесса создания и конечной гармонией. Архетипы приобретают форму непосредственно на сцене и воплощаются в конкретные иероглифические образы, каждый раз новые. Зафиксированность формы губительна для восприятия архетипа.

В поздних работах Юнга понятие архетипа корректируется в сторону именно артодианского понимания символа-типа. Так, в работе 1952 года «Ответ Иову» Юнг пишет:

Архетипы, как и сама психика или как материя, непознаваемы в своей основе — можно лишь создавать их приблизительные модели*.

Таким образом, архетип становится еще более глубоким понятием, никак не исчерпываемым его символической конкретизацией.

Но уже в работах 1910–20-х годов Юнг недвусмысленно заявляет, что полное следование архетипу, погружение в бессознательное — опасный для человека процесс. Примером тому является стремление к отождествлению сознательного «Я» с архетипом *мана*, выражающим сильную личность, наделенную оккультными знаниями (отец, вождь, маг). В результате

* Юнг К. Г. Ответ Иову // Юнг К. Г. Собрание сочинений. Т. 3. М., 1995. С. 112.

возникает мана-личность, то бессознательное, которое полностью подчиняет себе конкретного человека.

Необходимо помнить об опасности подпасть под доминанту мана-личности. Эта опасность состоит не только в том, что сам становишься отцовской маской, но и в том, что принимаешь эту маску всерьез, когда ее носит другой*.

Мифологические образы

не могут непосредственно переводиться в наш мир, а должен быть найден опосредованный путь, который соединяет сознательную и бессознательную реальности**.

Юнг, естественно, не дает далее рецептов. Но таким *опосредованным* путем соединения двух реальностей является сфера *художественного*. Мир театра в концепции Арто и предстает той тотальной реальностью, которая строится на общечеловеческих реалиях, воспринимаемых бессознательно, но эта реальность имеет исключительно миметическое — художественное — отношение к «сознательной» реальности. То есть тотальная реальность не подражает обыденности, а преодолевает её, ориентируясь на архетипическую сущность. Крюотический театр — конкретный мир сущностной реальности, так как материалом для него служат реальные образы коллективного бессознательного. Но тем самым обнаруживается и трагический разлад возможностей человеческого сознания и обыденной («общественной») жизни. Арто пишет, имея в виду символы-типы:

* Юнг К. Г. Психология бессознательного. С. 307.

** Там же. С. 122.

Эти символы — знаки зрелых сил, до сих пор содержащихся в рабстве и не находящих себе места в реальной жизни. Они ослепительно сверкают в немыслимых образах, дающих право на существование поступкам, по природе своей враждебным для жизни общества (IV, 34).

Определение символов-типов вновь обращает Арто к постоянной теме «Театра и чумы» — противопоставлению «материальной природы» (*la nature matérialisée*), «реальной жизни» (*la réalité*) подлинной реальности, «духовной силе». Это противопоставление свидетельствует о стремлении Арто разрешить не узкоэстетические, а глобальные проблемы человеческого сознания. И кроме того — эти проблемы разрешаются на основе преобразованных законов художественного творчества.

Если чума — болезнь, физический распад, умирание «духовной силы», то в творческом акте мы имеем дело с разложением поверхностной формы и выявлением «духовной силы». Она творит поэтические образы, не связанные с обыденной реальностью и подчиненные высшей логике.

Арто углубляет сравнение творческой и обыденной ситуаций.

Актеру, захваченному неистовой яростью этой силы, приходится проявлять гораздо больше доблести, чтобы не сделать преступления, чем убийце — храбрости, чтобы его совершить. Воздействие сценического чувства с его немотивированностью оказывается бесконечно более ценным, чем чувства реальные (IV, 31).

Ярость убийцы, считает Арто, расходуется без остатка в момент реализации. Индивидуальная энер-

гия художника исчерпывается в результате творческого акта, преобразуясь в качественно новую энергию — энергию космическую, внеличностную, когда все разбуженные противоречия сняты. В обыденной жизни иначе — любая акция провоцирует ответную реакцию (преступление — наказание, око — за око и т. д.). В этом состоит глобальное отличие двух реальностей.

Для Арто реальность одна — «художественная». Он ориентируется на принципы, сформулированные Аристотелем на материале трагедии и содержащие точные критерии художественности. В этом значительное отличие Арто от множества его последователей, подменяющих понятие мимезиса стиранием границы художественного и «повседневного» и игнорирующих художественную структуру спектакля. Многим современным режиссерам, наследующим принципы Арто, художественная структура чужда, и они делают объектом своего творчества обыденную реальность, не подчиненную законам художественного произведения. Именно поэтому практические воплощения теории Арто часто производят жалкое впечатление.

Тотальная оппозиция космоса и хаоса, обыденной жизни и сверхреальности актера включает в себя зрителя и распространяется на все человечество так же, как крик больного чумой способен вызывать эпидемию.

Можно допустить, что внешние события, политические конфликты, природные катаклизмы, программные революции и хаос войны, проходя через театр, разряжаются в чувствах тех людей, которые смотрят на них, будто охваченные эпидемией (IV, 32).

Здесь Арто явно опирается на миметическую основу театра.

Конечно, теория Арто производит впечатление явно новаторской, противостоящей предшествующим художественным формам, а также представлению о человеке, как о гуманистическом, индивидуальном, субъективном совершенстве. Пафос Арто направлен на отрицание скомпрометировавшего себя к началу XX века гуманизма, на снятие оппозиции добра и зла, на опровержение личностной устремленности человека. Но отрицание старого объективно явилось очищением сущностных законов человечества и утверждением вечных критериев.

В этом смысле книга «Театр и его Двойник» является обоснованием катартического концепции Аристотеля применительно к XX веку. Сразу следует оговориться, что учение о катарсисе и аристотелевскую «Поэтику», в целом, никак нельзя рассматривать только как теорию театра или литературы, но как способ реализации предназначения человека через осуществление творческого потенциала.

По ходу действия крютического спектакля актер должен оказаться в том же положении, что и обычный человек, находящийся в пограничной ситуации. Пройти весь катартический процесс до развязки (не реализовав, к примеру, реальное убийство) ему позволяет художественная композиция произведения, поддерживающая внутренний конфликт в постоянном равновесии до отождествления противоборствующих сторон и уничтожения внешней формы. Арто подчеркивает, во-первых, реальный характер происходящего на сцене, реальное (не вторичное, по воспоминаниям) проживание на сцене (в этом смысле театр Арто — уникальный в своем роде, но имеющий продолжателей, — стремится

преодолеть театральную условность). Во-вторых, художественную природу происходящего на сцене Арто видит в том, что реальные внутренние процессы становятся знаками-иероглифами, к которым приобщаются все соучастники (зрители), обладающие коллективным бессознательным (подобно таинству ритуала). Весь зал проникается единым состоянием, когда запретное убийство уже совершено. В постановке «Семьи Ченчи» Арто убивает графа с предельной жестокостью. И хотя это действие не совершается внешним образом, в актере оно прожито **реально!** Сила переживания определяется не реализованностью самого факта, а реальностью духовного процесса. Равно как и у зрителя, оно сильно оттого, что зритель не действует на сцене.

Движение конфликта поддерживается тем, что до поры до времени знаки действия (иероглифы) не замыкаются в законченную форму. Законченность формы возникает в развязке. Это означает исчезновение формы (можно сказать, что она становится сверхреальна), разрешение конфликта и невозможность возвращения к реалиям.

Арто пишет:

Ярость убийцы истощается, но ярость трагического актера остается в замкнутом и чистом кольце. Ярость убийцы сделала свое дело, она разряжается и теряет контакт с силой, которая ее толкала, но более уже никогда не станет поддерживать. Она принимает форму ярости актера, отрицающей себя по мере своего высвобождения и слияния с космосом (IV, 31).

Эти слова позволяют с уверенностью сказать, что в основе крютического театра лежит замкнутый катартический процесс.

Концепция катарсиса заключена в классической формулировке трагедии, данной Аристотелем. Одновременно в «Поэтике» сформулировано понятие «трагического», как ключевого в европейской культуре. Вот это определение.

Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, производимое речью, услащенной по-разному в различных ее частях, производимое в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (katharsis) подобных страстей*.

А. Ф. Лосев в «Истории античной эстетики» дает такой перевод аристотелевской формулировки определения:

[трагедия] при помощи сострадания и страха достигает очищения подобных аффектов**.

Очевидно, что ключевыми словами здесь являются «сострадание и страх». Сотни толкований понятия «катарсис» сводятся именно к взаимосвязи названных трех понятий. Толкования можно разделить на три группы:

- 1) катарсис — это очищение страха и сострадания;
- 2) страх и сострадание очищаются аффективно (через аффект);
- 3) некто очищается от сострадания и страха.

Но в любом случае речь идет о «подобных страстях/аффектах». Независимо от того, рассматривать «страх

* Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 651.

** Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 4: Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 180.

и сострадание» как «страсти» или «аффекты», мы имеем дело не с обычными «страхом и состраданием», а с подобными им. Впрочем, остается вопрос: «подобными» они становятся в момент катарсиса или являются таковыми изначально?

А. Ф. Лосев приводит высказывание Олимпиадора, трактующего аристотелевский катарсис как *излечение зла злом**. Таким образом, нечто, подобное злу, очищается этим же подобием зла, а не просто «злом», конечно. В данном случае понятие «зло» совпадает с понятием «страх».

Кроме того, «страх и сострадание» выступают как структурные понятия. Конфликт произведения, являющийся единственной его объективностью, строится на этих понятиях и их альтернативах, за счет которых совершается противоборство в структуре конфликта. Это противоборство должно уничтожиться в развязке. Соответственно, в развязке снимаются «страх и сострадание», что бы они собой ни представляли.

Итак, ключевыми понятиями катартической концепции искусства являются страх и сострадание. Эти слова на протяжении веков сблизились с бытовым восприятием подобных явлений и перестали быть понятиями. Однако страх — это вовсе не обычная боязнь, не реакция на некий «страшный» объект, не отношение к какому-либо конкретному предмету, а именно «ужас», который «ужасает» своей всеобщностью и глобальностью и который вновь осмысливается в XX веке в новых обличьях — от «бездны» Мориса Метерлинка до «Ничто» Мартина Хайдеггера. Ужас вызывается не конкретными явлениями, а скорее отсутствием их.

* Там же. С. 213.

Мартин Хайдеггер в работе «Что такое метафизика?» описывает то состояние, при котором мы способны приблизить наше бытие к недостижимому для науки «Ничто». Это состояние *ужаса*, противопоставленного боязни. Любопытно наблюдать, как экзистенциалист Хайдеггер развивает одно из главных положений Сёрена Кьеркегора, для которого трепет (боязнь) конкретен и обманчив, а страх подлинен потому, что он не имеет конкретного объекта, он не осознается, не объясняется логически. Страх абсурден. Это положение Хайдеггер насыщает новым пониманием, почерпнутым в символистском мировоззрении, столь распространенном на рубеже веков. Мы приближаемся к «Ничто», — говорит Хайдеггер, — в отдельные мгновения «в фундаментальном настроении ужаса», в молчании, не терпящем суеты, в «оцепенелом покое», когда сущее «ускользает», вещи становятся «как таковыми» и «мы сами ... с общим провалом сущего тоже ускользаем сами от себя»*.

Для Аристотеля страх — это эстетическое состояние, которое рождается в зрителе не вследствие того, что изображается нечто ужасное (в древнегреческом театре изображения вообще нет), и не вследствие того, что об ужасном говорится, а вследствие того, что каждое явление, точнее, каждое событие, неоднозначно и обобщенно. То есть страх неконкретен, предельно обобщен и поэтому достигает такого воздействия.

Переход от единичного к общему касается не только объекта, вызывающего страх. Речь идет, прежде всего, о субъекте — зрителе. Например, зритель, смотрящий «Царя Эдипа» Софокла, с момента завязки пред-

* Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 20–21.

чувствует, что Эдип совершит отцеубийство и инцест. Предчувствие сменяется страхом в тот момент, когда факты обличают Эдипа. Исход очевиден всем, кроме самого Эдипа, отчего драматическое напряжение продолжает возрастать, ибо цель драматурга не в распутывании истории, а в рассмотрении самого Эдипа, с его внутренним конфликтом своеволия и рока, с его жаждой предельного познания. Жена-мать Эдипа Иокаста, поняв истину, кончает с собой. Предчувствие реализовалось. Но зритель — не Иокаста. Его страх вызван не фактом инцеста, а той бездной, которая открывается за любым своеволием: то, от чего человек убегал всю жизнь, все равно его настигло. И кроме того: страх — не за судьбу Эдипа и не за свою судьбу, а за судьбу Человека вообще, который, при всей своей свободе, воле, жажде познания оказывается беспомощным. В развязке, к счастью, это положение будет существенно скорректировано.

Такое же обобщение связано и с состраданием. Сострадание коренным образом отлично от страдания. Существует еще большее количество толкований этого понятия, чем толкований страха. Но суть в том, что переживание зрителя гораздо сильнее и эффективнее того состояния, в котором мог находиться персонаж, или того реального положения, в котором мог оказаться зритель. Это определяется тем же фактором обобщения, постоянного прорыва индивидуальной ситуации за пределы своих границ. Характерный пример — «Мышеловка» в «Гамлете» Шекспира. Клавдий не ощущает своего злодеяния, по крайней мере, способен скрывать свои чувства. Но наблюдение такой же ситуации со стороны и процесс обобщения заставляет его ужаснуться своему деянию, что выражается бурными чувствами. Также и зритель, сострадая Эдипу-

царю в кульминации, поднимается вместе с героем на уровень предельного обобщения, где уже не важен персонально ни герой, ни зритель.

Взаимопоглощение в развязке двух сторон конфликта, взаимоуничтожение формы и содержания (вызванного в сознании той же формой) сопряжено с изживанием страха и сострадания и погружением в состояние гармонии (или иначе — с осознанием гармонии).

«Сострадание и страх» (говоря словами Аристотеля) снимаются, благодаря переходу сознания и переживания зрителя (вслед за осознанием героя) из плана индивидуальных переживаний в иной план — *общечеловеческих ценностей* и идеалов, в свете которых они приобретают положительный смысл и эмоциональную окраску*.

Понятие *катарсис* и определяющие его «страх и сострадание» лежат в основе центрального понятия системы Арто — *Жестокости*. Но об этом разговор впереди. В статье «Театр и чума» проявляется *непосредственная связь* модернистского круотического театра с *аристотелевской концепцией катарсиса*. Прежде всего это касается утверждения, что в основе театра — *страх-ужас-зло* в его античном трагедийном варианте. Арто говорит здесь именно о *Зле*, так как на это понятие накладывается еще и символистская традиция, идущая от бодлеровских «Цветов зла», а кроме того, во французском языке «зло» («mal») обозначает также «болезнь» и тем самым сближается с главным объектом рассмотрения данной статьи — чумой.

* *Флоренская Т. А.* Катарсис как осознание // Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования: В 4 т. Т. 2. Тбилиси, 1978. С. 568–569.

Ужасающее явление Зла, которое предстало в своем чистом виде в Элевсинских Мистериях, на самом деле, «явив» там свое лицо, находит отклик в мрачной атмосфере некоторых античных трагедий, и всякий настоящий театр должен заново открыть его (IV, 37).

Другим непосредственным воплощением катартического процесса в крютическом театре является преодоление конкретных форм, происходящее в развязке (или — взаимоуничтожении формы и содержания). В данном случае схема выглядит так: явления берутся такими, каковы они есть; реальность их обусловлена реальным авторским переживанием на внеличностном уровне каждого взятого явления; таким образом, речь идет о сверхличностном; актер находит художественное выражение, но не в виде метафорического образа, а на сверхреальном уровне. Переход от частных явлений к архетипическому единству составляет все движение спектакля. Два уровня восприятия, возникшие в сознании (субъективный, бытовой и объективный, архетипический), разряжаются в развязке, в момент отождествления реальности внешних событий со сверхреальностью.

Тонко чувствующий мироощущение Арто философ Мераб Мамардашвили в статье «Метафизика Арто» ставит и решает вопрос: «Почему проблема поиска смысла (или проблема мысли — для Мамардашвили) разрешается через форму театра?» Философ объясняет это необходимостью игры, попытки повторения формы, через рождение формы, всегда новой. Это вновь рождение оказывается возможным в театре («театр — физическая организация»), в театре, выходящем за свои физические границы (метафизический театр —

по Мамардашвили — противостоящий интеллектуальному). Но особенно важно, что философ объясняет такое понимание театра на примере античности. Тем самым, театральная типология крютического театра устанавливается непосредственно с античной трагедией. Смысл жизни в том, что все частички жизни, все вещи и события соответствуют друг другу и должны сойтись в некоем космическом единстве. Должны, но не сходятся. А сходятся именно в театре. Именно потому, что здесь нет случайностей. Отсюда возникает жизненный смысл театра.

Греки не случайно в своих трагедиях вводили некий кульминационный момент, который можно определить так: в конце концов все сходится. Но у греков сходится тогда, когда герой умирает. Он своей смертью сводит все смыслы, которые должны были бы раньше сойтись*.

При всей гениальной неточности этих слов Мамардашвили, суть выражена чрезвычайно глубоко. И все-таки стоит уточнить, что в катартическом процессе «все сходится» именно «в конце концов», то есть в развязке трагедии, в то время как кульминационный момент — это максимальное напряжение конфликта и — по Аристотелю — перелом от завязки к развязке. Что касается мотива смерти как непрямого условия «познания-прозрения» героя и воплощения «конечной очевидности», эта тенденция сложилась только к эпохе Ренессанса (реализация христианского мировоззрения: смертью смерть поправ). В трагедии Эсхила, Софокла

* Мамардашвили М. К. Метафизика Арто // Московский наблюдатель. 1991. № 4. С. 14.

и особенно Еврипида, познание далеко не всегда связано со смертью и уж никак ею не определяется.

Мысль Мамардашвили не страдает от этих неточностей, а получает невольное обобщение, так как такое понимание театра распространяется не только на античность и модернизм, но и на промежуточный — христианский — период развития культуры. Почему у Мамардашвили выделены античность и XX век? Потому что Арто поставлен в один ряд с Ницше, а для последнего противопоставление античности и послевагнеровской культуры христианству — принципиальный момент. Но о Ницше разговор впереди.

Театральная же концепция Мамардашвили четко сформулирована в небольшой статье «Время и пространство театральности», где театральный процесс рассматривается через сложение знаковой реальности с действительным миром:

В театре зритель ожидает знака, а не реальной вещи. Театр и зритель или театр и общество как бы взаимно посылают друг другу образы друг друга. Взаимно отражаемые*.

Речь в этом месте идет о том же катартическом процессе, о развязке и соединении смыслов, но здесь философ прибегает к ренессансным реалиям:

И вот существуют такие органы нашего восприятия, как театр, литература и т. д., которые позволяют нам *эти смыслы завершить* и присутствовать при том, как они слагаются. И поэтому Гамлет берет в руки череп,

* Мамардашвили М. Время и пространство театральности // Театр. 1989. № 4. С. 106.

и за этим черепом стоит все то, сценой для чего эта сцена с черепом является*.

В этой краткой статье имя Арто не возникает, но очевидно, что понимание театра как катартического процесса, разрешающего основную проблему человеческого существования, идентично у Мамардашвили и Арто.

Развитием и усовершенствованием катартического процесса в системе Арто является использование архетипов (символов-типов). Архетип в катартическом театре направлен не на выявление того или иного образа, а на преодоление любой формы и выхода на уровень «Ничто».

Еще в переписке с Жаком Ривьером, с опубликования которой началось активное вхождение Арто в литературу, непризнанный поэт утверждал, что все его творчество строится на «Ничто» и творческое начало неразрывно связано с ним. Современный синолог и философ В. В. Малявин, посвятивший Арто специальное исследование, считает, что в основе артодианского мировосприятия лежит «концепция пустоты как вместилища жизненной силы» («Ничто» можно считать европейским вариантом восточного понятия «пустота»).

Эта всеобъемлющая пустота является средоточием духовной жизни, нераздельное единство Знания, Искусства, Власти, которое обосновывает все формы культуры, но отчетливо отграничено от них. Арто был знаком с идеей пустоты в китайской традиции и положил ее в основу своего миропонимания**.

* Там же. С. 107. Курсив мой — В. М.

** Малявин В. В. Театр Востока Антонена Арто // Восток — Запад: [Вып. 2]. М., 1985. С. 217.

Далее В. В. Малявин приводит цитату из статьи Арто «Вечные тайны культуры», опубликованной в Мексике в 1936 году. Арто, ссылаясь на «Дао дэ цзин», говорит о рационалистичности китайской культуры и принимает идею, что в центре «мирового Всё пребывает пустота»*. В. В. Малявин делает вывод, что *пустота* (фр. «vide») дает Арто возможность преодолеть различные поэзии и науки, то есть решить одну из главнейших проблем западной цивилизации, поставленных модернизмом.

Идея «Пустоты» (санскр. «шунья», кит. «кун») включает в себе пустоту абсолюта, способность вмещать противоположные смыслы и неприемлемость любой конкретной формы. В каноническом древнеиндийском тексте IV века н. э. «Алмазная сутра», посвященном идее пустоты, говорится о бодхисаттве как об исключаящем любой «образ».

Бодхисаттва, упроченный в Законе не должен совершать деяние, пребывая где бы то ни было, не должен совершать деяние пребывая в цветоформе, не должен совершать деяние, пребывая в звуке, запахе, осязательных ощущениях или же пребывая в «законах». Субхути, бодхисаттва, таким образом совершающий деяние, не имеет какого-либо образа**.

Обращает на себя внимание единство в сознании Арто таких понятий как «ничто» (фр. «nullité») и «все» (фр. «tout»). Вместе с тем, реализация идеи *Пустоты* в системе Арто происходит по катартическим принципам.

* *Artaud A. Messages révolutionnaires. P., 1971. P. 118.*

** Цит. по кн.: Психологические аспекты буддизма. Новосибирск, 1991. С. 111.

Мы уже упомянули работу М. Хайдеггера «Что такое метафизика?», в которой разрабатывается понятие «Ничто». «Ничто» не подвластно логическому «научному» осмыслению. Поэтому Хайдеггер противопоставляет «Ничто» сущему, которым наука и занимается. Такое разделение чуждо Арто. Говоря о концепции Арто, мы все время говорим о сущем и при этом прибегаем к «Ничто», «Пустоте». Но это кажущееся различие мировоззрений Арто и Хайдеггера вызвано лишь логическим методом доказательств фрейбургского философа.

Хайдеггер исходит из того, что «Ничто есть полное отрицание всей совокупности сущего»*, и при этом в «Ничто» не сохраняются какие-либо различия, ибо оно не имеет формы. Утрата внешней обманчивости, обнаружения вещи как таковой происходит, как уже говорилось, в состоянии внеконкретного *ужаса*. Здесь-то и «приоткрывается Ничто». Но не только вещь становится «как таковой», еще важнее «проследить за превращением человека в свое чистое присутствие»**. Уходит форма, человек также становится «как таковым». Можно добавить: человеческое уступает место сверхчеловеческому, приобщаясь к «Ничто» (или иначе — катартически перерождаясь). Но вывод Хайдеггера парадоксален: «Ничто» не встречается само по себе или в виде приложения к сущему.

Ничто приоткрывается, собственно, вместе с сущим как в своей полноте ускользящим***.

* Хайдеггер М. Время и бытие. С. 19.

** Там же. С. 21.

*** Там же. С. 22.

То есть мы таким образом достигаем сущего и никакого противопоставления «Ничто» нет, они действительно неразделимы. Хайдеггер показывает, что сущее достижимо именно через свою противоположность — «Ничто», а не научным путем, для которого «Ничто» не существует. Это, собственно, и есть *метафизика*. Здесь мы видим очевидную близость Хайдеггера и Арто, метод которого тоже метафизический.

Франсуаз Бонардель в книге «Антонен Арто, или Бесконечная верность» показывает мировоззренческую близость Хайдеггера и Арто, но отмечает и различие:

Там, где Хайдеггер решает вопрос «пиетета мысли», Арто внушал уверенность решительно воздействовать на «тело» как пиетет немислимого и непостижимого*.

И все-таки нам представляется, что различия касаются только языка — языка философии и языка театра — в то время как методология и поставленные задачи едины.

Одну из важнейших статей своего сборника Арто называет «Режиссура и метафизика», к ней мы вскоре и обратимся.

Примерно в то же время, когда создавалась статья «Вечные тайны культуры», Арто писал предисловие «Театр и культура». В ней, обращаясь к актерскому искусству, Арто ставит задачу актерского творчества как *преодоления форм*.

Актер никогда дважды не повторяет один и тот же жест. Он жестикулирует, движется и, конечно, грубо обхо-

* Bonardel F. Antonin Artaud, ou Fidélité à l'infini. P.: Balland, 1987. P. 416.

дится с внешними формами, но, разрушая их, он обнаруживает под их оболочкой то, что долговечней формы и способно воспроизводить ее (IV, 17).

По объективным законам создания художественного произведения возникает форма, имеющая строгую композицию. Творческий акт — это создание и разрушение формы. Преодоление формы в развязке обеспечивает катартическое воздействие на зрителя. Арто, определяя принципы крютического театра, постоянно соотносит их с всеобщими нормами катартического произведения.

Таким образом, для преодоления форм, для выхода к подлинной сущности человеческого предназначения, предлагается единственно возможный путь — *путь театра*.

Сейчас весь вопрос в том, найдется ли в этом кружащемся и незаметно убивающем себя мире группа людей, способных утвердить высшую идею театра как естественного магического противовеса тем догмам, в которые мы больше не верим (IV, 39).

Но театр, конечно, это *только путь*, это лишь инструмент, служащий для достижения главной жизненной цели.



Глава третья

Театр и метафизика

«Режиссура и метафизика». Арто и изобразительное искусство. Ренессансный примитивизм. Паоло Уччелло. Лукас Ван ден Лейден. Искусство примитива и модернизм рубежа XIX–XX веков. «Пещера» Платона. Отрицание «диалогического театра»: путь Э. Декру и путь Арто.

«Речь-до-слов». Идеографический язык. Рецензия Арто на спектакль «Вокруг матери» Жана-Луи Барро («Два замечания», II). Метафизика театра. Метафизическое у Рене Генона. «Инверсия форм» в фильмах братьев Маркс.

Рецензия Арто «Братья Маркс» («Два замечания», I). Кинематографические идеи Арто. Миф о «нереализуемости» театра Арто. Метафизический театр и социальные проблемы.

Пространственный и временной планы — понятия Анри Бергсона в восприятии Арто. Мексиканские лекции.

В финале статьи «Театр и чума» Арто переводит разговор о чуме к теме возвышенных сил и инертности материи. Театр

призывает дух к безумию, возвышающему силы, и надо понять, в конце концов, что с человеческой точки зрения действие театра благотворно, как и действие чумы, так как, побуждая людей увидеть себя такими, какие они являются на самом деле, театр сбрасывает маски, обличает ложь, вялость, низость, тартюфство, он стряхивает душающую инертность материи, которая поражает самые светлые свидетельства чувств (IV, 39).

Эти слова как бы подготавливают следующую статью сборника, посвященную «метафизическим проблемам», — «Режиссура и метафизика».

В основе статьи — лекция, прочитанная Арто в Сорбонне 10 декабря 1931 года. Рукопись лекции имеет заглавие «Картина». Толчком для ее написания стало впечатление, полученное Арто в Лувре от полотна Лукаса Ван ден Лейдена «Дочери Лота». В переработанном виде лекция была опубликована в «Нувель Ревю Франсез» 1 февраля 1932 года.

Рассмотрев в предыдущей статье «Театра и его Двойника» природную, физиологическую аналогию циркового театра и обнаружив те же принципы в пьесе Джона Форда, Арто ищет теперь параллели своей концепции в искусстве прошлых веков, конкретно в живописи*. Живопись и декорационное искусство занимали огромное место и в практической деятельности Арто, оформлявшего спектакли Ш. Дюллена, и в его теории. В сюрреалистический период он пишет обзоры выставок, статьи («Развитие декорации», «Люнье-По и живопись» и другие). Среди художников прошлого он особенно высоко ценит Уччелло, Брейгеля, Босха, Эль Греко, Гойю. Итогом его литературной деятельности стало сочинение, написанное незадолго до смерти — «Ван Гог: самоубийство обществом». Впечатление от выставки художника побудило Арто искать сходство между Ван Гогом и собой.

В «Письмах о языке», доказывая, что в основе режиссуры лежит язык жестов (наиболее очевидное про-

* Проблеме «Арто и живопись» посвящена статья Жана-Мишеля Рея «Поэтика живописи», опубликованная в кн.: Антонен Арто и современная культура: Материалы межвузовской конференции. СПб., 1996.

явление иероглифа), Арто называет полотна своих любимых художников, в которых уже воплощено то, что получит полное развитие в театре будущего.

Даже если бы в активе режиссуры не было языка жестов, который вполне достигает уровня языка слов и превосходит его, любая немая постановка, с ее движением, множеством персонажей, с ее освещением и декорациями, могла бы поспорить с тем, что есть самого глубокого на таких полотнах, как «Дочери Лота» Лукаса Ван ден Лейдена, как некоторые «Шабаша» Гойи, некоторые «Воскресения» и «Преображения» Эль Греко, как «Искушение Святого Антония» Иеронима Босха, тревожная и таинственная «Безумная Грета» Брейгеля-старшего, где красный, текущий потоками свет, обозначенный в некоторых местах картины, кажется, льется со всех сторон и какими-то неизвестным мне техническим приемом, останавливает в метре от картины оцепенелый взгляд зрителя. И везде там бурлит театр (IV, 144–145).

Главное место среди живописных пристрастий Арто занимают художники-примитивисты Возрождения. Подобно тому, как английские прерафаэлиты ориентировались на предшественников ренессансных титанов, для Арто на первый план выходят второстепенные имена художников, стремящихся не к светотеневым нюансам, а к яркости и наглядности форм.

Прежде всего, это касается флорентийского художника Паоло Уччелло (1397–1475) — современника Брунеллески, Донателло, Мазаччо. В его живописи важнейшее место занимает пейзаж, Уччелло разрабатывает принцип перспективы. С наивным восхищением

он изображает птиц, собак, лошадей, львов. На его картинах «Святой Георгий и принцесса» и «Битва» сражения лишены динамики, преимущество отдано выразительности поз. Почти кукольные фигуры переднего плана застыли на фоне нескольких уровней декораций. Но образы Уччелло настолько красочны и выразительны, что характеристика их представляется полностью исчерпывающей. Открытая фантастичность образов сочетается с наивным отображением реальных современных пейзажей. Живопись Уччелло и его искания в области перспективы не были оценены современниками, хотя следующее поколение художников Ренессанса достигло триумфа еще при жизни примитивиста. Джорджо Вазари упрекает его в отсутствии живой природы и сухости.

Арто привлекала не только живопись Уччелло, но и его одинокая судьба. В 1920 году сюрреалист признается, что образ художника не отпускает его. Эта тема нашла воплощение в прозаическом тексте «Поль Птичий, или Площадь любви». «Уччелло» по-итальянски «птица» и Арто обыгрывает это имя. Текст появился в 1925 году в сборнике «Пуп лимбов», включающем также пьесу «Кровавый фонтан». Затем «Поль Птичий» был переработан для книги «Искусство и смерть» (1929)*, но и после этого Арто продолжает его исправлять.

Текст представляет собой, скорее, план драмы с включением диалогов. Центральные персонажи — Паоло Уччелло и Брунеллески. Кроме них — Донателло, жена Уччелло Сельваджия и Антонен Арто. По собственному выражению Арто, «действие рас-

* Комментарий. 1995. № 5. С. 38–40.

слаивается», то есть происходит на нескольких планах, то вторгаясь в сознание «Арто», то отождествляя «Арто» и Уччелло. Жена Уччелло умирает, и художник старается запечатлеть, поймать исчезающую жизнь в искусстве. Он весь погружен в творчество, в мышление, осмысление жизни и смерти. Брунеллески, любящий Сельваджию, возмущен непрактичностью и черствостью Уччелло. Брунеллески — воплощение жизненности, деятельности, Уччелло — служения искусству, ради которого — всё. Третий — Донателло — охарактеризован, как Святой Франциск перед получением стигматов. Чувственность, познание, духовность находятся в бесконечном споре. Некая развязка этого спора даже не предусматривается Арто, но жертва жизни Сельваджии воспринимается, как сама собой разумеющаяся.

Другой ренессансный примитивист, завладевший сознанием Арто, — Лука Лейденский. Лукас Ван ден Лейден (1489/94–1533) — голландский художник и гравер. В его портретах и жанровых картинах сочетаются традиции итальянского Ренессанса, натуралистические приемы Средневековья и маньеристская стилизация. Последняя работа художника, триптих «Христос, исцеляющий слепого», находится в Эрмитаже. Картина «Дочери Лота» написана в 1509 году. Сюжет заключается в следующем. После гибели Содомы и Гоморры и окаменения жены, Лот остался один со своими двумя дочерьми и жил в пещере. Старшая дочь подговорила младшую опоить отца вином и сделать отца родителем их детей ради восстановления племени. Так, отмеченный богом, Лот совершает великий грех. У сестер рождаются сыновья, родоначальники племен (Бытие, 19).

Скрупулезно описывая картину мастера Лукаса, Арто выявляет сценическую композицию ее сюжета. Еще не детализируя сцен гибели Содома и Гоморры, поведения Лота, его дочерей, других персонажей, Арто говорит о сильном воздействии произведения теми же словами, которыми он описывал воздействие чумы.

Во всяком случае, ее пафос заметен уже издали, он поражает сознание какой-то ослепительной визуальной гармонией; я хочу сказать, что резкая определенность ее действует целиком и заметна на первый взгляд. Прежде чем разглядишь, о чем идет речь, уже чувствуешь, что здесь происходит нечто значительное... (IV, 40).

Описывая библейские события в их драматическом развитии, Арто видит конфликт разыгрывающегося представления в столкновении бытовых материальных событий и грозных сил природы, являющихся подлинной причиной разворачивающегося сюжета.

Шатер раскинут на берегу моря, перед ним сидит Лот, в доспехах, с прекрасной рыжей бородой, и смотрит на своих прогуливающихся дочерей так, будто он сидит на пирушке у проституток. <...> Слева на картине, чуть в глубине, вздымается невероятной высоты черная башня, которая опирается в основании на целую систему скал, деревьев, тонко вычерченных дорог, обозначенных столбами, и кое-где разбросанных домиков. Благодаря удачно найденной перспективе, одна из этих дорог в какой-то момент отделяется от хаотической путаницы, через которую она проходила, пересекает мост, и в финале на нее падает луч того грозного света, что льется из туч и неровно озаряет округу. Море в глубине картины слишком



Лукас ван ден Лейден. «Дочери Лота»,
начало XVI в. (Лувр, Париж)



высоко поднято над горизонтом, и, кроме того, слишком спокойно, если помнить о том огненном сгустке, что клубится в углу неба (IV, 41–42).

Композиционно картина разделена на две половины — ее пересекает дерево, четко выделяющееся на светлом фоне, растущее как бы из самого Лота и устремленное кроной в небеса, вернее, в светящуюся дыру в небе. Огонь, изливающийся сквозь нависшие тучи, освещает ярким сиянием правую часть полотна. Огромный город, с детально выписанными башнями, шпилями соборов, мостами, крышами домов, рушится и погружается в море. Пейзаж хаоса и гибели застыл в какой-то случайный миг. Эта статичность подчеркивается отмеченным Арто зеркальным спокойствием моря, в которое сползает обреченный город и в котором оцепенели расколовшиеся корабли. Все это занимает правую часть полотна. Левая часть погружена в сумрак и освещена лишь боковым светом, однако не только верхним взрывом, но и неведомым источником слева на переднем плане за пределами картины, что также отмечает Арто. Левая часть полотна — нагромождение скал, нависших над морем, среди которых, чуть ли не на уровне небесного взрыва, замок с черной башней. Контрастность, конфликтная напряженность картины вызвана не только противопоставлением сумрака и ослепительного сияния. Рушащийся город и устремленный ввысь замок равноудалены от переднего плана, но вся левая часть стремится вверх, вся правая — вниз. Остается непостижимым, почему нависшие над морем скалы незыблемы, тогда как город замер на мгновение перед тем, как обратиться в руины. Незыблемость скал

таит напряженную динамику, создаваемую взрывом. Рушащийся город оцепенел в свой предсмертный миг, что передается статичной морской гладью. Все это приводит к максимальной напряженности, к единству противоположностей фона, на котором разворачивается сюжет о Лоте и его двух дочерях. В центре перед шатром Лот обнимает одну из дочерей, что-то нашептывая ей на ухо. На переднем плане другая дочь, обернувшись к нам, наливает из сосуда вино. Все трое в современных Лукасу костюмах. Их позы подчеркнута бытовые и упрощенные. Драматизм сюжета передается исключительно через «борьбу» фона. Обыденность ситуации взрывается под действием неведомых сил, повелевающих персонажами и судьбами городов и замков.

Невозможно лучше выразить подчиненность различных деталей пейзажа явившемуся на небе огню, не показав, что они, обладая собственным светом, все же связаны с ним, как отзвуки далекого эха, как живые отметины, оставленные им здесь, чтобы всю развернуть свою разрушительную силу (IV, 42).

Картина, насыщенная энергией, борьбой уровней, планов, света и тени, динамики и статики, поражает собранностью, возможно, даже сосредоточенностью персонажей, как бы ощущающих разрушительно-созидательное действие, невидимое им, но определяющее их в каждое повседневное мгновение.

Кажется, художник знает некоторые тайны линейной гармонии, а также способы заставить ее действовать прямо на мозг, точно химический реактив (IV, 43).

Арто задается вопросом о возможности осмысленного построения картины таким образом, чтобы вызывать воздействие не только через композицию (форму), сюжет (содержание), не только через эстетическое воздействие (взаимодействие того и другого), но и через эмоциональные и физиологические средства. Подобными проблемами занимались художники-постимпрессионисты. Наиболее глубокие исследования воздействия цвета, композиции, направления движения линий в живописи проводились французским психологом Шарлем Анри. В 1880–90-е годы ученый выявил законы взаимодействия формы и цвета, систематизировал эмоции, вызываемые тем или иным цветом, тем или иным направлением движения. Он стремился обнаружить научную основу живописи, поэзии, музыки. Шарль Анри оказал огромное влияние не только на искания художников (П. Сера, П. Синьяка и других)*, но и на развитие сценографии тех лет**. Задачу воздействовать, «точно химический реактив», Арто будет решать применительно к технике актера в статье «Аффективный атлетизм».

Давая замечательную характеристику картине Лукаса, Арто не забывает подчеркнуть, что речь идет о художнике-примитивисте. Конечно, это совсем не тот примитивизм, который возникает как самостоятельная тенденция в живописи последних десятилетий XIX века. ***Примитивизм как художественное направление***

* Ревальд Дж. Постимпрессионизм. М.- Л., 1962. С. 64–66, 81–81.

** Гительман Л. И. У истоков режиссуры XX века: Постановка «Вознесение Ганнеле» Герхарда Гауптмана на сцене Свободного театра Андре Антуана // Проблемы реализма в зарубежном театральном искусстве. Л.: ЛГИТМиК, 1979. С. 89–90.

конца XIX — начала XX века (творчество Анри Руссо во Франции, Нико Пиросмани в Грузии и параллельные явления в различных странах) осознает и подчеркивает степень условности своих средств, он противопоставляет себя эволюции живописи предшествующих столетий. Ренессансный примитивизм активно использует все достижения своего времени и проявляется в открытости форм, в создании четких образов с исчерпывающей характеристикой. Это, так сказать, подлинный примитивизм, чья примитивность видна лишь столетия спустя. *Ренессансный примитивизм* не боится включать в пространство картины всю необходимую образность (символ, аллегория, олицетворение), любые содержательные элементы и все известные технические приемы. Этот примитивизм привлек английских прерафаэлитов. Художники конца XIX века используют примитив как одно из важнейших выразительных средств. Художники-новаторы распространяют свои интересы за границы европейской культуры, возникает повсеместный интерес к искусству «примитивных народов» — к первобытному искусству, к ритуальной культуре Африки, Океании. Это еще одна форма примитивизма в искусстве. Современный исследователь отмечает:

Интерес к примитивному искусству как фактору, повлиявшему на формирование современной европейской художественной культуры, как известно, впервые проявился в период возникновения кубизма, причем не только в среде художников, но и со стороны многих авторитетных художественных критиков и историков искусства*.

* Лапина Е. В. О влиянии «примитивного» искусства на европейский авангардизм начала XX века. М., 1988. С. 154.

Интерес к первобытным культурам овладевает художниками, начиная уже с Поля Гогена, но, разумеется, эти культуры скорее побудительный импульс или объект глубокой стилизации. Иного рода примитивизм пронизывает все искусство дадаизма. Это абстрактный примитивизм, отрицающий любые национально-культурные формы, а не подменяющий европейскую цивилизацию экзотическими культурами. Дадаизм стал предшественником сюрреализма, который использует примитив в преобразении реалий обыденной жизни, предельно упрощая ее, но не переходя к абстракции. Именно эту традицию подхватывает и развивает Арто.

Традиция эта во многом отличается от того обывательского интереса к примитивным культурам, который стал характерен с начала XX века и психологическое объяснение которому дал Х. Ортега-и-Гассет в статье «Искусство в настоящем и прошлом»:

Называя картину тех далеких времен «примитивной», мы свидетельствуем, что относимся иронически снисходительно к душе автора произведения, душе менее сложной, чем наша. Становится понятным удовольствие, с каким мы будто смакуем этот в одночасье постигаемый нами способ существования, более простой, нежели наша собственная жизнь, которая кажется нам обширной, полноводной и непостижимой, ибо она втягивает нас в свое неумолимое течение, господствует над нами и не позволяет нам господствовать над ней*.

* Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 304.

Пожалуй, для Арто важна прежде всего возможность освободиться от господствующей «цивилизованной» жизни через приобщение к «примитивному». Х. Ортега-и-Гассет отмечает стремление некоторых современных художников освободить живописное произведение «от духовной усложненности, от того, что называют литературой или философией»*.

В 20-е и на рубеже 30-х годов Арто знакомится с театрализованными ритуальными представлениями неевропейских культур — камбоджийцев, марокканских суфиев, балинезийцев, а в середине 30-х — индейцев тараумара. Выразительность форм и эмоциональная чистота этих действий позволила режиссеру увидеть именно здесь прообраз театра будущего. Танцорам с острова Бали он посвящает статьи, вошедшие потом в «Театр и его Двойник». Эти пратеатральные формы воспринимаются не как отрицание эволюции европейских театральных форм, а как содержащие принципиально иную концепцию театральности и обладающие сильнейшими средствами воздействия на естественное сознание зрителя.

Те же достоинства Арто просматривал и в полотнах ренессансных примитивистов. Еще один исследователь примитива, М. Дмитриева, пишет:

Первозданная дикость, восхитительная наивность, не замутненная рефлексией, объединяет как идолы дикарей, так и творения клейнмастеров XVI века или полуремесленные картинки бидермейера, восхищавшие любителей искусства в начале века, произведения «наивов» и кичевые трагедии высокого искусства в массовой городской культуре —

* Там же. С. 305.

то, что так тонко почувствовал Флоренский и Зоценко, Булгаков и художники-дадаисты. Общность пластических средств, композиционных решений чувства цвета <...> — это во многих случаях, если это не фальсификация и не подделка, — первозданный глас «коллективного бессознательного», прорывающийся с различной силой как в картинах Таможенника Руссо и Любови Майковой, так и Натальи Гончаровой и Эмиля Нольде. Примитив — это та же купель юности, навязчивое видение художников Северного Возрождения, окунувшись в которую, умудренные жизнью люди вновь обретают утраченную юность и чистоту*.

Все ориентиры крютического театра замечательным образом согласуются между собой. Потрясающий Арто примитивизм содержит в себе мощный заряд коллективного бессознательного, лежащего в основе крютического театра. О влиянии примитивизма на Арто говорит и тот факт, что единственный спектакль крютического театра «Семья Ченчи» был оформлен в 1935 году молодым художником-примитивистом Бальтюсом (Бальтазар Клоссовски де Рола, 1908–2001). В 1936 году Арто написал статью «Молодая французская живопись и традиция», в которой сопоставлял Бальтюса и Уччелло.

В связи с описанием «Дочерей Лота» возникает еще одно чрезвычайно важное понятие системы Арто. Среди образов, вызванных картиной Лукаса ван Лейдена, Арто увидел известный сюжет «Государства» Платона.

Впечатление разумной силы, разлитой во внешней природе, и особенно в самой манере ее изображения, чув-

* Дмитриева М. «Природа природствующая и природа оприроденная»: к истории термина «примитив» // Примитив в искусстве. Грани проблемы. М., 1992. С. 123–124.

ствуется во многих других деталях картины; примером тому — мост, высотой с восьмизэтажный дом, по которому люди движутся гуськом, как Идеи в пещере Платона (IV, 43).

Символ пещеры из седьмой главы диалога «Государство» является основным понятием платоновского учения об эйдосе («идее»). Сократ рассказывает об узниках в пещере, которые поставлены спиной к свету и не видят, как за их спинами по верхней дороге «люди несут различную утварь». Узники видят лишь тени этих вещей на стене пещеры. Но они принимают за истину тени проносимых мимо предметов и не имеют никакого понятия о мире высших идей — подлинных предметов — так как видят лишь отражения*. Символы Платона имеют явное внешнее сходство с изображением на картине Лукаса ван Лейдена: за спинами Лота и дочерей движутся по узкому мосту фигуры, причем одна из фигур несет корзину на голове; источник света расположен за этими фигурами вверху. Платоновское учение об эйдосе оказало сильнейшее влияние на формирование символистской концепции мира символов, как отражения незримого сущностного мира. В свою очередь, символистское мировосприятие было усвоено и переработано Арто. Дорога, вьющаяся на картине вдоль берега моря, пересекает все полотно по диагонали из нижнего правого угла в верхний левый. Возникает как бы еще одна композиционная ось, помимо дерева, делящего картину на левую и правую части. Дорога отделяет повседневный мир Лота от невидимого ему бесконечного мира, залитого божественным светом.

* Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 295–298.

Между этими двумя реальностями — контуры людей на мосту, «несущих различную утварь». Французский философ Ж. М. Рей видит в этом описании картины прямую аналогию артодианского театра:

Это эффект такого же порядка, который должен суметь произвести театр жестокости, показать и, одновременно, заставить услышать*.

Мы можем домыслить не сказанное впрямую в статье «Режиссура и метафизика»: зритель картины Лукаса ван Лейдена присутствует на представлении, на котором ему открывается то, что незримо для его участников — подлинные причины происходящих явлений, события, сведенные в одно пространство и время.

Вся картина полна для Арто метафизических мыслей. Например, мысли о Неизбежности, когда все фигуры «согнуты под шквалом неодолимого страха».

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

Во всяком случае, я думаю, что картина «Дочери Лота» — это то, чем должен быть театр, если бы он сумел заговорить собственным языком.

И я задаю такой вопрос: как же так получается, что в театре, по крайней мере, в театре, каким мы его знаем в Европе, или, лучше сказать, на Западе, все, что является

* Рей Ж. М. Поэтика живописи // Антонен Арто и современная культура: Материалы межвузовской конференции. СПб., 1996. С. 107.

специфически театральным, то есть все то, что не поддается выражению словом, или, если угодно, все то, что не содержится в диалоге (и сам диалог, если на него смотреть с точки зрения его звучания на сцене и связанных с этим задач), остается на последнем плане? (IV, 44–45).

Свое описание картины ван Лейдена, образ Пещеры, увиденный здесь, — все это направлено на то, чтобы показать заостренность западного театра, который Арто определяет здесь как *диалектический*. Весь пафос отрицания современного театра Арто направляет на *диалог*, как принадлежность книги, и на слово, которому противопоставляет язык театра. Этот пафос перекликается с устремлениями других творцов театрального авангарда и прежде всего, Этьена Декру, разработывавшего в 20–30-е годы свою концепцию «чистой пантомимы» (фр. «*mime pur*»), где пантомима становилась не имитацией реальности, а реализацией творческой иллюзии, самостоятельной художественной образностью. Декру был близок Арто. В частности, он играл в спектакле Арто «Игра снов» по пьесе А. Стриндберга в Театре «Альфред Жарри».

Декру исходил из необходимости изгнать из театра все другие искусства, хозяйничающие в нем, и обнаружить собственно театр. В 1931 году он писал:

Если театр в чистом виде является искусством актера, то значит, наш современный театр задыхается под грудой мусора. В театре принято считать, что залог успеха — хороший драматург, а проваливаются плохие актеры. <...> На протяжении последующих 30 лет запретить любой посторонний вид искусства на сцене. <...> В течение пер-

вых двадцати лет этого периода актерам запрещается издавать на сцене какие-либо звуки. В последующие пять лет можно разрешить речь при условии, что актеры будут сами импровизировать текст*.

Совсем иное у Арто. Он не отрицает слово. Но слово, диалог — наряду со всеми другими средствами воздействия — служит для выявления сущности жизни и квинтэссенции сознания, наполненного всеми красками жизни. Поэтому театр возникает у Арто не *мимо* слов, а *через* слова или, точнее, *до* слов.

Синолог и философ В. В. Малявин считает:

Буква отвергается Арто за то, что в ней находит завершение отчуждающая сила репрезентации и отвлеченного порядка рассуждения. Буква ворует слово и вплетает его в каузальную цепь, опутывающую сознание человека. Ниспровержение ее диктатуры означает высвобождение интимного и чувственного аспекта слова. Речь идет не о противопоставлении устного слова письменному, а о возрождении интегрального языка космических соответствий, языка чистого соприкосновения — до-выражающего, до-обнажающего, до-мыслимого; языка, призванного *скрыть неуталимое*. Он хочет придать слову весомость жеста, духа, дыхания, именно — Вещи, веющей необоримой силой становления. Арто называет это слово «Речью до слов» (Parole d'avant les mots)**.

В «Театре и его Двойнике» это понятие возникает в связи с описанием Арто спектаклей балийского теа-

* Декру Э. Слово о миме. Архангельск, 1992. С. 37.

** Малявин В. В. Театр Востока Антонена Арто // Восток — Запад: [Вып. 2]. М., 1985. С. 218.

тра для характеристики главного внутреннего принципа этого древнего восточного театра:

В этом театре всякое творчество идет от сцены, находит свое выражение и даже свои истоки в тайном психическом импульсе, который есть Речь до слов (IV, 72).

Арто утверждает, что этот импульс передается зрительному залу, но не непосредственно, а через все театральные средства. Причем, уходя от однозначности, Арто пишет здесь не «до слов», а «до языка» (*d'avant le langage*):

На представлениях балийского театра переживается состояние до языка, но которое способно обрести свой язык: музыку, жесты, движения, слова (IV, 74).

Отношение к диалогу, к слову на сцене как к внешнему плану, имеющему более глубокий уровень, исходит из символистской концепции театра, выраженной, в частности, М. Метерлинком в статье «Трагическое повседневное» (1896), где сформулировано понятие *диалога «второго порядка»* (*dialogue «du second degré»*), возникающего помимо обыденных слов, но становящегося доступным зрителю, так как он отражает «атмосферу души»*. Отталкиваясь от символистского мировосприятия, Арто решает проблему языка театра не вне слова, а как бы углубляясь в слово. Дело в том, что Арто занят поиском общехудожественного синкретического языка. Не случайны его обращения в «Театре и его Двойнике» к различным видам искусства, а со-

* Метерлинк М. Полное собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. Петроград, 1915. С. 73.

временный театр отвергается из-за его *многословия* (фр. «plus de mots»)

Арто стремится не изгнать слово, а освободить слово. Он приходит к необходимости метаязыка, иероглифа, близкого языку древних ритуалов. Различные художественные направления первых десятилетий XX века ставили подобные задачи. Чаще всего их стремились решить через усложнение языка (например, заумь у футуристов). Мировоззренчески близкий Арто К. Г. Юнг отмечал, что в основе художественного произведения содержится *Пра-слово*, отражающее коллективное бессознательное.

Искания метаязыка и, в частности, артодианская *Речь до слов* включаются в общее стремление величайших умов XX века осмыслить мир через соотношение фактов этого мира и форм этих фактов. Философия XX века разными путями приходила к выводу об автономности (противопоставлении) мира и его формальных проявлений, в том числе словесных обозначений. Наиболее оптимально эта ситуация сформулирована в «Логико-философском трактате» Людвиг Витгенштейна (1918). Объектом философии и познания в целом становился сам язык. Провозглашая самостоятельное существование языка, Витгенштейн мучительно опровергает философию стремлением определить невыразимую субстанцию.

«6.522. В самом деле, существует невысказываемое. Оно показывает себя, это — мистическое».

«6.45. Переживание мира как ограниченного целого — вот что такое мистическое»*.

* Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. М., 1994. С. 144–151.

Острота мировосприятия, вызванная «невозможностью говорить», привела в трактате Витгенштейна к завершению формирования *антифилософии*. Эта острота присутствует и в книге Арто, но дух 30-х годов требовал не констатации, а поисков выхода. Арто ощущает возможность *показать* Речь до слов, конкретизировать ее. В то же время он решительно отказывается от введения того или иного термина, иначе он оказался бы в том языковом поле, из которого с такими усилиями выводит философию Витгенштейн.

Арто старается не употреблять наиболее уместное здесь понятие *иероглиф*, чтобы не противопоставлять его слову, ибо *иероглиф* может включать в себя все возможные средства воздействия, в том числе и слово. Слову Арто противопоставляет «плотный материальный язык» — то, что может физически присутствовать на сцене.

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

в настоящее время, совершенно не считается, сочиняя свои пьесы. Так что не стоит об этом и говорить) (IV, 46).

Размышляя над текстами Арто, Жиль Делёз приходит к выводу, что причина полной потери словом своего смысла в «крушении поверхностей», разделявших внешнее и внутреннее. Было бы несправедливо сказать, что к такому выводу приходит сам Арто, но объективное развитие его принципов приводит к этому. Делёз пишет:

Как бы то ни было, слово теряет свой смысл — то есть способность собирать и выразить бестелесный эффект, отличный от действий и страданий тела, а также идеальное событие, отличное от его реализации в настоящем. Каждое событие физично и немедленно воздействует на тело*.

Таким образом, слово не «пропадает», оно материализуется. Разрушение слова приобретает телесную реальность. (Ж. Делёз говорит даже о «пищеварительной природе» слова как Арто о «пищеварительном театре» — театре умирающем).

Говоря о слове, Арто имеет целью определить задачи драматургии и роль слова, как чувственно-музыкального воздействия. Язык театра для Арто — «поэзия в пространстве». Материальные поэтические образы создаются различными средствами выражения — музыкой, танцем, пантомимой, мимикой, жестом, архитектурой, светом.

Может сложится впечатление, что речь идет о синтетическом театральном действии. Но это лишь возможный вариант внешнего воплощения. Арто уточняет:

* Делёз Ж. Логика смысла. М., 1995. С. 113.

Одна из форм поэзии в пространстве — помимо той, которая может быть создана, как и в других видах искусства, из комбинации линий, форм, красок, различных предметов в их первозданном состоянии, — принадлежит языку знаков. Я надеюсь когда-нибудь поговорить об этом новом аспекте чисто театрального языка, не поддающемся слову, о языке знаков, жестов и поз, имеющих идеографическое значение, как и в некоторых неизращенных пантомимах (IV, 47–48).

Арто называет язык знаков «театральным языком». Обещая вернуться в дальнейшем к этому разговору, он не столько устанавливает связь с последующими статьями о языке, сколько намекает, что в языке знаков не сказано чего-то окончательного во всей книге. В то же время в этой же цитате содержится указание на то, что «знаки, жесты и позы» имеют «идеографическое значение». Ссылка на идеографию, которая использует не буквы, обозначающие звуки, а знаки, выражающие понятия, отражает борьбу Арто против экспансии буквы. Прообразом интегрального языка — иероглифа — является идеографическое письмо: шумерская клинопись, древнеегипетские и китайские иероглифы. Оно предусматривает не только передачу конкретной информации, но и эмоциональное и даже магическое воздействие самим характером начертания, той образностью, которая обязательно в них содержится, и потоком ассоциаций, мгновенно вызываемых в сознании. Идеография не сужает иероглиф до однозначного символа, а углубляет до интегрального прообраза.

Однако в качестве театрального примера возникает у Арто «неизращенная пантомима» (фр. «pantomime non pervertie»). Антонен Арто пишет:

Под «неизвращенной пантомимой» я понимаю Непосредственную Пантомиму (*Pantomime directe*), когда жесты изображают не слова и части фраз (как в нашей старой европейской пантомиме, с ее пятидесятилетней историей, являющейся просто деформацией немых сцен итальянской комедии), а представляют идеи, настроения духа, состояния природы, то есть постоянно вызывая в сознании объекты или элементы природы, примерно так, как в знаках восточного языка представляют «ночь», изображая дерево, на котором сидит птица, уже закрывшая один глаз и начинающая закрывать другой (IV, 48).

Под европейской пантомимой Арто разумеет классическую французскую пантомиму, родоначальником которой был Ж.-Б. Дебюро в 1820–30-е годы. До него пантомима во Франции как самостоятельный жанр была ориентирована исключительно на формальные достижения *commedia dell'arte* в ее французском варианте. Дебюро поднял пантомиму на уровень высокого драматизма и художественной образности. В последние десятилетия XIX века пантомима окончательно сформировалась как искусство, воспроизводящее, изображающее «слова и части фраз». Эпоха режиссерского театра обнаружила потребность в поиске новых возможностей пластики. Пантомима как самостоятельный жанр была реформирована Декру в направлении самостоятельной неизобразительной образности, именно эти тенденции развивали мимы последующих десятилетий. В этом смысле понимание пантомимы (и поиск аналогий в восточном искусстве) как передачи «состояний природы» сближает Арто с Декру.

Тема соотношения эволюции пантомимы (в русле исканий Декру) и круэтического театра возникает

в связи с рецензией Арто на спектакль Жана-Луи Барро «Вокруг матери». Рецензия помещена в конце книги «Театр и его Двойник» вместе с рецензией на фильм братьев Маркс под общим заглавием «Два замечания».

Спектакль Барро «Вокруг матери» поставлен в 1935 году по роману Уильяма Фолкнера «Когда я умираю». Представления состоялись с 4-го по 7-е июня — через 12 дней после постановки самого Арто «Семья Ченчи», в которых принимал участие и Барро. В отличие от грандиозного, но нереализуемого замысла Арто, спектакль Барро имел скромные и выполнимые задачи. В результате возникло целостное художественное произведение, вызвавшее больший резонанс, чем «Семья Ченчи».

Арто впервые опубликовал свою рецензию в «Нувель Ревю Франсез» 1 июля 1935 года под названием «*Вокруг матери*, драматическое действие Жана-Луи Барро в Театре дё л'Ателье». О своем влиянии на Барро Арто не упоминает и даже не намекает на это. Барро всегда считал Арто одним из своих учителей, а позднее называл себя продолжателем и интерпретатором идей Арто*. Однако в связи с данным спектаклем закономерно возникает сопоставление с методом Этьена Декру. При всей значительности постановки она стала, вероятно, не вполне удачным соединением идей Арто (стремление к магическому воздействию, к первичности сценической реальности, соотношение социального и общечеловеческого) с принципами Декру (пантомимическое образное изображение персонажа и окружающего его мира, соединение их в единую образность).

* См.: Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. М., 1979. С. 144–151.

В своей рецензии Арто дает положительную оценку спектаклю, сравнивая его с представлениями балийского театра, отмечая магическое его воздействие, восхищаясь пластическими образами, особенно «кентавром» (Барро изображает одного из сыновей матери и одновременно коня, на котором тот едет). «Лучшим свидетельством о моей профессиональной пригодности» * назвал эту рецензию Барро. При этом Арто совершенно четко показывает, что спектакль не имеет отношения к крютическому театру, так как пользуется «описательными средствами». Жест — основной материал образной структуры спектакля —

дает нам символическую иллюзию реальности, и именно его действие, каким бы сильным и энергичным оно ни было, в общем не имеет продолжения (IV, 170).

Описательность явления, а не само явление на сцене — для Арто это тушик, не имеющий продолжения («оно рассказывает о внешних фактах»). Восхищаясь средствами, использованными Барро, Арто отказывает ему в понимании трагической основы театрального действия:

его постановка не содержит главного признака театра, я хочу сказать, глубокой драмы, таинства, которое глубже, чем сама душа, конфликта, раздирающего сердце, где жест остался только одним из приемов (IV, 171).

Критерием оценки спектакля является для Арто отсутствие в нем западноевропейского психологиче-

* Там же. С. 135.

ского детерминизма. В статье «Режиссура и метафизика» «психологической ориентации» Запада Арто противопоставляет восточную «метафизическую ориентацию». Традиционалистское мировоззрение органично для Арто тем, что он, отрицая современный театр, устанавливает связь произведения искусства будущего с театральными формами глубокой древности. Арто говорит о возможности появления на сцене персонажей древних ритуалов или архаических действий. Их главным атрибутом является наличие «нереального существа» (фр. «être inventé»),

вызывающего беспокойство по самой своей природе, способного принести на сцену легкое дуновение великого метафизического страха, который лежит в основании всего древнего театра (IV, 53).

Речь идет о понятиях страха и сострадания, которые возникают и самоочищаются в сознании человека в процессе художественного *катарсиса*, главного критерия трагедии. Далее Арто дает более широкое толкование страха, так как его задачей является включение ритуальных и мифологических структур (помимо катартического процесса), по-своему использующих «метафизический страх», в построение тотального художественного произведения. Таким образом, катартическая основа крестового театра связывается с той отправной точкой, вокруг которой как бы невольно развиваются все темы и к которой вновь и вновь возвращается мысль автора. Но теперь этот смысловой центр назван впрямую:

истинная поэзия, хотим мы этого или не хотим, — это метафизика, более того, я бы сказал, что ее метафизи-

ческое значение и степень ее метафизического влияния составляют ее истинную ценность (IV, 53).

Понимая всю однозначность и скомпрометированность «метафизической идеи», Арто отмечает *западное* понимание метафизики. Обращаясь к восточной «метафизической ориентации», Арто опирается на авторитет основателя традиционализма Рене Генона. Европейское понимание метафизики

зависит, как говорит Рене Генон [далее Арто цитирует Генона] «от нашего чисто западного, антипоэтического и непродуманного отношения к началам (principes), вне связи с тем энергетическим и твердым состоянием духа, которое им соответствует» (IV, 54).

Французский философ-мистик Рене Жан Мари Жозеф Генон (1886–1951) занимался оккультными науками, написал работы по Веданте и другим учениям Древней Индии. С 1910 года он углубленно занимался эзотерическими школами Востока, прежде всего суфизмом, через два года принял ислам и арабское имя Абдель-Вахид Йахья («Служитель Сущего Единого»). В 1930 году — тогда же, когда в жизни Арто происходит решительный перелом — Рене Генон уезжает в Каир и остается там до конца своих дней, продолжая постоянно публиковаться во Франции. Его основные сочинения собраны в книгах «Теософизм», «Царство количества и знаки времени», «Традиционные формы и космические циклы» и многих других. Пафос его работ направлен на объяснение кризиса современного западного мира и на углубление Традиции. Генон провозглашает

торжество Единой Истины, в которой соединяются различные эзотерические традиции, образуя беспрерывную и бесконечную преемственность.

Учение Генона оказало сильное влияние на многих европейских модернистов, например, на Андре Бретона. Отсюда созидательный характер таких направлений, как сюрреализм, внешне воспринимаемый через его нигилистическо-эпатажный антураж. Обращает на себя внимание стремление Генона к полной нивелированности личности, подчинению ее объективной Традиции. Исчезновение индивидуального начала, отсутствие эмоций и пристрастий сближает Генона с Арто, стремящегося к растворению личностного в катартической объективности. Цитата, использованная Арто, взята из журнала «Покрывало Изиды», издаваемого в Париже Полем Шакорнаком и неизменно включающего статьи Генона.

Область *метафизического*, по новому осмысленная Рене Геноном и лежащая за границами личного опыта, непостижимая экспериментальным путем, привлекает внимание Арто. Вместе с тем, его представление о мире вполне материалистично и основано на реальности познаваемых вещей. Поэтому получивший распространение европейский метафизический идеализм не вызывал симпатий Арто. Восприятие метафизики как *человеческого* бытия, невыявляемого эмпирически, сближает Арто с новым пониманием метафизики, выраженным в конце 1920-х годов крупнейшим исследователем этой проблемы Мартином Хайдеггером.

Так же, как Арто не дает определения метафизики в театре, Хайдеггер, для объяснения того, «что такое метафизика», говорит не о метафизике, а рассматривает один из вопросов метафизики — проблему «Ничто»,

так как эта проблема охватывает «всю совокупность метафизики». Хайдеггер показывает как «Ничто», несущее человеку ужас, избавляет его от научного консерватизма, позволяет освободиться от самого себя и раскрывает *сущее как таковое*. Метафизика является для Хайдеггера и для Арто методом выявления *сущего*, а не самоцелью.

Понять, что есть метафизика, можно только через рассмотрение конкретного предмета. Метод рассмотрения «Дочерей Лота» у Арто и «Ничто» у Хайдеггера — метод метафизический. Хайдеггер пишет:

Наше вопрошание о Ничто призвано продемонстрировать нам метафизику саму по себе. <...> Метафизика — это воплощение сверх сущего, за его пределы, так, что мы получаем после этого сущее для понимания как таковое и в целом*.

Логическим путем сущее недостижимо. Метафизическая постановка вопроса о сущем позволяет *решить* этот вопрос через *выход за пределы* сущего (в данном случае этим выходом являлось «Ничто»).

Метафизический подход позволяет сблизить понятия. С парадоксальной простотой метафизика позволяет ответить на вопрос о человеческом бытии. Человеческое бытие, соприкасаясь с «Ничто», становится «чистым присутствием», утрачивая внешние случайные проявления (которые ранее были обозначены как сущее, а потом обнаружили свою неразрывность с «Ничто»). При наличии «Ничто» человеческое бытие соотносится с сущим.

* Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 24.

Выход за пределы сущего совершается в самой основе нашего бытия. Но такой выход и есть метафизика в собственном смысле слова. Тем самым подразумевается: метафизика принадлежит к «природе человека». <...> Метафизика есть основное событие в человеческом бытии. Оно и есть само человеческое бытие*.

Понимание метафизического метода и отношение к человеческому бытию у Арто и Хайдеггера практически идентичны. Совпадения возникают также на уровне конкретных понятий. Так, артодианское понятие «метафизики в действии» (фр. «*métaphysique en activité*») сближается с хайдеггеровским «метафизика в движении» и, особенно, со знаменитым *Da-sein* (нем. «здесь-бытие») — «бытие в конкретности нашей открытости»**.

Хайдеггер подчеркивает метафизический характер постижения постоянно движущегося, открывающегося подлинного *бытия как такового*:

Метафизика *Dasein* — это не только метафизика, имеющая *Dasein* предметом, но также и необходимо *как Dasein* свершающаяся метафизика <...>. Метафизика *Dasein* вообще не есть раз и навсегда положенный «органон». Она должна постоянно преобразовываться по мере изменения своей идеи в ходе разработки возможности метафизики***.

Необходимость решительного переосмысления традиционной метафизики, при неизбежном использова-

* Там же. С. 26.

** Хайдеггер М. Кант и проблема метафизики. М., 1997. С. 132.

*** Там же. С. 134.

нии метафизического метода, ощущалось различными мыслителями 30-х годов.

Польский театральный деятель Станислав Виткевич в теоретических работах начала двадцатых годов выдвинул главным эстетическим критерием «метафизическое переживание». В знаменательном для Арто 1931 году С. Виткевич написал работу «Метафизические чувства».

Необходимым условием любого творческого акта является метафизическое чувство, реализуемое вовне; его художественным выражением становится Чистая Форма, понимаемая как такая конструкция, в которой множество элементов представлено в виде единства, не объяснимого ни логически, ни психологически*,

— обобщает идеи Виткевича современный исследователь. Очевидна близость понятия «чистая форма» и артодианского иероглифа, сходны теоретические установки и практические искания Арто и Виткевича, оба они выражали неудовольствие употреблением термина «метафизический». Единственное принципиальное различие связано с тем, что Виткевич предполагает альтернативой метафизическому чувству исчезновение личности, а для Арто и для Хайдеггера (как последователей Ницше) это две стороны общего движения вперед.

Все в том же 1931 году в Париже появляется (на русском языке) книга Н. О. Лосского «Типы мировоззрений» (с подзаголовком «Введение в метафизику»), в которой автор дает такое определение метафизике:

* Мочалова В. В. *Философия и поэтика: Casus Станислава Игнатия Виткевича // История культуры и поэтика. М., 1994. С. 139.*

Метафизика задается целью разложить бытие на последние *мысленно различимые* элементы и, следовательно, вскрыть наиболее всеобъемлющие тождества. Далее, наблюдая изменения мирового бытия, метафизика стремится отыскать в изменчивом неизменное*.

Тот же поиск «Единого», в котором заключена неразделимая сущность и которое воплощается во внешних, «различимых», проявлениях. В театре *истоки*, лежащие в основе знаков, звуков, жестов и других режиссерских средств, отражающих геноновские «начала», получают у Арто наименование «метафизика в действии».

Однако принцип соотношения элементов приобретает в «Режиссуре и метафизике» довольно парадоксальное воплощение. Оказывается, обыденное логическое соответствие не имеет ничего общего с идеографическим языком. Для того, чтобы выявить квинтэссенцию явления, в театре используется «инверсия форм», разрушающая обыденное представление о соответствиях.

Ясно, что у красивой женщины должен быть приятный голос; но если бы мы, с самого сотворения мира, слышали, как все красивые женщины разговаривают «трубными» голосами и приветствуют нас ревом слона, мы бы навек связали представление о реве слона с представлением о красивой женщине, и наше мироощущение претерпело бы тогда значительные изменения (IV, 51–52).

В качестве примера художественного воплощения «инверсии форм» Арто приводит сцену из фильма

* Лосский О. Н. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М., 1995. С. 8.

американских актеров-эксцентриков братьев Маркс «Обезьяньи проделки».

В одном из фильмов братьев Маркс мужчина, считающий, что он сжимает в объятиях женщину, на самом деле обнимает корову, и та мычит. По стечению обстоятельств, о которых было бы слишком долго рассказывать, это мычание в тот самый момент получает интеллектуальное оправдание и равноценно какому угодно крику женщины. Такую ситуацию, возможную в кино, можно в точности воспроизвести и в театре... (IV, 52).

Фильмы братьев Маркс привлекли внимание Арто своей «юмористической поэзией», отсутствием психологизма, открытой театральностью. Он посвятил им специальную заметку, включенную в «Театр и его Двойник» («Два замечания», I). Рецензия Арто на фильмы «Расписные пряники» (в прокате фильм известен также под названием «Воры и охотники») и «Обезьяньи проделки» была впервые опубликована в «Нуфель Ревю Франсез» 1 января 1932 года под названием «Братья Маркс в кинотеатре Пантеон».

Братья Маркс — семья американских эстрадно-цирковых актеров, трое из которых — Леонард (сценический псевдоним «Чико», 1886–1961), Артур («Харпо», 1884–1964) и Джулиус («Граучо», 1890–1977) — стали популярным трио со времени возникновения звуковой кинокомедии. Широкую известность им принесли первые же фильмы (эксцентрические фарсы): «Кокосовые орешки» (1929), «Расписные пряники» (1930), «Обезьяньи проделки» (1931), «Лошадиные перья» (1931). Далее последовала острая антивоенная

сатира «Утиный суп» (1933). Затем фильмы приобрели лирический оттенок и строились на любовной интриге: «Вечер в опере» (1935), «День на скачках» (1936) и другие. Последний совместный фильм — «История человечества» (1957). Ранние фильмы братьев Маркс (сценарии писал один из братьев) отличались грубоватостью трюков, они фактически лишены сюжета. Однако каждый из персонажей обладал постоянной маской и, более того, специфическими средствами ее выражения. Агрессивный Граучо — болтун, сквернослов, отсыпаящий бесконечные каламбуры. В основе приемов Харпо — цирк и пантомима. Он не произносит ни единого слова. Играя на музыкальных инструментах, он кромсает их, перепиливает, разносит в щепки.

Арто восхищался работами мастеров немного комического кино (Чарлза Чаплина, Бастера Китона), но фильмы братьев Маркс выделял особо. Арто пленился прежде всего сюрреалистическим гротеском, чрезмерностью, фантастичностью ситуаций и персонажей. Но, кроме того, в фильмах с участием братьев Маркс есть вещи более важные и неповторимые. Арто видел в этих фильмах собственно «кинореальность», которой подчинены и фабула, и персонажи. Все эти элементы становятся второстепенными, уступая место самостоятельной реальности кино. Для артодианского театра характерен тот же принцип, направленный на создание театральной реальности. При этом Арто не забывает подчеркнуть, что принцип построения реальности в фильмах братьев Маркс — это *сюрреалистический* принцип. Отдавая дань уважения сюрреализму, Арто всячески отстраняется от него. Ценность игровой стихии марксовских фильмов — в воплощении абсолютной свободы,

когда бессознательное каждого персонажа, подавленное нормой и приличиями, мстит за себя и в то же время за нас (IV, 167).

Мир случайных совпадений комедии, который на самом деле рассчитан до последнего шага и где актер абсолютно владеет собой, — вот та основа театральности, которая была для Арто аналогом его поисков, но аналогом сюрреалистическим.

Но за этой свободой желаний, за юмористическим опровержением реальности Арто разглядел трагическое начало и неизбывный детерминизм.

Надо добавить к юмору осознание чего-то тревожного и трагического, той предопределенности (ни счастливой, ни несчастной, ей трудно подобрать определение), которая сквозит в нем, как тень страшной болезни на абсолютно прекрасном лице (IV, 166).

Это единство трагического и комического не только свойство структуры, но возможность реально воздействовать на зрителя. События фильмов

проецируют в сознании зрителя состояние чудовищного беспокойства (IV, 168).

Хотя восприятие Арто решительно отличалось от интереса к этим фильмам широкой публики, ранние работы братьев Маркс произвели впечатление на передовых деятелей культуры того времени. Например, Клод Леви-Стросс и Роман Якобсон отмечали в этих фильмах те же достоинства, что и Арто. Р. Якобсон называл братьев Маркс «одним из интереснейших яв-

лений в истории современного кино» и подчеркивал «элементарную структуру» фильмов как главное достижение*.

В современном киноведении предложена идея сопоставления неадекватности *языка и события* («атомарного факта») в философии Людвиг Витгенштейна с художественной реальностью фильмов братьев Маркс**. И это сопоставление выявляет именно то качество, которое Арто обозначает как «инверсия форм». Это убедительно подтверждает близость глобальных модернистских концепций (Витгенштейн, Арто) и художественных явлений, отражающих мировоззрение эпохи.

Арто был теснейшим образом связан с кинематографом. Среди множества его ролей в кино — работы у крупнейших режиссеров. Из нескольких написанных им сценариев только один был реализован. Именно этот фильм 1927 года — «Раковина и священник» — позволяет понять требования Арто к кино. На премьере фильма в феврале 1928 года Арто вместе с Робером Десносом устроил скандал, выражая свое несогласие сценариста с режиссерской интерпретацией Жермены Дюлак. Сам Арто объяснял свое отречение от конечного результата тем, что Ж. Дюлак не допустила его к монтажу фильма. Исследователей, да и современников, такое объяснение не устроило. Чаще всего неприятие фильма объясняют посредственным исполнением главной мужской роли Алексом Алленом или подсознательным недовольством своим сценарием. Более

* *Якобсон Р.* Беседа о кино // Киноведческие записки: Вып. 4. М., 1989. С. 48.

** *Манцов И. В.* Братья Маркс как квинтэссенция модернистской культурной парадигмы // Киноведческие записки: Вып. 22. М., 1994. С. 186–188.

обоснованное объяснение — начало процесса перерастания Арто сюрреалистической эстетики, в которой выдержан фильм. «Раковина и священник» обнаруживает слабые стороны сюрреализма — хаотичность образов, невыстроенность композиции, чего не скажешь о фильмах Луиса Бунюэля «Андалузский пес» и «Золотой век».

Польская исследовательница Гражина Шимчик-Ключчинска делает попытку «реконструировать выработанную Арто концепцию кинематографа»*. Исследовательница приходит к выводу, что в сценарии выстроена не логика сна, а некая поэтическая реальность, способная через каббалистическую символику установить связь человека с космосом. Ж. Дюлак слишком буквально («нетворчески») следует сценарию и именно это, по мнению Г. Шимчик-Ключчинской, привело к объективной неудаче и отторжению фильма сценаристом. Исследовательница приводит примеры того, как в раскадровке режиссера (а не при монтаже) художественные образы суживаются, упрощаются. Можно добавить, что суживаются они не в следствие узости взгляда режиссера, а из-за ориентации на принципы сюрреализма. Сюрреалистические образы принимают реалистический характер, сохраняя двойственность или многозначность, предусматривая ассоциативные ряды, но утрачивая вертикальные связи, то есть пробуждение зрительской энергии на уровне создания внебытовой реальности.

Кстати, Г. Шимчик-Ключчинска выделяет следующую фразу в предисловии Арто к «Раковине и священнику» (которое называется «Кино и реальность»):

* Шимчик-Ключчинска Г. Антонен Арто и идея кино без пленки // Киноведческие записки: Вып. 9. М., 1991. С. 116.

сценарий *не является воспроизведением* сна и не должен рассматриваться в качестве такового*.

Итак, образность фильма не должна была *воспроизводить реальность*, ибо сам он воспроизводит реальные образы в конфликтном контексте (тот же прием использует сюрреализм). Тем более странно, что общий вывод Г. Шимчик-Ключчинской сводится к распространенной концепции *виртуального фильма*, то есть сценария с ничем не ограниченной структурой, позволяющей «снимать фильм в воображении»**. Получается, что любой результат экранизации изначально обречен, так как реализация изначально не предусматривается. Между тем, сам Арто пишет совсем о другом:

Этот сценарий ищет темных истин духа в образах, порожденных из самих себя и не извлекающих свой смысл из ситуаций, в которых они разворачиваются, но из чего-то вроде могущественной внутренней необходимости, проецирующей их в свете замкнутой на себя очевидности***.

Задача предельно ясна. Арто стремится избежать как замыкания на реальности, так и абстракции. Самостоятельное развитие образов происходит в границах заданных произведений, не предполагающих художественных или бытовых ассоциаций. Только тогда возможен «объективный синтез», проникновение на уро-

* Арто А. Кино и реальность. Предисловие к «Раковине и священнику» // Из истории французской киномысли. Немое кино, 1911–1933. М., 1988. С. 185. Курсив мой — В. М.

** Шимчик-Ключчинска Г. Антонен Арто и идея кино без пленки. С. 125.

*** Арто А. Кино и реальность. С. 185.

вень объективного общечеловеческого восприятия зрителем этих образов. Разумеется, принцип *интертекстуальности* не применим к подобным произведениям или, во всяком случае, он ничего не проясняет («образы <...> создают миры, которые ничего и ни у кого не просят»^{*}). Задачей режиссера становится наделение этой образности динамикой, столкновением *вещей и форм*, развитием внутреннего конфликта и разрешением конфликта в уничтожении форм и рождении *чистой* реальности. В этом смысл «сверхсущностного превращения элементов»^{**} (живущих на экране своей художественной жизнью, стремящихся лишь к предельной объективности).

В чем абсолютно права Г. Шимчик-Ключчинска, так это в том, что фильм вызвал у Арто «разочарование в кино как искусстве»^{***}. Кинематограф (как и сюрреализм) остановился для Арто на уровне изображения реальности. Это нашло отражение в характеристике кинематографа (данной в Первом манифесте «Крюотический театр» в 1932 году) и противопоставлении его театру:

Грубой видимости того, что существует, театр поэтически противопоставляет образ того, чего не существует вовсе. Впрочем, по характеру действия нельзя сравнивать кинематографический образ, который при всей своей поэтичности всегда ограничен возможностями пленки, и образ театральный, послушный всем требованиям жизни (IV, 118).

* Там же.

** Там же. С. 186.

*** Шимчик-Ключчинска Г. Антонен Арто и идея кино без пленки. С. 125.



Добавим, что под жизнью (фр. «la vie»), подразумевается творимая на сцене реальность.

Исходя из этого, уж совсем странно выглядит вывод, сделанный Михаилом Ямпольским, вероятно, из понимания артодианской «концепции искусства» Г. Шимчик-Ключицкой, а не из самих текстов Арто. М. Ямпольский размышляет о причинах недовольства Арто фильмом Ж. Дюлак и резюмирует:

Между тем, факт неприятия фильма может быть понят из общей установки Арто на создание некоего «абсолютного» текста, который в принципе не реализуем. Можно легко представить возможную реакцию самого Арто на такое понимание его «концепции искусства»*.

Из частной ситуации с киноэпопеей Арто делается вывод об «идее театра» как «утопического, нереализуемого зрелища»**. Нельзя нанести большего вреда учению Арто, чем распространение мифа о его нереализуемости «в принципе». Арто весь устремлен только на реальную практику (даже свой главный сборник он составляет только после того, когда понял, что самому ему театра не создать). Он находит в реальном искусстве любую зацепку, уводящую его от умозрительных построений. Изучая каббалу, он использует ее «практическую» часть. Задача создания некой теории или «утопической» модели театра была ему глубоко чужда. Другое дело, что практическая реализация — даже если бы ее осуществил сам Арто — будет существенно отличаться от замысла в силу конкрет-

* Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. С. 44.

** Там же.

ных индивидуальных обстоятельств. Арто, разумеется, их не учитывает в «Театре и его Двойнике», создавая бескомпромиссный (но не «утопический») образ театра. В этом сила и универсальность книги Арто. Она не объясняет условий и способов создания, она указывает реальную цель. Отсутствие цели, движение по инерции, непонимание высшего смысла своего творчества всегда пагубно для искусства.

Другое дело, что десятилетия, прошедшие со времени выхода «Театра и его Двойника», оказались *невозможными* для реализации театра Арто. Но это говорит не о *нереализуемости* идеи, а о том, что эти кризисные десятилетия прошли впустую (не берусь судить о положении дел в кинематографе, но думаю, что и здесь дела обстоят не столь благополучно). И только благодаря стараниям Ж.-Л. Барро, П. Брука, Ч. Маровица и иже с ними идеи Арто не реализуются, но «поддерживаются в рабочем состоянии, живут в театральной практике».

Не сумев сам найти путь в новое кино, Арто мог видеть у других кинематографистов то, чего не находил в театре. Например, *юмористическую поэзию* как воплощение *инверсии* форм. В современном театре он не мог отыскать проявление метафизики, ибо весь «человеческий» театр был лишь выразителем идей. Все конечное, однозначное, чисто логическое представлялось режиссеру только «физикой»:

Но для меня ясные идеи — и в театре и вне его — это идеи мертвые и конечные (IV, 49).

Стремление Арто к обозначению своего театра как метафизического, вызвано желанием отмежеваться

от театра сиюминутного, решающего психологические конфликты. Крюотический театр призван находить смысл человеческого предназначения в мире, воплощать эстетическое (в ницшеанском понимании) содержание, в то время как современный («человеческий») театр занимается социальными и моральными проблемами.

Я же считаю, что современная социальная система несправедлива и заслуживает гибели. И здесь нужен скорее не театр, а пулемет (IV, 50).

Арто четко разграничивает сферу подлинной жизни, где духовные возможности человека реализуются в плоскости театра, и социальную систему, где допустимы любые средства. Но эти проблемы не находятся в сфере интересов Арто, равно как и сюрреалистическая тенденция использования средств искусства для решения социальных задач. Арто средствами театра решает проблемы не социальные, общественные, а общечеловеческие, точнее, *внечеловеческие*, «поэтические».

Для меня театр совпадает с возможностями постановки спектакля, когда высвобождаются предельные поэтические потенции; а возможности постановки спектакля целиком принадлежат к области режиссуры, если в ней видеть определенный язык пространства и движения (IV, 55).

Поиск *метафизического* в театре закономерно приводит к проблемам *пространства* и *времени*, их столкновению и воплощению в *движении*.

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

Привести объективные примеры такой поэзии, возникающей из самого способа, согласно которому отдельный жест, звук или интонация с большим или меньшим постоянством могут опираться на ту или иную часть пространства, на тот или иной момент времени, мне кажется столь же трудным, как передать словами ощущение особого качества звука или рассказать о силе характера физической боли. Все это зависит от постановки и может решиться только на сцене (IV, 55–56).

Жест, звук и интонация выражают иероглиф, свободный от тисков синтагматических связей обыденной психологии, но обусловленный глубинными слоями сознания. Иероглиф конкретен, ибо происходит в определенной точке пересечения пространства и времени. Однако эти понятия сами по себе так же сложны. Арто не мог пройти мимо получившей широкое распространение концепции двух планов развития сознания, принадлежащей Анри Бергсону и сформулированной впервые в «Опытах о непосредственных данных сознания» (1889). Жизнь как метафизический космический процесс развивается во *временном* плане. *Пространственному* плану соответствует интеллект как мертвая форма.

В статье «Режиссура и метафизика» имя Анри Бергсона не возникает, хотя понятия пространства и времени противопоставляются в интуитивистском понимании. И хотя понятия Бергсона не стали для Арто ключевыми, как, например, для Адольфа Аппиа, су-

щественное влияние они оказали. Это нашло непосредственное отражение в одной из лекций Арто, прочитанных в конце февраля 1936 года в университете Мехико во время мексиканского путешествия, предпринятого ради участия в ритуалах индейцев тараумара. В лекции «Человек против судьбы» Арто говорил о разделенности сознания (фр. «la conscience séparée»): мысль выражается в образах, теряя при этом свою целостность, образы реализуются в словах; таким образом, возможность мыслить связана с расщеплением сознания на отдельные состояния.

Но в действительности сознание — это единый блок, то, что философ Бергсон называл «чистой длительностью» (*durée pure*). В мысли не бывает остановок. То, что мы держим перед собой, чтобы рассмотреть с помощью разума, в действительности уже произошло, и разум видит лишь более или менее опустевшую форму истинной мысли*.

Арто использует в своих размышлениях логические образы и философские построения Бергсона, рассматривавшего *длительность* как свойство, которое придается миру сознания. *Длительность* — это смена «состояний сознания», противопоставляемая *пространственности* (положение предмета в пространстве в отдельный момент, не отвечающее «истинному» состоянию, неотделимому от времени).

Мертвая материя на вид не имеет длительности или, по крайней мере, времени**.

* *Artaud A. Messages révolutionnaires. P., 1971. P. 25.*

** *Бергсон А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. СПб., 1913. С. 111.*

— писал Бергсон. Реальная картина существует лишь в сознании.

Понятие *разум* (фр. «raison») у Арто или *знание* (фр. «science») у Бергсона противоположно бергсоновскому *сознанию* (фр. «conscience»), способному охватить *длительность* реальности. В лекции «Человек против судьбы» Арто говорил о *сознании*, обнаруживающемся во внеевропейских цивилизациях и совсем не говорил о театре. Проблема европейского сознания («воссоединение» la conscience séparée) разрешается Арто в «Театре и его Двойнике», в частности, во Втором «Письме о языке», где, впрочем, имя Бергсона не упоминалось. Арто утверждает закономерность неисчерпанности сознания с помощью слова и необходимость специфического языка театра. Слова лишают мысль возможности развития. И далее:

Под развитием я понимаю конкретные свойства протяженности, поскольку мы находимся в конкретном и протяженном мире. Итак, этот язык способен сжимать и использовать протяженность, то есть пространство, и, используя его, заставляя его говорить; я беру протяженные предметы и вещи в качестве образов и слов, я соединяю их и привожу к соответствию с законами символизма и живых аналогий, вечным законам любой поэзии и любого жизнеспособного языка, а также китайских идеограмм и древних египетских иероглифов (IV, 132–133).



Глава четвертая

Театр и театр



Употребление понятия «театр» в двух различных значениях. «Алхимический театр». Сущностная драма и принцип сходства. Театр «типический» и театр архетипический. Метафизика театра и «физика» алхимии. «Гелиогабал, или Коронованный анархист». «Новые откровения бытия». Орфические мистерии. «О балийском театре». Танцоры острова Бали и восточный театр. Структура мифа и отказ от «личной инициативы». Соединение мифологического и катартического начала в театре Арто. Ритуальная основа крютического театра. «Восточный театр и западный театр». Крютический театр и религиозное сознание. «Пора покончить с шедеврами».

Литературность и психологизм — основные качества театра последних столетий. Двойная антитеза: театр — нетеатр — антитеатр (уточнение понятий). Незаинтересованный театр.

Говоря о глобальном явлении, связанном с переустройством жизни, с подлинным смыслом человеческого существования, Арто не стыдился называть это явление театром. Но он не мог не называть театром и театральное производство, которое стало частью повседневной парижской и мировой жизни. Вместе с будущим своим последователем Питером Бруком он мог бы сказать:

нужно взглянуть в лицо простому и неприятному факту: слово «театр» утратило свой первоначальный смысл; то,

что мы теперь обозначаем этим словом, в большинстве случаев является пародией на театр*.

Постоянное чередование понятия «театр», употребляемого в двух разных значениях, обращает на себя внимание в «Режиссуре и метафизике». И здесь же делается попытка дать определение этим двум театрам.

В статье Арто разграничивает театр западный от собственного театра по принципу подчинение спектакля тексту. Западному театру он дает такое определение:

идиотский, безумный, стоящий на голове, театр бакалейный, антипоэтический и позитивистский (IV, 50).

Далее встречаются и другие эпитеты: «гуманистический», «социальный и актуальный», «пищеварительный». Всему этому разнообразию противостоит всего лишь «нормальный театр». Арто как бы не решается дать ему обозначение. Но действительная причина в том, что разговор о *крюотическом театре* у Арто еще впереди, и он сдерживает свое желание говорить подробнее.

В третьей статье сборника «Театр и его Двойник» есть стремление четко разграничить два столь различных театра, но терминологически здесь все еще больше усложняется.

Третья статья сборника называется «Алхимический театр». Она датирована сентябрем 1932 года, и в том же году опубликована в Буэнос-Айресе на испанском языке (журнал «Сур» № 6). Алхимический театр — это одна

* Брук П. Пустое пространство. М., 1976. С. 78.

из ипостасей театра крьюотического. Почему? Потому, что артодианское искусство в некоторой степени опирается на методику алхимии.

Постоянные намеки на предмет и сущность театра, встречающиеся почти во всех книгах по алхимии, следует понимать как ощущение сходства двух миров (которое сами алхимики сознавали предельно ясно), — мира, где движутся персонажи, предметы и образы, в общем, все то, что составляет потенциальную реальность (*réalité virtuelle*) театра, с миром чисто предположительным и иллюзорным, где действуют символы алхимии (IV, 59–60).

В «Алхимическом театре» речь идет о театре внешнем, поверхностном, который совпадает с алхимией (а также эзотерическими учениями, прежде всего, каббалой) в том, что на уровне внешних проявлений выражается в неких символах (не иероглифах!), подчиненных господствующему в Средневековье принципу сходства.

Идея сходства лежит в основе алхимии и всей эпохи Средневековья. Мишель Фуко так характеризует систему, господствующую вплоть до конца XVI века:

Человек как бы уподобляется мировому порядку, воспроизводит его в себе, и таким образом опрокидывает в свой внутренний небосвод тот небосвод, где мерцают видимые звезды. Тогда эта зеркальная мудрость в свою очередь охватит мир, в котором она размещалась; ее большое колесо устремится в глубь неба и так далее... *

* Фуко М. Слова и вещи. С. 65.

Арто говорит о театре, построенном не на катартической структуре, а на принципе сходства, способном вызвать «низвержение» внешнего небосвода. В основе такого театра — «сущностная драма» (фр. «drame essentielle»), *сущностная* потому, что разграничена с внешними проявлениями театра.

С помощью форм, звуков, мелодий, объемов, всевозможных естественных аналогий образов и подобий удастся воскресить не только изначальные ориентиры духа (наш убийственный логический интеллектуализм свел бы их всего лишь к ненужным схемам), но определенные состояния такой остроты видения, такого ужасного надлома, что в дрожании мелодии и формы можно расслышать угрожающий подземный гул хаоса, неумолимого и опасного (IV, 61).

Постепенно становится понятным, что описывается процесс не театральной постановки пьесы, а некой всеобщей игры, разыгрываемой на основе сценария *драмы жизни*. И теперь только становится понятна мысль высказанная Арто почти в самом начале «Алхимического театра» — мысль о «типической реальности», сравнимой с «вещественным планом» алхимии:

Театр, в свою очередь, тоже выступает в роли Двойника, но не той повседневной реальности, которую он повторяет, постепенно превратившись в ее безжизненную, пустую, подслащенную копию, а реальности совершенно иной, опасной и типической (*typique*), Основы которой, наподобие дельфинов, высунувших головы из воды, сразу же спешат снова уйти в темноту (IV, 58–59).

Почему реальность, противопоставленная повседневности, обозначается «типической», то есть противостоящей *архетипическому* (такого понятия у Арто, разумеется, нет)? Потому что речь идет о внутреннем, глубинном значении все той же *человеческой* жизни, только в своем обобщенном, *типическом*, следовательно, общечеловеческом смысле! Типическому содержанию не нужен «настоящий» (крюотический) театр, ибо подобный театр имеет самостоятельную основу (*архетип*) и реализуется теперь только в художественном, а не жизненном плане. Театр относится к области сверхчеловеческого. «Сущностная драма», лежащая в основе обыденной жизни, реализуется, напротив, лишь в *типических* формах, не достигая архетипического уровня.

То же происходит и с идеями типического примитивного театра: как слова, со временем потерявшие связь с образом, они перестают быть средством распространения духовности, оставаясь лишь тупиком и могильной ямой духа (IV, 60).

Уточним, что «сущностная драма», лежащая в основе общечеловеческого жизненного действия, отличается от драматургической основы архетипического театра существенным качеством — *бесконфликтностью*. При этом «сущностная драма» проявляется не только в обыденной жизни, но и в Великих Мистериях, как архаических реально-жизненных акциях:

Не надо забывать, что сущностная драма, лежащая в основании всех Великих Таинств (Grands Mystères), родственно связана со вторым актом Творения, актом труд-

ностей и Двойников, актом материализации и осязаемого уплотнения идеи (IV, 61).

Эволюция человечества рассматривается Арто как грандиозная драма, где в результате акта Творения происходит разрешение Единой воли и, своего рода, взаимоуничтожение формы и содержания (материи и духа). Творческий акт (в данном случае — мистериальное действие) способствует как типизации человека, так и проникновению в жизнь духовного начала. Мистериальное действие «соответствует» акту творения (то есть способствует его возникновению).

Но каким же образом в такой усложненной жизненной структуре найдется место «настоящему театру»? Вновь возникает сомнение в целесообразности нечеловеческого и сверхреального действия.

Кажется, что там, где царит простота и порядок, не может быть ни театра, ни драмы, и что настоящий театр, как, впрочем, и поэзия, только иным путем, рождается из анархии, когда она начинает упорядочиваться после философских борений, отражающих накал первоначальных вселенских связей (IV, 61–62).

В том то и дело, что безусловный тотальный архетипический театр, где нет знакового обозначения скрытой сущности, явление исключительное, труднонаходимое, хотя и необходимое человеческому сознанию. И, чтобы выявить его специфику и органичность, Арто использует аналогию с алхимическим процессом.

Совершенно прав М. Б. Ямпольский, видя единство театра и алхимии, по Арто, в распаде некоей цельности, в результате которого

театр получает *конфликт*, а алхимия — разделение на материальное и духовное*.

Но все же технология алхимии представляется ученому «расщеплением единства», а не «снятием покровов», как у Арто. У М. Б. Ямпольского мы читаем:

Алхимия для Арто — это прежде всего расщепление изначального единства на некоторую дуальность, которая затем преодолевается восстановлением изначального единства в золоте**.

Подобная оценка требует уточнения. У Арто речь идет о «пути огненного очищения» духа (естественно, неделимого), которое происходит через *символы*, внешние проявления. Очищение — это отнюдь не *расщепление*, а, напротив, «единение и утончение материальных частиц». Таким образом, алхимические процессы перетекания форм и изменения структур происходят на уровне внешних *символов*.

Они приближают его (дух — В. М.) к той операции, которая позволяет через последовательное снятие покровов заново осмыслить и заново построить твердое тело, придерживаясь определенной линии духовного равновесия, пока оно, наконец, снова не превратится в золото (IV, 60).

Золото — это естественное состояние *твердого тела*, хотя это, конечно, внешнее проявление, достигнутое в результате *действия*, — «вторичный символ»

* Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1998. С. 45.

** Там же.

(фр. «un symbol second»). Причем, собственно алхимия, по Арто, это не столько «снятие покровов», сколько последующая *сублимация*, прохождение через «священную драму» (здесь, как мы уже говорили, единство алхимии и общечеловеческого жизненного действия).

Алхимия, получившая интенсивное развитие в Европе в IX–XVI веках, имела для Арто особое значение, ибо в основе ее лежит принцип трансмутации, позволяющий выявить формы и сущности, реализовать тонкие связи между людьми, о чем идет речь в «Театре и чуме». Артодианское понимание алхимии совпадает, например, с мнением Августа Стриндберга, творчество которого оказало заметное влияние на Арто. В 1890-е годы Стриндберг занимался алхимическими исследованиями в Париже, писал статьи на эту тему. В романе «Готические комнаты» Стриндберг говорил:

Если постараться выразить кратко различия между химией и алхимией, то можно было бы сказать, что алхимия утверждает способность элементов переходить один в другой (transmutation), а химия этого не допускает*.

Неизменность свойств элементов, их самостоятельность в химической картине мира подтверждала незыблемость вселенной и учение о сотворении мира. Алхимическая картина мира предлагала, напротив, материалистическое объяснение Вселенной и ее бесконечного развития. Таким образом, алхимия понималась как метод всеобщей изменчивости, но не хаотичной, а такой, где вещь стремится к своей противоположности.

* Стриндберг А. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 8. М., 1909. С. 109.

И все-таки главная идея «Алхимического театра» — разграничение крьюотического театра и алхимии, заявленное в начале статьи. Относя театр и алхимию к «искусствам, так сказать, потенциальным (virtuels)», Арто утверждает, что алхимия переводит «область духа» в «область физических явлений» и «действительно позволяет получить золото» (IV, 58). Настоящий театр также получает действительное золото. Если продолжить мысль Арто, золото — это тот архетип, тот Двойник, которым становится актер, пользуясь специальной методикой. Но этот процесс *метафизический*, в то время как получение алхимического золота — *физический* процесс.

Статья «Алхимический театр» — не единственное обращение Арто к алхимии. В 1934 году, когда режиссер, уже опубликовав манифесты «Крьюотический театр», предпринимает попытки осуществить замыслы, приведшие к постановке «Семьи Ченчи», вышла в свет его книга «Гелиогабал, или Коронованный анархист». Здесь возможность трансмутации первоэлементов рассмотрена в историческом плане. Речь не идет о театре, но развивается театральная концепция, выдвинутая в статьях сборника «Театр и его Двойник». Арто продолжает искать в истории моменты проявления сверхтеатра, включающие каббалистически-алхимическую основу и театральную форму, и находит такой момент в императорском Риме III века.

Юный император Гелиогабал, возведенный на престол в 218 и убитый в 222 году, предпринял грандиозную религиозную реформу и изменение всего римского общества. Был утвержден культ Солнца и поклонение его нерукотворному тотему — черному камню.

Гелиогабал пытался синтезировать различные культуры Востока и Запада, стремился соединить несоединимое. Было устроено бракосочетание Гелиогабала с карфагенской богиней Тиннит, воплощающей Луну. Соединение двух противоположных начал — мужского и женского — Гелиогабал хотел реализовать в своем теле, стараясь добиться андрогинного — божественного состояния. Наряду с воплощением в судьбе Гелиогабала идеи космических соответствий через астрологические аспекты, наряду с реализацией синтеза противоположностей, Арто акцентирует театрализацию культа Гелиогабала, не случайно его храм описывается в книге как театральное помещение.

В 1937 году Арто анонимно публикует брошюру «Новые откровения бытия», в которой соединяются элементы алхимии, каббалы и таро. Таким образом, интерес к алхимии был для него постоянен. Алхимики, по мысли Арто, видели театральность глубинных процессов и раскрывали явления через понятия театра. Но главная их заслуга — методика, а именно трансмутация элементарных веществ, вплоть до рождения высших веществ и возвышенной реальности.

Как с помощью элементарных символов (чем и пользуется алхимия), имея реального человека с его обыденностью и несовершенством, получить Двойника, — идеального сверхличностного актера-персонажа — золото театра? Таков вопрос, ответ на который могла дать алхимия. Двойник является квинтэссенцией, которую искали древние греки за границами четырех веществ, той квинтэссенцией, над которой иронизировал принц Гамлет. Не случайно в статье возникают Орфические и Элевсинские мистерии.

Орфические мистерии, столь удручавшие Платона, в моральном и психологическом смысле, должно быть, обладали характерным трансцендентальным свойством *алхимического театра* (IV, 63).

Орфики — представители религиозно-философского течения в Древней Греции, сочетавшего аполлоновское и дионисийское начала (культ Деметры, дионисийские оргии, дифирамбы в честь Аполлона). Они получили название по имени полулегендарного основателя — Орфея. Ритуалы (мистерии) орфиков основаны на земледельческой магии и получили распространение в Афинах в период правления Писистрата, то есть хронологически связаны с устройством первых театральных представлений на Великих Дионисиях.

Смысл орфического культа в преодолении границ человеческого «Я» и слиянии с целостностью мира. Люди родились из пепла титанов, сожженных Зевсом, но полученная ими личностная форма временна. Это искания души. Душа должна получить освобождение. Конечно, мы имеем здесь дело с ритуальным культом и позднейшим вариантом античных мистерий. Проблема освобождения от «Я» могла возникнуть только тогда, когда мифологическая форма сознания окончательно сменилась на противопоставление человека миру (то есть в VI в. до н. э.), закрепленное чуть позднее в протагоровской формуле «человек — мера всех вещей». Но орфические мистерии имеют еще одно важнейшее отличие от прочих. Здесь нет персонифицированного культа одного бога. Сам Орфей является заместителем Диониса. Растерзание Орфея, независимо

от конкретных причин, является ритуалом, повторяющим судьбу Диониса. Бог орфиков имеет много имен, объединяющих воедино несоединимые доселе божества — это и фракийский Загревс, и Эрос, и Фанет, и Зевс, проглотивший змея Фанета, и Аид, и, конечно, Дионис. Идея всеединства мира, взаимосвязи всех элементов пронизывает учение орфиков и сближает их с алхимиками.

Смысл, цель развития для мира, как и для человека, — вернуться к полному единству*,

— так писал об орфических мистериях в 1920-е годы Н. С. Арсеньев. Душа пребывает в мире, оторвавшись от своего истинного состояния. Авторы орфических текстов называют себя изгнанниками и скитальцами. Орфический путь спасения — это умеренность и воздержание в земной жизни. Возвращение души к своей истинной чистоте и возможность не возвращаться к земной жизни даются посвященным через орфические таинства. Содержание мистерий отражено в текстах орфиков, описывающих *сошествие* (καταβασεις) в Аид. То, что в Элевсинских мистериях было тайной за семью печатями, в данном случае становится жанром литературы. Тексты орфиков являются напутствием умершему, описанием загробного мира и предупреждением об этапах пути, которые проходит душа в своем стремлении к космической родине. Здесь очевидна связь орфической литературы с египетской «Книгой Мертвых». Конечной целью пути

* Арсеньев Н. Пессимизм и мистика в Древней Греции // Путь: Орган русской религиозной мысли (Париж). 1926. № 5. С. 59. Переиздание: Путь. Кн. 1. М.: Информ-Прогресс, 1992. С. 597.

посвященного становится преодоление круга нисхождений души в пустыню жизни. В этом случае человек не просто избавляется от своего «Я», он становится единым богом.

К Орфическим мистериям были приобщены некоторые античные философы, прежде всего, Эмпедокл. Он, в частности, разрабатывает идею человекобога. Эмпедокл писал в поэме «Очищения»:

А под конец бывают они [очистившиеся от следующих перерождений — В. М.] у живых на земле людей прорицателями, певцами гимнов, врачами и вождями откуда [они уже] возносятся до величаемых высочайшими почестями богов*.

На Платона учение орфиков также оказало огромное влияние. Идеи Платона о теле как «темнице души» и о стремлении души к Первоисточнику, необходимость метампсихоза как искупления греха — все это напрямую указывает на связь с орфическим мировоззрением. В тоже время о мистериях орфиков Платон писал во второй книге «Государства» следующее:

...они совершают свои обряды, уверяя не только отдельных лиц, но даже целые народы, будто и для тех, кто еще жив и кто уже скончался, есть избавление и очищение от зла: оно состоит в жертвоприношениях и в приятных забавах, которые они называют посвящением в таинства; это будто бы избавляет нас от загробных мучений, а кто не совершал жертвоприношений, тех ожидают беды**.

* Якубанис Г. Эмпедокл: философ, врач и чародей. Киев: Синто, 1994. С. 130.

** Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 124–125.

Далее Платон называет подобные идеи «обманом». Об этом неприятии орфиков Платоном упоминает Арто. Расхождение конкретной оценки мистерий (обрядов) и собственно мировоззрения в восприятии Платона вынуждало исследователей давать этому какое-либо объяснение. Н. С. Арсеньев говорит о постепенном перерождении орфизма во внешнее «чисто обрядовое суеверие».

Так это и было, и при том весьма часто — в деятельности и пропаганде орфиков-популяризаторов, орфиков низшего разбора, так называемых «орфеотелестов», кудесников, вещунов, толкователей снов, платных чудотворцев, живших за счет народного суеверия. О них с таким презрением говорит в одном месте своего «Государства» Платон, который ведь в общем охотно и с видимым сочувствием ссылается (главным образом в вопросах эсхатологии) на религиозную традицию орфизма*.

Думается, однако, что объяснение в другом. Платон, не принимая в принципе театральное искусство, признавал катарсис (очищение) одним из важнейших и широко распространенных явлений. При этом Платон не связывал катарсис с искусством. Катарсис, по мнению Платона, проявляется вне художественного воздействия. Что касается искусства, здесь, с точки зрения А. Ф. Лосева, Платон ставит знак равенства с природой.

Под искусством он понимает решительно всякую деятельность человека, да и не только человека, но и всех богов**.

* Путь. 1926. № 5. С. 62.

** Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 3. Высокая классика. М., 1974. С. 26.

Для Платона характерно стремление к изначаль-
ному снятию конфликта и отождествлению противо-
положностей, без трагического противоборства. Таким
образом, у Платона речь идет о той же «священной
драме», которая, по Арто, лежит в основе алхимиче-
ского театра. В основе крютического театра, как мы
выяснили, катартический художественный процесс.

Единый путь, связывающий древнего микста, сред-
невекового алхимика и современного человека, стре-
мящегося к «снятию покровов», определяется «алхи-
мическими символами», теми знаками, которые имеют
общечеловеческое значение, которые подобны дель-
финам, высывающим головы из воды и спешащим
погрузиться в темноту. Здесь мы имеем дело с подо-
бием такой технологии, которая в крютическом теа-
тре выявляет в подсознании архетипические образы,
вскрывает коллективное бессознательное и начинает
общепонятный любому зрителю творческий процесс.
Эта технология в «Алхимическом театре» — погру-
жение в

алхимические символы, которые служат средством для
духа отфильтровывать и переливать материю, отчаянно
и дерзко процеживать материю через дух (IV, 63).

Вслед за статьей «Алхимический театр» в сбор-
нике «Театр и его Двойник» следуют работы «О балий-
ском театре», «Театр восточный и театр западный».
Древнегреческие мистерии имеют немало общего с зре-
лищными формами Востока. Закономерно, что сказав
о наиболее близких ему явлениях европейского про-
шлого, Арто устанавливает отношения с восточной
культурой и, в частности, с театром. Этому вопросу

посвящено специальное исследование В. В. Малявина «Театр Востока Антонена Арто», в котором, к примеру, говорится:

Разумеется, в представлениях балийского театра Арто ищет пищу для собственных мыслей. Его интересует не традиционный смысл постановок, а универсальная их значимость, как он ее представляет. Игра балийских актеров внушает Арто идею «чистого театра» как непосредственного «языка в пространстве и времени», театрального языка как «зримой и пластической материализации слов»; идею архаической слитности мира, когда слово еще не отделено от дела, сон от яви, знак от дыхания, мысль от жизни — того состояния магического единения, когда «мы знаем, что говорим мы сами»^{*}.

1 мая 1931 года в Париже была открыта Колониальная выставка, в рамках которой шли представления фольклорного театра острова Бали. Арто был потрясен этими представлениями.

Первая часть статьи Арто «О балийском театре» была написана в августе и опубликована в «Нувель Ревю Франсез» в октябре 1931 года (№ 217) под заглавием «Балийский театр на Колониальной выставке». Другая часть составлена автором для сборника из многочисленных замечаний, записей, отрывков из своих частных писем с впечатлениями от балийского представления. Упоминания о балийском театре встречаются в «Театре и его Двойнике» начиная со статьи «Режиссура и метафизика» и превращаются в раз-

^{*} *Малявин В. В.* Театр Востока Антонена Арто // Восток-Запад: [Вып. 2]. М., 1985. С. 220.

вернутые описания после разговора об Орфических и Элевсинских мистериях.

Бали — один из небольших островов Индонезии восточнее Явы и один из основных центров индонезийской культуры XI–XIII веков. В эпоху исламизации Индонезии именно на Бали сохраняется яванская традиция, сохраняется индуизм. Испытывая различные влияния, балийцы обладают своей самобытной культурой, соседствующей с другими. Среди высоких достижений архитектуры, скульптуры, живописи, резьбы по дереву и кости особое место занимает театр, а точнее, массовый танец с использованием специальных масок, колокольчиков и другой атрибутики, совершающийся в состоянии особого возбуждения*. Вместе с тем балийцы обладают несколькими типами театральных представлений, например, театром теней. Представления балийских танцоров, вероятно, наиболее древняя форма, так как они имеют ритуальную безусловную структуру, основанную на жертвоприношении. Именно это обстоятельство покорило воображение Арто, увидевшего здесь прообраз будущего театра и воплощение своих еще неоформленных идей. На Бали существует несколько типов танцев, исполняемых либо с празднично-церемониальными, либо с утилитарными целями, либо это просто вариации Рамаяны, что сближает представления балийцев с ваянгом. Объединяющими являются два условия. Танцевальные драмы разыгрываются в состоянии экстаза, который достигается вдыханием дыма от сжигаемых корений. Действие, развивающееся по определенному сюжету, не разрушает

* *Belo J. Trance in Bali. N.-Y. 1960.* Балийскую культуру изучали такие выдающиеся этнографы как Джейн Бело и Маргарет Мид.

танцевальный ритм, доводящийся до неистового круговорота. Танцоры в состоянии транса продолжают подчиняться ритму и действию. Второе условие — отождествление исполнителя с персонажем, будь то божество или (как в первобытных ритуалах) животное.

Современный этнолог так описывает одно из представлений на Бали.

К наиболее впечатляющим примерам танцевального экстаза относится балийский кечак, скорее даже не танец, а спектакль со своим сценарием <...> С трудом верится, что из круга мужчин, как бы собравшихся на совет общины, может исходить такая неукротимая мощь. Вначале кечак, как и большинство балийских ритуальных танцев, представлял собой обряд заклинания. Он считался одним из важнейших элементов церемоний очищения, проводившихся в период эпидемий...*

Состояние экстаза не мешает, а напротив, помогает балийцам придерживаться развития действия, как некой сверхчеловеческой силы. При всей конкретности сюжета, действие, обладая яркой образностью, выходит на уровень космических обобщений. Это то, что действительно имело место в представлениях на Бали, пока они не стали тиражироваться туристической индустрией.

Исследователи (а также Е. Гротовский) отмечают несоответствие выводов, сделанных Арто, с действительным значением представлений на Колониальной выставке. В самом деле, внимание Арто к ритуалу послужило лишь толчком для создания совершенно

* Улиг Г. Бали — остров живых богов. М., 1990. С. 157.

иной — мифологической структуры крютического театра. Однако зарисовки, сделанные Арто, позволяют ярко представить возможность воплощения замыслов режиссера.

В искусстве балийских танцоров есть некоторые особенности, присущие также крютическому театру. Для балийцев представление — это, прежде всего, важнейшая жизненная акция, в которой происходит единение всего общества, разделенного на 17 строгих каст. А также единение с загробным миром и миром космических соответствий. В представлении особую роль выполняют дети и старики, мужчины и женщины. Действие воплощает весь драматизм жизни, снимая почти полностью драматизм обыденности. В этом прообраз одной из функций крютического театра — исчерпания Жестокости. Кроме того, для балийских танцоров в состоянии транса характерно воплощение четкого рисунка движений, передаваемого из поколения в поколение. И хотя для Арто важна не фиксация жеста, а его архетипическая основа, соединение экстаза и осмысленного управления телом является главной задачей актера.

Несколько странными могут показаться замечания Арто, касающиеся закрытости знаковой системы балийцев, недоступности их представления *цивилизованному* зрителю:

Здесь есть что-то такое, чего нельзя схватить сразу. Этот спектакль обрушивает на нас избыток впечатлений, одно богаче другого, но на языке, ключа к которому у нас, видимо, уже нет (IV, 68).

Речь идет не об архетипической основе спектакля, которая воспринимается подсознательно, а об услов-

ной знаковой системе, понятной только подготовленному зрителю. Эта условность не театральная, она присуща реальной действительности балийцев.

При этом непонятно, как можно увидеть в знаковой системе прообраз крюотического театра. Некоторую ясность вносит следующее замечание:

Балийцы, у которых есть жесты и мимика на все случаи жизни, возвращают театральную условности ее высший смысл; они подтверждают высокую эффективность некоторых условностей, хорошо усвоенных и, главное, искусно примененных (IV, 66).

Балийские танцоры, также как актеры других высоких культур Востока, выражают чувства при помощи знаковой системы с использованием поз, жестов, мимики. Подобная знаковая система могла бы отпугнуть Арто, если бы речь шла о чисто театральной форме. Но балийские представления имеют в основе *ритуал*, то есть ориентируются на *реалии*. Речь идет об условности реальности («высший смысл» условности), а не условности художественной.

У балийцев Арто привлекает именно отсутствие художественной условности и, если наш европейский глаз видит знаковую условность, это означает лишь наш отрыв от всеобщих начал. Знаки могут возникать в балийском театре, но не как самоцель, не как средство передачи информации. Воздействует сам процесс, само объективное действие.

Характерно, что Арто, знакомый с различными восточными традициями, с тибетской обрядовостью и древними восточными театрами, выделяет именно балийский театр. В этом сказывается уникаль-

ность Бали в восточной культуре. Большинство восточных театров построены на точном воспроизведении знака, на фиксации формы. Форма сохраняет традицию и театральное представление наполняет ее внутренней энергией, никогда не нарушая канон. Таков, например, театр Но. Нечто противоположное мы встречаем в балийском театре: форма рождается непосредственно на представлении, но в силу полной подчиненности действия сверхчеловеческим силам (одним и тем же архетипическим началам) на каждом представлении рождается сходная форма.

Стремление противопоставить восточный театр западному — распространенная тенденция среди многих режиссеров-новаторов XX века, увидевших на Востоке недоступные Западу возможности. Исследователь западного театра Т. И. Бачелис пишет:

Восточные театры живут по иным законам. Они принципиально менее подвижны и менее подвластны развитию. Именно поэтому их канонизированные формы использовались некоторыми европейскими новаторами, хотя и с большими предосторожностями. Особенно манила Япония*.

К этим новаторам относятся и Арто. В его работах мы находим упоминания о катхакали, Пекинской опере, театре Но. Но когда речь идет о крютическом театре, возникает прообраз совсем иной — театр острова Бали.

* Бачелис Т. Пространственное мышление в театре XX века // На грани тысячелетий: Мир и человек в искусстве XX века. М., 1994. С. 90.

Описывая образы и сцены, возникающие на представлениях балийцев, Арто подчеркивает неразрывность движения, звука, позы, цвета, имеющих единое архетипическое основание:

...все эти звуки связаны с определенными движениями, они являются как бы естественным завершением жестов, имеющих ту же природу; и все это с таким чувством музыкального соответствия, что сознание в конце концов принуждено смешивать одно с другим и приписывать жесту артистов звуковые качества оркестра, — и наоборот (IV, 71).

Судя по этой фразе, Арто находит в спектакле балийских танцоров воплощение иероглифа — синтеза движения и звука, рождающего соответствующий образ в сознании вне границ зримого и слышимого рядов. Характерно, что Арто акцентирует не реальное соответствие жеста и звучания, а то впечатление, которое возникает у зрителя.

Говоря о содержании балийских спектаклей, Арто показывает конкретность сценической образности и общедоступность той душевной борьбы, которая собственно и становится содержанием. В отличие от религиозного театра, в спектаклях балинезийцев разворачивается внутренний трагический конфликт.

Этот чисто народный, не священный театр дает нам потрясающее представление об интеллектуальном уровне народа, взявшего за основу своих публичных увеселений борьбу души, попавшей во власть призраков и фантомов потустороннего мира. Так как, в общем, в последней части спектакля речь идет именно о чисто внутренней борьбе (IV, 68).

Арто вносит противопоставление народного театра и священного (сакрального), основной темой которого была борьба сил добра и зла за душу человека. Таким образом, Арто подчеркивает ритуальный, докультовый характер представления балийцев.

Арто не раз повторяет мысль о ритуальности увиденного им действия. Европейский зритель, не привыкший к открытым театральным формам, не ожидающий увидеть на театральном представлении развернувшейся перед ним «чисто внутренней борьбы», видит ритуальный жест и пытается понять его значение. Поэтому Арто важно показать не смысл, а структуру, не значение, а природу ритуального жеста.

Они словно подчиняются точным музыкальным закономерностям и еще чему-то, не имеющему отношения к музыке, что призвано как бы развивать мысль, гоняться за ней, вести ее по строгому запутанному лабиринту (IV, 69).

В основе крьютического театра Арто лежит катартическая структура и основное для европейской культуры понятие — «трагическое». Однако Арто всячески стремился вырваться из однозначности только художественной системы. Оценивая представления танцоров с острова Бали, Арто отмечает, наряду с множеством специфических театральных приемов, мифологическую структуру действия: оно подчинено законам построения музыки, но не принадлежит музыке; структура очень четкая, не допускающая случайных элементов; возникает ощущение запутанного лабиринта, по которому бесконечно следует мысль воспринимающего. Речь идет о циклической струк-

туре мифа. Действие развивается в нескольких направлениях. Структура близка музыкальным построениям с системой лейтмотивов и переплетающихся тем. Структура мифа направлена на абсолютную замкнутость и одновременно стремится вместить в себя все. Смоделировать гармонию мира, построенную на антагонизме добра и зла и на уверенности в конечной победе добра. Арто, вслед за Ницше, заново переосмысливает основные человеческие ценности, а структуру мифа воспринимает уже не как нечто противостоящее жизни, но как структуру космической реальности. Самым важным достоянием мифа, привнесенным Арто в катартическую систему, является отказ от «личной инициативы». Продолжим цитату из статьи «О балийском театре», где речь идет о ритуальных жестах, которые

словно подчиняются необычайно точным музыкальным закономерностям и еще чему-то, не имеющему отношения к музыке, что призвано как бы развивать мысль, гоняться за ней, вести ее по строгому запутанному лабиринту. В действительности все в этом театре рассчитано с восхитительной математической точностью. Ничто не остается во власти случая или личной инициативы (IV, 69).

Проблема личности в театре Арто снимается вообще, и личностное (индивидуальное) начало не играет ведущей роли, что было немислимо в произведениях Ренессанса и Нового времени.

Для Арто главное актерское качество — снятие личностного плана и раскрытие внеличностной внутренней реальности. Зритель не должен видеть «играющего» актера. Ценность не в актере-исполнителе,

а в открытии объективного общечеловеческого плана и, в конечном счете, в возникновении Двойника.

В системе Арто происходит соединение мифологической и катартической структур, направленных в конечном итоге на уничтожение личностного начала, слияния личности с миром. Но в катартической структуре «снятие» личности происходит через утверждение личности. В мифе личность растворена изначально. Арто не может игнорировать концепцию личности в том виде, какой она сложилась к XX веку. Но он ведет личность по лабиринту мифа, а не через внутренний трагический конфликт индивидуума. Не случайно в замыслах Арто проекты постановок трагедий сочетаются с эпическими сюжетами. Во *Втором манифесте «Крюотического театра»* излагается замысел подобной постановки — «Завоевание Мексики».

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

Во *Втором манифесте «Крюотического театра»* Арто обнаруживает *Миф* в современной жизни. Арто предполагает наличие в спектакле неких «силовых линий», которые распространяются «материально осязаемыми волнами» и воздействуют на сознание зрителей.

Применительно к театру проблема заключается в том, чтобы определить и согласовать эти силовые линии, объединить их вокруг единого центра и увязать их с музы-

кальными мелодиями, способными вызвать гипнотическое внушение (IV, 153).



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

Странный ужас охватывает нас при взгляде на эти механические существа, которые, кажется, не властны над собственными радостями и печальями, а подчинены испытанному ритуалу, как бы заданному высшим разумом. И, в конце концов, именно это впечатление высшей, заданной Жизни поражает нас в этом спектакле, похожем на обмирщенный ритуал (*un rite qu'on profanerait*). В нем есть торжественность священного ритуала (IV, 70).

С точки зрения Арто, балийские представления соединяют в себе два типа: *мирской* («обмирщенный») и *священный* (сакральный). Важно само определение двух типов — речь идет об использовании ритуала в различных структурах. Собственно ритуал — космогонический, домифологический — использует реалии и происходит как жизненный акт. *Священный ритуал* включен в структуру церковного культа и организован по мифологическому принципу (у Арто возникают ассоциации с музыкальным произведением, с лабиринтом). В одном из следующих отрывков статьи Арто оценивает «церемонию религиозного обряда» как искореняющую «идею притворства». Таким образом, Арто не связывал священный ритуал с культовой условностью. Противопоставление типов ритуала продолжено Е. Гротовским, который подчеркивал, что ориентируется на «мирской» ритуал («светский», по термино-

логии Гротовского), а не религиозный, превращающийся в церемониал*.

Метафорические образы, рождающиеся у Арто при описании балийского представления, не мешают, а наоборот, способствуют воссозданию стройной художественной картины, в которой персонажи находятся в борьбе между космическими силами и безднами человеческого духа.

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

Это напоминает волны материи, когда они одна за другой стремительно склоняют свои гребни, наплывая со всех сторон горизонта, чтобы влиться в бесконечно малую точку трепета и транса, — и закрыть пустоту страха (IV, 78).

На примере балийского театра Арто описывает катартический процесс. Возникает аристотелевское понятие *страха*, через который разрушается любая форма и возникает всеобъемлющая *пустота*, в которой переплавляются «*страх* и *сострадание*». Арто видел в представлении балийских танцоров конкретное вызывание страха и освобождения от него. Это могло воплощаться в сценах жертвоприношения, играющих существенную роль в представлениях на острове Бали. Танцоры направляют на себя лезвия острых ножей,

* Гротовский Е. Театр и ритуал // Театр. 1988. № 10. С. 61–72.

ритуализируя самоуничтожение. Так как речь идет о ритуале, жертвоприношение ощущается участниками как реальный процесс.

Таким образом, смыкаются катартическая структура и ритуальная основа крютической системы. Эта основа выражается в том, что любое явление, любой предмет выступает в качестве реалии. Тем самым снимается любая условность и формируется реальность в отличие от подражания реальности (принцип мимесиса).

Жак Деррида в докладе «Крютический театр и предел представления» (1966), задается вопросом:

Является ли *мимесис* наиболее естественной формой представления?

— и сам же отвечает:

Как и Ницше (на аналогиях не будем здесь останавливаться), Арто, стало быть, хочет покончить с понятием *подражания* в искусстве, с аристотелевской эстетикой, в которой утверждается западная метафизика искусства*.

Далее Ж. Деррида приводит слова Арто из материалов к «Театру и его Двойнику»:

Искусство — это не подражание жизни, но жизнь — подражание трансцендентному принципу, по которому искусство восстанавливает нас через взаимосвязи (IV, 310).

В статье «О балийском театре» Арто отмечает, что подлинные представления становятся непосредствен-

* *Derrida J. L'Écriture et la différence. P., 1979. P. 343–344.*

ной реальностью, лишенной художественной условности,

они искореняют из сознания зрителя всякую идею при- творства, смехотворного подражания действительности (IV, 73).

Самостоятельность и значительность крютического театра получили развитие в современной философии и искусствоведении. Жиль Делёз, противопоставляя понятия «слово-страдание» и «слово-действие», выводит это противопоставление из принципов театра Арто: слово-страдание и слово-действие «отсылают к двум театрам — театру ужаса и страсти и театру Жестокости, по своей сути активному. Они отсылают к двум типам нонсенса — пассивному и активному»*. Здесь не просто противопоставление Жестокости театру страстей. Здесь подразумевается более глубокий разрыв: крютический театр, по мысли Ж. Делёза, вне искусства «страха и сострадания», то есть вне катарсиса. Однако это совсем не то же самое, что принцип подражания в искусстве. Подтверждения такого отрицания в текстах Арто не содержится. Крютический театр противостоит «театру» в той же мере, в какой театр катартический противостоит театру «подглядывания интимной жизни». Это не ставит, разумеется, знака равенства между аристотелевским театром и артодианским, но катартическая природа едина.

Уникальность крютической системы в том, что творимая реальность (безусловная), тотально воздействующая на человека (мифологическая структура),

* Делёз Ж. Логика смысла. М., 1995. С. 117.

подчинена законам художественного построения (картагическая система).

Опровержение современного театра ведется Арто не с позиций личного неудовлетворения, а *sub specie aeternitatis*, с точки зрения общего предназначения театра. С этой точки зрения он призывает театр «порвать с актуальностью», «не разрешать социальные и психологические конфликты», а стремиться к объективному выражению «скрытой истины» (IV, 84). Противопоставление «человеческого» и «метафизического» театров стало возможным для Арто на примере двух типов театра — Запада и Востока. Помимо статьи «О балийском театре» этому вопросу посвящена следующая статья сборника, которая так и называется «Восточный театр и западный театр». Театр предстает здесь не видом искусства, а мировоззренческой системой, порывающей с «актуальностью» (вернее, поглощающей, преодолевающей ее), системой, разрушающей формы, границы искусства ради постижения Пустоты. Это театр *синтеза*, провозглашающий *эпоху синтеза*, где единственным сюжетом разыгрываемого театрального действия является само Становление (творческий акт). Скрытые истины выявляются через взаимопреодоление форм и сюжета о Становлении (Делании, Творении).

Арто продолжает:

Сделать это, дать театру возможность выразить себя с помощью различных форм, жестов, звуков, цвета, пластики и т. п., значит вернуть его к первоначальному назначению, значит восстановить его в религиозном и метафизическом смысле, значит примирить его со вселенной (IV, 84).

Возможно, неожиданно звучит в контексте «Театра и его Двойника» сочетание «религиозный и метафизический смысл», но стоит обратить внимание, что речь идет здесь о «восстановлении» театра, то есть об обращении непосредственно к архаическим формам (и катартическим, и восточным). Система крютического театра как театра будущего предусматривает в полном смысле свободу сознания, в том числе и от жесткой иерархии религиозного мировоззрения. «Объективный разум» находится в крютическом театре не *вне* человека, а в *глубине* его — в коллективном бессознательном. Отсюда сходство и различие мировоззрений.

В следующей статье сборника Арто («Пора покончить с шедеврами») между прочим уточняется понимание театра как «религиозного действия». Это возможность

без лишних размышлений, пустого созерцания и рассеянной мечтательности овладеть высшими силами и знаниями, управляющими вселенной (IV, 96).

Очевидно, что такое понимание не связано с религиозным мировосприятием, но сориентировано на мифологический синкретизм, включающий и религиозную функцию.

Исчерпывающую характеристику этого вопроса мы находим у Жака Деррида.

Крютический театр изгоняет Бога со сцены. Он не устанавливает на сцене нового антибожественного дискурса, он не отдает свой голос атеизму, он не прочитывает театральное пространство через логику философии, провозглашая в который раз — для нашего еще большего

отвращения — смерть Бога. Практика крютического театра, в его действии и в его структуре, обживает или скорее творит пространство нетеологическое*.

Принципиально важно, что между написанием статей «О балийском театре» и «Восточный театр и западный театр» прошло четыре года. Вторая статья написана в конце 1935 года уже после «провала» «Семьи Ченчи» с расчетом на сборник статей. Отсюда большая упрощенность и адаптированность идей Арто. После описания конкретного театра острова Бали ему хотелось выявить общие закономерности восточных театров.

Отношение к Востоку и восточному театру не было у Арто однозначным. Восточные театральные школы стали для него значимыми авторитетами не только в силу высокого уровня актерского мастерства, но и в силу восприятия театральной реальности на Востоке как высшей духовной реальности. При этом Арто не мог принять принципы неизменной знаковой системы актерских движений и предметов. С другой стороны, Арто утверждал в 30-е и особенно в 40-е годы, что на Востоке сконцентрированы силы зла, которые являются причиной его несчастий. Еще в сюрреалистический период своей деятельности Арто опубликовал «Письмо Далай-ламе», в котором бросал вызов любой религии. После пребывания в клинике в Родезе Арто утверждал, что ламы на Тибете желают его смерти. Отчасти в этом утверждении было стремление развенчивать любые идеалы, подвергать все сомнению. В июне 1947 года Арто пишет «Письмо против каб-

* *Derrida J. L'Écriture et la différence. P., 1979. P. 344.*

балы», ниспровергающее учение, которое сильнейшим образом повлияло на сценарии Арто, на статьи сборника «Театр и его Двойника», на роман «Гелиогабал». В «Восточном театре и западном театре» Арто ассоциирует с восточной культурой не застывшие экзотические формы, а путь их преодоления в постижении Пустоты.

Но духовная немощь Запада, где легко можно спутать искусство с эстетизмом, допускает мысль, что возможна картина, которая была бы чистой живописью, танец, который был бы чистой пластикой, — как будто можно изолировать отдельные формы искусства, обрвать их связи со всеми мистическими настроениями, вполне доступными для них при столкновении с абсолют (IV, 84)

— считает Арто. В этой многоплановости — возможность создания тотальной модели театра, включающей ритуал, миф и художественную структуру.

Синтетизм восточной культуры воплощается в «пластическом и физическом» мире театра. Подчеркнем, Арто говорит уже о *физическом*, а не *метафизическом* мире, не противопоставляя, а соединяя эти два понятия. А противопоставляется этому западный — «психологический» мир театра, основанный на *слове*, отражающем столкновения и разрушения «человеческих характеров» в европейских пьесах.

В конце статьи — вновь попытка сформулировать задачу *режиссуры*. Режиссура — «не отражение литературного текста», и этому соотношению драматургии и театра будет посвящена статья «Пора покончить с шедеврами» из сборника «Театр и его Двойник». Арто видит в режиссуре

жгучую проекцию всего, что может быть объективно извлечено из отдельного жеста, звука, музыки и их сочетании друг с другом (IV, 88).

ЛАНЬ®

Здесь нет определения режиссуры, не установлена связь между произведением искусства будущего и опытом восточной культуры.

«Пора покончить с шедеврами» — одна из четырех статей, появившихся впервые только в «Театре и его Двойнике» (три другие — предисловие «Театр и культура», «Восточный театр и западный театр», «Театр и Жестокость»). Уникальность ее в том, что она завершает весь долгий разговор о художественных и внехудожественных формах, предшествующих крютотическому театру, начатый в статье «Театр и чума».

Статья писалась, вероятно, в течение двух лет с 1933 по 1935 год и впервые появилась в сборнике «Театр и его Двойник». «Пора покончить с шедеврами» завершает первую часть сборника, в ней содержится оценка искусства прошлых эпох и подводится итог определенному развитию культуры. В той же статье впервые делается попытка определить «театр Жестокости». Но формулирование принципов крютотического театра — в последующих статьях. Здесь же главная задача — опровержение устаревших художественных форм и, прежде всего, «олитературенного» театра.

Арто не может принять театр, ориентированный на элитарную публику, ищущую литературных шедевров. «Мир духа» доступен всем. Шедевры принадлежат прошлому, сегодня должно прийти новое искусство — таково основное положение статьи «Пора покончить с шедеврами». Арто легко расстается с шедеврами прошлого, которые сформировали его самого.

К литературным шедеврам, «более не отвечающим требованиям времени», Арто относит и «Царя Эдипа» Софокла, и трагедии Шекспира, и «Литературную поэзию» Рембо и Жарри. Возникает впечатление, что Арто стремится разрушить все традиции. Нет, он лишь хочет показать принципиальное новаторство наступающего этапа развития культуры. Судьбу шедевров Арто рассматривает тоже как некий катартический процесс: все, что

написано, сформулировано и изображено подошло к той точке, когда надо, чтобы все лопнуло, прежде чем начать сначала (IV, 89).

Устоявшаяся форма, порожденная общей идеей понимания театра, самоуничтожается. Только таким, революционным, а не эволюционным путем возможно создание новой театральной культуры.

Театр, сформировавшийся в эпоху Возрождения (в том числе и Шекспир, и елизаветинцы), — это

театр, который рассказывает и, прежде всего, рассказывает о человеческой психологии (IV, 92).

Кульминационной точкой психологического театра Арто называет Расина, что вполне закономерно. Но эта мысль высказана в другой статье — «Театр и Жестокость», где Арто пишет:

Зло, поставляемое психологическим театром со времен Расина, отучило нас от непосредственного сильного действия, которым должен владеть настоящий театр (IV, 101).

На протяжении столетий *психологический* театр, изображающий человека таким, каков он в своей обычной жизни (в какие бы иные эпохи и страны ни переносились персонажи), мог время от времени рождать «настоящие спектакли». Последний раз — с точки зрения Арто — это были романтические мелодрамы первой трети XIX века. Далее психологизм уже не в состоянии «показать настоящий театральный спектакль». Подобная оценка искусства, распространенная в первой трети XX века, вызвала распространенную точку зрения о поляризации зрительских интересов, о формировании «массовой культуры» и усложнении подлинного художественного произведения. Наиболее четко эта концепция сформулирована Хосе Ортегой-и-Гассетом в «Дегуманизации искусства».

Позиция Арто совпадает с позицией Ортеги-и-Гассета в вопросе изменения материала искусства. Объектом изображения в новом искусстве перестал быть человек. Но дальнейший путь развития человечества Арто видит не в утоньшении восприятия, а в создании синтетических форм, способных воздействовать на любое сознание. Поэтому воздействие должно быть тотальным и многоуровневым, вплоть до физического. Арто пишет:

Театр — единственное место в мире и вместе с тем последнее наше средство, способное оказывать прямое воздействие на человеческий организм. <...> Музыка действует на змею не оттого, что она несет им духовную пищу, а оттого, что змеи длинные, они свиваются на земле в длинные кольца, их тела почти целиком соприкасаются с землей, и музыкальные вибрации, сообщаясь земле, достигают их как очень легкий и продолжительный массаж. Так вот,

я предлагаю прислушиваться к собственному организму и с его помощью постигать самые тонкие вещи (IV, 97–98).

Этот образ змеи на земле следует рассматривать как метафору, которой Арто пользуется для утверждения идеи «физического» воздействия на зрителя. Становится ясно, что речь идет не об участии зрителя в действии, не о физическом контакте актера со зрителем, а о *первичных* безусловных переживаниях, которые должен испытывать зритель.

Метафора физического воздействия на зрителя позволяет Арто ответить на вопросы, которые возникают уже в предисловии «Театр и культура» — о соответствии искусства и жизни. Современное положение театра — в разъединенности этих понятий, в их противопоставлении:

спектакль по одну сторону, публика по другую — потому что толпе показывали лишь отражение того, что она есть (IV, 92).

Отсюда единственный выход для Арто — *действие*. Это отказ и от литературности (главенства слова), и от психологизма (отражение повседневных человеческих страстей). Действие лежит в основе всякого театрального представления, но в данном случае речь идет о единстве художественного и жизненного (сверхреального) процесса и о единстве сцены и реальности. Это единство построено на синтезе выразительных средств. Но это не значит, что процесс зрительского восприятия отождествляется с действием на сцене или приравнивается к нему. На сцене замкнутый художественный процесс.

Кроме звука и света, есть действие, динамизм действия. Именно через действие, но ничуть не стараясь копировать жизнь, театр может вступить в контакт с чистыми силами (IV, 98).

Статья «Пора покончить с шедеврами» — яркий пример того, как Арто ведет речь о нескольких явлениях одновременно, обозначая их схожими понятиями. Это касается прежде всего *театра*. Именно в этой статье, в каком-то смысле пограничной, завершающей и предваряющей, сконцентрированы суждения автора о театре, понимаемом в различных смыслах. Последующая часть «Театра и его Двойника» имеет один главный предмет описания — крютотический театр. В системе явлений, описываемых в первой части сборника, должно быть определено соответствующее крютотическому театру место, тем более, что, как мы неоднократно повторяли, речь идет не только о театре, не о новом театральном направлении, а об осмыслении жизненных процессов через собственно театр.

Чтобы разобраться в соотношении театральных явлений, оттолкнемся от оценки крютотического театра, данной В. В. Малявиным:

Театральная концепция Арто требует сокрыть сам театр, выйти за границы представления. Она есть мысль о пределе театра. <...> Арто — самый антидраматический драматург, стоящий в одном ряду с другими апологетами модернистского переворота: самым антифилософским философом Хайдеггером, призвавшим «отказаться от всего прежнего мышления ради определения существа мышления»; самым антиисторическим историком

Фуко, ищущим в истории только разрывы; самым антиэкономическим экономистом Батайем, объявившем основой экономики бесполезное расходование; самым антиманическим романистом Роб-Грийе, сонмом антипоэтических поэтов и т. д.*

Явления, перечисленные В. В. Малявиным, являются кульминацией модернизма и результатом процесса, начавшегося на рубеже XIX–XX веков, когда различные виды искусства и формы культуры достигают предела своего развития. Начинается процесс разложения этих форм, стремление к синтезу и движение к своей противоположности. Так, романы Марселя Пруста направлены на уничтожение формы романа, но еще не достигают этого. Живопись Казимира Малевича уничтожает форму живописи, оставляя лишь ее сущность, и превращается в антиживопись, но еще пользуется цветом (черный квадрат на белом фоне), а позже отказывается и от этого (белый квадрат на белом фоне). Морис Метерлинк создает первые антидрамы. Философия превращается в антифилософию в «философии жизни» Фридриха Ницше, этот процесс углубляется в «логическом атомизме» Людвиг Витгенштейна, но они еще пользуются общими понятиями философии. Мартин Хайдеггер использует уже самостоятельный терминологический инструментарий.

Кульминация модернистского театра, возникшего в драмах Метерлинка и в символистских театральных студиях Парижа, — это *антитеатр* Антонена Арто, отвергающий театральную форму и создающий на ос-

* Малявин В. В. Театр Востока Антонена Арто. С. 222.

нове театральности общую картину мира. Антитеатр Арто преодолевает форму театра. Но возникает вопрос — что понимать в данном случае под «театром»? Тут есть определенные сложности: Арто обозначает совершенно противоположные по природе явления словом «театр».

Можно ли считать театальной формой то, что Арто называет «психологическим театром», «человеческим», «пищеварительным»? Для Арто это *нетеатр*. В статье «Пора покончить с шедеврами» Арто предлагает еще одно определение — «незаинтересованный театр». Арто считает:

Сам Шекспир в ответе за это заблуждение, за этот упадок, за эту идею незаинтересованности театра (*idée désintéressée du théâtre*), когда представление оставляет публику непричастной и ни один брошенный в нее образ не может вызвать потрясения в ее душе, оставить там во веки неизгладимый след. Если у Шекспира человека иногда и тревожит то, что лежит за пределами его сознания, все равно речь там идет о последствиях чувства тревоги в человеке, то есть о психологии (IV, 92).

Незаинтересованный театр — театр, оставляющий зрителя невовлеченным в катартический процесс. Незаинтересованный театр противостоит *театру* и поэтому является *нетеатром*. При этом понятие «незаинтересованный» не является атрибутом *нетеатра*, ибо в *театре* используется «незаинтересованный жест»:

Но нельзя забывать, что театральный жест — это прежде всего сильный жест, но он не нацелен на результат,

это жест незаинтересованный (*desinteressée*). Театр учит как раз бесполезности действия, которое, единожды осуществившись, не может повториться; но вместе с тем он учит видеть и высшую пользу неиспользованного в действии состояния, которое возвращаясь, вызывает сублимацию (IV, 99).

Нетеатр имитирует формы *театра*. Поэтому Шекспир, Софокл, о которых идет речь в «Пора закончить с шедеврами», могут быть принадлежностью и *театра* и *нетеатра*. *Театр* — это катартический театр. Но помимо античного образца, от которого идет традиция европейского театра, Арто ориентируется и на другие театральные формы. Мы говорим «ориентируется», но ориентируется — в смысле преодоления, перерастания, уничтожения этих форм. Вот некоторые из этих форм:

Я предлагаю театр, вызывающий транс, как вызывают транс танцы дервишей и йсавийа; театр, который обращается к человеку, владея системой точно определенных средств, тех самых, которыми у некоторых народов владеют музыканты-целители (IV, 99).

Дервиши — нищенствующие аскеты, приверженцы различных орденов суфизма. Йсавийа — один из суфийских орденов, названный по имени своего основателя, которым является Мухаммед бен Иса ал-Мухтар (1465–1524). Главная обитель ордена расположена в Центральном Марокко. Члены ордена совершают экстатические ритуалы, при которых становятся нечувствительными к мечу и огню. Во времена Арто группа членов йсавийа находилась

в Париже, и режиссер мог наблюдать их удивительные способности.

Но, разумеется, крьюотический театр не предполагает имитацию театральных или внетеатральных форм, в том числе и возможностей йсавийа. Если *нетеатр* имитирует *театр*, то *антитеатр* преодолевает театральные формы, также как и формы жизненные. Эта ориентация *антитеатра* на классические *театральные* формы одна из главных идей Арто, позволяющая в дальнейшем развивать идею крьюотического театра (*антитеатра*).

Или мы можем вернуться с помощью новых современных средств к высокой идее поэзии, в частности, к поэзии театра, которая прячется за мифами, рассказанными нам высокими древними трагиками; <...> мы сможем вновь найти в себе силы, способные восстановить порядок вещей и повысить цену человеческой жизни, — или же нам остается только сложить руки, ни на что не реагировать и признать, что мы рождены лишь для хаоса, голода, крови, войны и эпидемии (IV, 96).

Антитеатр не может исчерпываться только явлением крьюотического театра. К нему относятся и другие события эпохи. Вот, к примеру, характеристика Михаила Чехова в спектакле «Гамлет» МХАТа-Второго, данная Андреем Белым:

...И здесь, в деле Чехова, я вижу подтверждение закона вывороченности, который действует все сильнее и сильнее: человек бежал из «театра» в «антропософию»; почти бросил любимое дело и головой нырнул во все другое; и дал «театр»: дал Москве — не представление, а для мно-

гих «утешение сезона». Жест разбития «театра» в душе обернулся «театральным веянием»*.

То, что для читателей было «утешением сезона», для Белого обернулось подлинной стороной: это было «разбитие», уничтожение «театра». Это было не-представление, не-театр. Мы бы сказали — антитеатр.

Антитеза *театр* — *антитеатр* лежит как бы в иной плоскости, чем антитеза *театр* — *нетеатр*. Приступая в статье «Пора покончить с шедеврами» к определению крутогического театра, вводя уже здесь понятие Жестокость, Арто продолжает пользоваться словом «театр» применительно к явлению *антитеатра*.

* Цит. по кн.: Неизвестная Россия. XX век: Вып. 2. М., 1992. С. 163.



Глава пятая

Театр и крюоте

Структура второй части сборника. «Театр и Жестокость».

Адаптированное определение Жестокости.

Подготовительный спектакль и тотальный театр.

Первый манифест «Крюотического театра». Реальность театра. «Письма о Жестокости». «Письма о языке».

Многосмысловое понятие крюоте (Жестокость).

Традиционное понимание жестокости и восприятие артодианского понятия исследователями его творчества.

Жестокость как изживание индивидуализма. Вытеснение жестокости через изображение ее. Крюоте и дионисийство.

Арто и Ницше. Преодоление индивидуального у Ницше, Арто, Юнга и Малларме. Крюоте как механизм сценической реализации вещи вне иносказания. Означающее

и означаемое. Знак и вещь. Прямое название вещи — крюоте как акт творения. Современное понимание

артодианской Жестокости. Язык театра. Иероглиф. Жест. Решение сценического пространства. Круговой спектакль.

Репертуар. «Крюотический театр (Второй манифест)».

Замысел спектакля «Завоевание Мексики».

Статья «Театр и Жестокость» открывает вторую часть сборника «Театр и его Двойник». Эта половина книги, хоть и не обозначена специально, явно отличается от первой, ибо именно здесь формулируется театральная концепция Арто. «Театр и Жестокость» — своего рода предисловие к этой части, написанное позже следующих статей. Далее следует манифест «Крюотический театр» (обычно его переводят как «Театр Жестокости»). Здесь теория дана

в сжатом виде. Далее следуют «Письма о Жестокости» и «Письма о языке» — уточняющие понятия крьюотического театра. Второй манифест «Крьюотический театр» обобщает и завершает формулирование теории. Следующая за ним статья «Аффективный атлетизм» рассматривает проблему актера в крьюотическом театре. Приложением к «Театру и его Двойнику» служат «Два замечания», включающие рецензии на фильмы братьев Маркс и спектакль Ж.-Л. Барро «Вокруг матери». В них речь идет о современных явлениях, имеющих некоторые черты системы Арто.

Короткая статья «Театр и Жестокость» писалась, скорее всего, в течение 1935 года. Впервые она появилась уже в сборнике, но из текста можно сделать вывод, что она предшествовала майской премьере «Семьи Ченчи». В конце статьи автор поставил дату «май 1933» — явная мистификация с целью показать, что она написана вскоре после первого манифеста. Смысл такой мистификации прост: здесь речь идет о более простом, адаптированном понимании Жестокости и о предвкушении конкретных спектаклей. В следующих статьях — прообраз грандиозного действия. Здесь — как бы подготовка к тому, что предстояло увидеть зрителю в мае 1935 года. А применительно к сборнику «Театр и его Двойник» — объяснение того, что зритель не увидел.

В «Театре и Жестокости», как и в предыдущих статьях, повторяется критика психологического театра, апеллирующего к сознанию зрителя. Исходя из этого, предлагается некий, можно сказать, *подготовительный спектакль* «серьезного театра» (théâtre grave).

Мы стремимся концентрировать действие спектакля вокруг выдающихся личностей, жестоких преступлений,

сверхчеловеческой жертвенности — не прибегая к образам, навеянным древним Мифом, такой спектакль может пробудить дремлющие в них силы (IV, 102).

Разумеется, речь не идет здесь об архетипическом воздействии. Действие строится вокруг личностей, но направлено не на сознание, а в «глубины нашего существа». Материал здесь не коллективное бессознательное, но «горячая магия образов» подсознания.

Тем не менее в основе подготовительного спектакля — Жестокость. Арто дает в «Театре и Жестокости» предварительное объяснение этого понятия. Именно здесь произнесена его столь распространенная фраза:

Во всяком действии всегда есть жестокость. Но только идея действия, доведенного до последней точки, экстремального действия, может дать театру новую силу (IV, 102).

Итак, идея действия. Жестокость свойственна любому действию. Но в театре нужна не бытовая жестокость, а действие, доведенное до предела, до нового качества. Арто предлагает обратиться к формам массовых зрелищ. В праздничной толпе, в столкновении людских масс, в судьбах личностей и в преступлениях содержится та Жестокость, которая, доведенная до предела, достигает поэзии «серьезного театра». Подготовительный спектакль использует Жестокость для достижения терапевтического эффекта, для выявления «в глубинах нашего существа» негативных чувств и изживания их в спектакле:

преступление, соответствующим образом показанное на сцене, является для человеческого сознания чем-то

гораздо более устрашающим, нежели само преступление, действительно имевшее место (IV, 103).

Понимая, что данная задача предельно адаптирует понятие Жестокости и крьюотический театр, Арто подчеркивает ограниченность программы пределами «театра как такового» и напоминает о сходстве театра и древней магии. Но каждый раз эти оговорки сопровождаются постановкой задач куда большего масштаба:

Мы хотим создать в театре реальность, в которую можно поверить (IV, 103).

Пожалуй, это самая важная идея статьи, затерявшаяся среди почти публицистической программы. На сцене создается некая реальность. Создается средствами, взятыми у кинематографа, мюзик-холла и, главное, «самой жизни» (заметим, не у бытовой реальности с ее психологизмом, а у «природы»). И это уже не подготовительный, а «тотальный спектакль» (фр. «spectacle total»). Хотя в статье и не говорится о двух разных спектаклях, не все сказанное здесь можно отнести к подготовительному, первому.

В первом спектакле крьюотического театра речь будет идти о коллективных страхах, гораздо более настоятельных и более тревожных, нежели беспокойство отдельного человека (IV, 105).

В таком спектакле используются «все средства прямого воздействия». Но иного рода действие, увиденное Арто

на некоторых картинах Грюневальда и Иеронима Босха, достаточно ясно говорящих о том, каким может быть спектакль, в котором внешняя природа предстает как искушение святого отшельника (IV, 105).

Нетрудно догадаться, что речь идет прежде всего об «Искушении Св. Антония» Иеронима Босха Ван Акена (скорее всего, лиссабонском варианте) и о других близких по сюжету картинах. У Босха нетрудно обнаружить многие приемы Лукаса ван ден Лейдена, в том числе театральность. Некоторые реалии картин Босха Арто использовал в спектакле «Семья Ченчи».

«Истинное значение» театр обретет, по выражению Арто, в «спектакле искушения» (фр. «spectacle d'une tentation»). Разумеется, это не «первый спектакль». Трудно сказать, куда можно было бы отнести спектакль «Семья Ченчи». Арто стремился к тотальному спектаклю, но после премьеры, возможно, он хотел бы расценивать его как предварительное действие. Впрочем, для Арто театр на этом кончился.

А начался собственно «крюотический театр» с манифеста под таким названием, опубликованном в «Нувель Ревю Франсез» 1 октября 1932 года. В дальнейшем текст несколько раз обрабатывался, в том числе и для сборника, но исправления не имели принципиального характера.

Идея создания реальности средствами театра, лишь упомянутая в «Театре и Жестокости», в манифесте заявлена изначально. Идею театра нужно связать с реальностью — провозглашает Арто. Театр оторван от реальности. Читатель уже хорошо усвоил по предыдущим статьям, что речь не идет о подражании быту и решению психологических проблем. Реальность понимается как «физи-

ческое выражение в пространстве» — «единственно реальном» (IV, 106). Выражение происходит с помощью «органической целостности» «магических свойств искусства и слова» (IV, 106). Реальностью является целостный специфический театральный язык, о его свойствах Арто будет подробно говорить. Далее Арто утверждает, что театр использует возможности тотального, прямого воздействия на человека, пробуждая его к подлинной реальности. В таком контексте формулируется общая задача театра. Становится очевидным, что, говоря об искусстве, Арто выходит за границы искусства.

Такого рода поэзия, магнетизм, все эти способы прямого внушения ничего бы не стоили, если бы они не направляли человеческий дух по какому-то физически осязательному пути. Настоящий театр возвращает нам смысл творения, внешняя сторона которого в нашей власти, но завершение лежит совсем в других плоскостях (IV, 108–109).

Театр трактуется как физическая сторона человеческого духа. Движение по этому пути — познание смысла творения.

Можно сформулировать задачу проще: возникающая на сцене реальность есть единственная подлинная реальность, органичная глубинной человеческой природе.

Но каковы же формы этой реальности? Вот одно из самых лаконичных определений:

Грубой видимости того, что существует, театр поэтический противопоставляет образ того, чего не существует вовсе (IV, 118).

Кажущаяся противоречивость — принцип мышления Арто, позволяющий сблизить противоположности. Реальности «не существует вовсе» в мире «видимости». *Видимость* противопоставляется *реальности*.

Что же существует на самом деле? Что считать реальностью? Пожалуй, самый яркий образ реальности Арто создает в Письмах, которые дополняют манифест «Крюотический театр». В одном из этих Писем Арто говорит о выразительных средствах театра, об одностороннем понимании его возможностей. Неверно видящий цели театра уподобляет себя человеку,

который захотел построить пирамиды, чтобы поместить туда труп фараона, но увидев, что труп вполне уместается в склепе, удовольствовался бы этим склепом и приказал бы их взорвать. Он взорвал бы в тот момент всю философскую и магическую систему, где склеп — лишь отправная точка, а труп — определенное условие (IV, 127).

Труп — видимость. Психологический театр — склеп для трупа, в то время как театр — реальность, пирамида, бесполезная для трупа, но реальная и самооценная сама по себе, самое величественное и осязаемое творение человеческого духа.

Письма, примыкающие к «Крюотическому театру», состоят из двух циклов: «Письма о Жестокости» и «Письма о языке». В них уточняются основные понятия «идеи театра». Все семь писем (три «О Жестокости» и четыре «О языке») имеют даты и адреса-тов. Временной диапазон — от сентября 1931 до мая 1933 года. Даты имеют большое значение — первые письма обоих циклов написаны до опубликования манифеста. Последнее Письмо относится ко времени со-

здания Второго манифеста. Адресаты, обозначенные инициалами — реальные лица. Это Жан Полан, редактор «Нувель Ревю Франсез» и издатель «Театра и его Двойника». Это Андре Роллан де Реневиль, автор поэтических сборников «Раскрашенные письма» и «Ночь. Дух», редактор собрания сочинений Артюра Рембо. В 1938 году А. Роллан выпустит книгу «Поэтический эксперимент», в которой проследит эволюцию мистических и духовных тенденций в авангардистской поэзии целого столетия. Третий адресат — Бенджамен Кремье, специалист по итальянской культуре, автор рецензий на спектакли Театра «Альфред Жарри». В годы оккупации Франции Кремье стал участником Сопротивления и погиб в 1944 году в Бухенвальде.

Все Письма — либо специальные обработки частных писем (с изменением действительных дат), либо мистификации.

Бесспорно, центральным понятием манифеста является Жестокость, и оно же уточняется в последующих трех письмах. Арто в 30-е годы вынужден был все время расплачиваться за эпатажное наименование своей системы бесконечными оправданиями и уточнениями. Расплачивается он и по сию пору, только уже не имея возможности ответить на несправедливые обвинения в «жестокости».

Крюотический театр опирается на многогранное понятие Cruauté, все уровни которого просматриваются в текстах манифестов и писем. Мнимая противоречивость высказываний позволяет увидеть глубину и всеохватность центрального понятия системы.

Мы изначально условились не отождествлять это понятие с бытовым словоупотреблением. Теперь же, прежде чем углубиться в его артодианское значение,

обозначим то явление, от которого Арто отталкивается. Традиционное понимание жестокости найдем, например, в «Опытах» Мишеля Монтеня, в главе «О жестокости»:

Мне присуща естественная доброта, в которой немного силы, но нет ничего искусственного. И по природе своей и по велению разума я жестоко ненавижу жестокость, наихудший из пороков*.

Итак, жестокость противопоставляется, с одной стороны, доброте, с другой — разуму. Вершиной жестокости Монтень считает убийство без определенной цели, ради наслаждения убийством:

Чудовища в образе людей <...> поступают так только ради того, чтобы насладиться приятным для них зрелищем умирающего в муках человека, чтобы слышать его жалобные стоны и вопли**.

Именно против традиционного восприятия понятия круоте выступает Арто в «Письмах о Жестокости»:

Жестокость действительно не является синонимом пролитой крови, терзаемой плоти, распятого врага. Подобное отождествление жестокости с муками составляет лишь малую часть проблемы. В жестокости действует своего рода высший детерминизм, перед которым склоняется сам палач, исполняющий казнь, и не исключено, что в будущем ему суждено претерпеть то же самое (IV, 121).

* Монтень М. Опыты: В 3-х кн. Кн. I–II. М., 1981. С. 374.

** Там же. С. 376–377.

Жестокость — по Арто — проявляется в подчинении необходимости и в осознании этой подчиненности. Корни такого понимания Жестокости — в романах маркиза де Сада, раскрывающего глубинные пласты поведения человека через осуществление логических конструкций изощренного разума своих героев. Для Арто — в отличие от Монтеня, для которого естественна доброта, — жизнь диалектична, подчинение и осознание жизни есть осознание ее суровости, обреченности на смерть, следовательно, жестокости.

Тем не менее, современные театроведческие исследования посвященные Арто, явно сбиваются на монтеневское понимание жестокости, как только обращаются к этому понятию. Не будем касаться отечественных авторов, тем более, что специально вопрос о Жестокости ими не рассматривается. Во франкоязычной литературе в 1970-е годы сложилась традиция рассматривать Жестокость Арто в контексте мировой драматургии, разрабатывающей эту тему. В исследовании Пьера Брюнеля «Театр и жестокость» театральная концепция Арто рассматривается в идейно-философском и сценическом аспектах. Что же касается понятия жестокости, оно выводится из драматургии Эврипида и Сенеки. А далее прослеживается в «Аннабелле» Дж. Форда и «Пентесилее» Г. Клейста*. Сближать понимание жестокости в театре Сенеки и в театре Арто стало общепринятым во французском театроведении. Книга Франко Тонелли «Эстетика жестокости» рассматривает термин Арто применительно к драматургии XX века. Эстетика Арто обнаруживается в пьесах «Виктор, или Дети у власти» Р. Витрака, «Эскориа́л»

* Brunel P. Théâtre et cruauté, ou Dionysos profane. P., 1982.

М. де Гельдерода, «В ожидании Годо» С. Беккета, «Кладбище машин» Ф. Аррабалья. Подробно рассматриваются в связи с этим и проза маркиза де Сада*. Очень распространено сравнение Арто с драматургией Мишеля де Гельдерода. Между этими явлениями действительно много общего. В определенном смысле, итоговая работа — статья Стивена Кенфилда «Жестокость, язык и режиссура»**, в которой артодианская теория выявляется в «Школе шутов» М. де Гельдерода.

Наиболее типичный пример распространения понятия жестокость на весь современный театр — доклад Мишеля Лиура «Жестокость в авангардистском театре Франции», прочитанный на польско-французском коллоквиуме во Вроцлаве в 1977 году. М. Лиур отмечает неоднозначность этого понятия, но все эти значения расширятся до общего стремления к удивлению и эпатажу, опасности и абсурду.

В этом смысле Арто, его последователи и его наследники сходились на оригинальном стремлении к театру, одновременно магическому и священному, наделенному тайнами и властью ритуального обряда. Жестокость, в наиболее широком значении слова и в самых различных применениях этого понятия, становится тогда необходимой для авторитета и эффективности театра: «Без элемента жестокости в основе любого спектакля театр невозможен». Такое же, по сути дела, поучение содержалось в ту же

* *Tonelli F.* L'Esthétique de la cruauté. Etude des implications esthétiques du «Théâtre de la cruauté» d'Antonin Artaud. P., 1972.

** *Canfield S. A.* Cruauté, langage et mise en scène: Théorie et technique artaudiennes dans «L'Ecole des bouffons» de Michel de Ghelderode // Revue d'histoire du théâtre. 1987. N. 2. P. 209–218.

эпоху в «Школе шутов» Гельдерода: «Секрет нашего искусства, великого искусства, любого искусства, которое не хочет исчезнуть?.. Это жестокость»*.

Но такое расширительное значение, даже скорректированное соотношением со «Школой шутов», приводит к приписыванию артодианской крыоте несвойственных этому понятию черт.

Артодианское понятие Жестокость следует решительно отличать от общепринятого. Но не потому, что жестокость связана с определенным негативным фактором. Дело прежде всего в том, что жестокость в обыденном понимании связана с проявлением индивидуализма. Неразрывность жестокости и индивидуализма сформировалась в эпоху Ренессанса. А.Ф. Лосев отмечает:

В дальнейшем, после Ренессанса, этот юный и прекрасный индивидуализм <...> будет прогрессировать в своей изолированности, в своей отдаленности от всего внешнего и от всего живого, в своей *жесткости* и *жестокости*, в своей бесчеловечности ко всему окружающему**.

Применительно к системе Арто никак нельзя использовать слово «бесчеловечность», здесь скорее речь идет о «дегуманизации» (по Х. Ортега-и-Гассету). Но главное — Жестокость у Арто направлена на вытеснение индивидуализма, а не утверждение его. Весь ход рассуждений Арто показывает устремленность артодианского театра на изживание «индивидуализа-

* Lioure M. La Cruauté dans le théâtre d'avant-garde en France // Acta Universitatis Wratislaviensis. N. 462. Actes du colloque franco-polonais. Warszawa — Wrocław, 1979.

** Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 63.

ции» в том смысле, который вкладывает в это явление Ницше. Не вдаваясь здесь в суть этого вопроса, ограничимся пока цитатой из «Рождения трагедии из духа музыки», характеризующей это явление:

Это обожествление индивидуализации знает лишь один закон, если вообще можно допустить, что оно способно повелевать и что-то предписывать, и закону этому имя Индивид, то есть соблюдение границ личности, *мера вещей* в эллинском смысле слова*.

Что же касается бытовой жестокости, то применительно к крютическому театру можно говорить только о задаче исчерпания подобных потребностей в процессе спектакля. Этот «терапевтический» подход Арто не исключает. Тому есть свидетельства. Например, в статье «Пора покончить с шедеврами».

Какие бы конфликты ни мучили сознание эпохи, я ручаюсь, что зритель, которому сцены насилия сумели передать свой накал, который ощутил в самом себе ход высокого действия, который увидел в проблесках необычных событий необычные и сокровенные движения мысли, когда насилие и кровь отданы во власть насилию мысли, — я ручаюсь, что выйдя из театра, он не станет служить идеям войны, бунта и бессмысленных убийств (IV, 98–99).

Возможные «сцены насилия» в театре катартически преобразовываются под воздействием «насилия мысли» (пока не очень понятное словосочетание). Через показ насилия зритель избавляется от Насилия. Не слу-

* Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993. С. 148.

чайно исследователи единодушно называют наиболее ранним аналогом театра Арто — театр Сенеки. Через «изображение» (в том числе — через выговаривание) жестокости человек изживает желание реализации соответствующих потребностей в жизни.

Но нельзя не обратить внимание, что эта сторона Жестокости не разрабатывается собственно в манифестах крьюотического театра. В Первом манифесте такое понимание присутствует только в формуле:

Без элемента жестокости в основе всякого спектакля театр невозможен. Поскольку мы сегодня находимся в состоянии вырождения, только через кожу можно вводить метафизику в сознание (IV, 118).

Но даже здесь речь идет о насильственном введении метафизики, а не о «выпускании пара». Хотя выражение «через кожу» — явный намек на шоковое воздействие, воспроизведение этой самой Жестокости.

Один из самых близких ему по духу исследователей Арто, Ежи Гротовский, отмечает терапевтический аспект Жестокости, но применительно не к его теории, а к его судьбе:

Самой идее театра как терапии этот человек придал — всем своим мученичеством — поразительную осязаемость*.

«Терапевтическое» понимание Жестокости возникает при восприятии учения Арто неизбежно, так как Арто прочно связывает театр со «сферой бессознатель-

* Гротовский Е. Он не был полностью самим собой // Театральная жизнь. 1988. № 12. С. 20.

ного». Поэтому стоит решительно отграничить крьюотический театр от театра психоаналитического.

Классический психоанализ оказал огромное влияние на сценическое искусство, как на трактовки драматургии, так и на театральные концепции. Прежде всего это касается терапевтических аспектов театра (например, «психодрама» Дж. Морено). Но сам Арто, имея достаточное представление о психоанализе, негативно оценивал использование его в художественном творчестве и относил подобные использования к «антипоэтическому и позитивистскому» современному театру. В «Режиссуре и метафизике» Арто высказывается по этому поводу вполне определенно: современный театр занимается разрешением сиюминутных и психологических конфликтов.

Самым важным в жизни оказывается знать, хорошо ли мы целуемся, воюем ли или мы настолько трусливы, что стремимся к миру, как мы утрясаем наши мелкие нравственные заботы, вполне ли мы осознаем наши «комплексы» (как говорят на научном языке) или же наши «комплексы» подавляют нас самих (IV, 50).

Арто имеет в виду ключевое понятие классического психоанализа — «комплексы» как индивидуальные образы вытесненных желаний. Фрейдистский метод избавления от комплексов сводится именно к осознанию причин, их вызвавших. В юнговской аналитической психологии индивидуальному комплексу противопоставлен архетип — архаический образ *коллективного бессознательного*. О связи юнговского архетипа и артодианского символа-типа, а также всей системы крьюотического театра, уже шла речь.

Архетип оказывает — по Юнгу — сильнейшее воздействие на человека. Выявляя архетип в другом (у Юнга — терапевтически, у Арто — художественно), человек в состоянии сильнейшим образом воздействовать на сознание другого. Юнг пишет:

Изначальные образы оказывают зачаровывающее, захватывающее действие на сознание и вследствие этого могут весьма сильно изменять субъекта*.

Архетипы как объективные факторы сознания содержат и положительные, и отрицательные стороны человеческой природы («гнуснейшие подлости и дьявольское варварство»).

В связи с Жестокостью крьюотического театра можно говорить о преображении в художественном процессе не бытовой жестокости, а негативных факторов архетипического содержания. Этот аспект реально присутствует, но не в этом, конечно, главное значение крьюоте.

Хотя исследователи не раз отмечали неудачность термина, стоящего в основе артодианской театральной концепции, и сам режиссер многократно оговаривал и уточнял его, понятие Жестокость воплотило не только взгляды Арто, но и его время. И, может быть, это действительно ключевое понятие эпохи. Накануне Второй мировой войны передовые художники это остро почувствовали. Так, Георгий Федотов в 1935 году выстраивал генеалогию этого понятия:

Новый век начинается сознательной культурой жестокости: у Ницше, Уайльда, в России впервые даже не у

* Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. М., 1994. С. 111.

Брюсова, а у Горького, помимо остроты, свойственной этой теме, как реакции против христианского прошлого, жестокость имеет, конечно, свой эротический коэффициент*.

Для Арто, как и для Ницше, и для Уайльда, важно было отвергнуть те поверхностные морализаторские каноны (и прежде всего, христианский гуманизм), которые стремительно разрушались объективно, отвергнуть ради сохранения подлинной нравственности и смысла жизни. В третьем Письме о языке Арто пишет:

Не исключено, что мы переживаем уникальную эпоху мировой истории, когда мир, словно пропуская себя через решето, видит, как исчезают в бездне его старые ценности. Общественная жизнь разваливается в своей основе. В нравственном и социальном отношении это проявляется в чудовищной разнузданности желаний, в высвобождении самых низких инстинктов, в треске пламени стогорающих жизней, раньше времени предавших себя огню.

В современных событиях интересны не события сами по себе, а та предельная точка накала, то состояние нравственного брожения, в которое они погружают умы. Они постоянно и сознательно вергают нас в состояние хаоса (IV, 139).

Здесь в концентрированном виде повторяется идея, разработанная в «Театре и Чуме». Зло неотделимо от мира. Концентрация мирового зла в «точке накала» воздействует на сознание, «погружая умы» в новую чистую реальность и вызывая новый уровень отношений

* Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 219–220.

между людьми. Но теперь проблема актуализируется в связи с «уникальностью эпохи». «Разнузданность» и «высвобождение» в обыденной действительности, весь тот духовный и политический произвол, который охватил Европу к 30-м годам XX века, никак не напоминал метафизическую картину эпидемии чумы, созданную Арто. Нужно было как-то разрешить это противоречие: анархия обыденности, лишенная творческого импульса, и *terror antiquus* (лат. «древний ужас») как приобщение души современного человека к подлинной реальности. Противоречие разрешается просто — через театр. Крюотический процесс подчинен художественной «дисциплине и прилежанию» (Арто недвусмысленно заявляет об этом).

Понятие «хаос», иногда возникающее у Арто, не связано с анархией. Хаос — альтернатива форме. Сбрасывание формы — под «треск пламени сверкающих жизней» — это возвращение к своим духовным, архетипическим основам. Хаос противопоставлен гармонии, понимаемой как мертвая форма. Ужасаясь современному положению вещей, Арто видит в нем позитивную основу будущего очистительного процесса.

В третьем Письме о Жестокости Арто дает краткую и наиболее откровенную характеристику этого понятия, убежденно настаивая на нем. Жестокость — во всем. Проявление добра — тоже Жестокость.

В пылу жизни, в жажде жизни, в иррациональном тяготении к жизни есть своего рода изначальная злость; эротическое желание — жестокость, поскольку оно сжигает все преграды; смерть — жестокость, воскресение — жестокость, преображение — жестокость, поскольку, куда ни посмотри, в этом замкнутом и круглом мире нет места

для истинной смерти. Вознесение — это болезненный разрыв, так как замкнутое пространство питается жизнями, всякая более сильная жизнь пробивается через другие и, значит, пожирает их в той страшной бойне, которую называют преобразованием и благом. В явленном мире, говоря на языке метафизики, зло остается перманентным законом, а благо — лишь усилием и, стало быть, еще одной жестокостью, добавленной к первой (IV, 123–124).

Итак, жизнь приводит к «точке накала». В подлинном театре, в «пламени сгорающих жизней» обнажается реальность. Но как это происходит? Вместо статичной гармонии — «страшная бойня». Это борьба двух начал, составляющих природу театра, природу любого творческого акта.

В Первом манифесте Арто конкретизирует эту сокрушительную внутреннюю борьбу, происходящую на театральной арене.

Театр не сможет возродиться сам по себе, то есть он может стать средством, порождающим истинные иллюзии только в том случае, если предъявит зрителю неоспоримые свидетельства его собственных грез и сновидений, где тяга к преступлению, эротические кошмары, зверства и химеры, несбыточные представления о жизни и мире, даже призывы к каннибализму вырвутся наружу уже не в мнимом иллюзорном плане, но из глубин его собственного бытия.

Иначе говоря, театр должен любыми средствами включать в действие все стороны не только объективного описательного внешнего мира, но и мира внутреннего, то есть мира человеческого, если смотреть на него с метафизической точки зрения (IV, 109–110).

Разрабатывая теорию крютического театра, Арто отказывается от эстетики сна, лежащей в основе сюрреалистического искусства. Арто, в 20-е годы впитавший в себя сюрреализм, и создавший сюрреалистический Театр «Альфред Жарри», приходит к выводу, что искусство не создает иллюзию, а преодолевает ее ради подлинной реальности.

В крютическом театре из глубин бытия, из подсознания выходят наружу «свидетельства сновидений». Если мы вспомним статью «Алхимический театр», то убедимся, что из глубин бытия появляются именно те *Основы реальности*, которые Арто сравнивает с дельфинами, высывающими головы из воды и сразу же уходящими в темноту. Реальные *Основы* (в манифесте: «истинные иллюзии») противопоставляются «грезам и сновидениям», но неотделимы от них. Так как мы имеем дело с театральной структурой, можно утверждать, что речь идет о противоборстве и единстве двух начал трагедии, обозначенных Фридрихом Ницше как *дионисийское* и *аполлоновское* начала жизни. Ж.-М. Рей считает:

Имеется поразительная аналогия между текстами Арто о театре и «Рождении трагедии» (также как и сопутствующими текстами): надлежит сравнить принципиальные мотивы этих двух текстов и увидеть как они совпадают термин в термин, смысл без каких-либо сомнений тот же*.

Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» так формулирует их роль в структуре трагедии:

* *Rey Jean-Michel. L'Enjeu des signrs (Lecture de Nietzsche). P.: Seuil, 1971. P. 231.*

Дионисийский экстаз в состоянии наделить людские массы художественным даром, способностью видеть себя в окружении сонмища духов, единство с которыми они ощущают*.

Такова мистериальная основа трагедии, воплощающаяся в единении трагического хора. Зачарованность участника дионисийского хора Ницше сравнивает с эпидемией. Дионисийское состояние лишено иллюзий и образов и только аполлоновское начало придает герою трагедии образность и индивидуальность. Дионисиец созерцает сновиденческий мир Аполлона.

Познав все это, мы поймем греческую трагедию как дионисийский хор, каждый раз снова получающий разрядку в мире аполлоновских образов. <...> Эта первооснова трагедии в нескольких следующих друг за другом процессах разрядки излучает то драматическое видение, какое, несомненно, связано со снами и, следовательно, носит эпический характер, но, с другой стороны, являясь объективацией дионисийского состояния, представляет собою не аполлоновское вызволение через иллюзию, а, наоборот, разрушение индивида и его слияние с изначальным бытием**.

Эпическо-повествовательная иллюзорность (*сон-притча*, как называет ее Ницше в другом месте) в театре Арто имела формальное сходство с сюрреалистической эстетикой сна. Уже в сюрреалистический период очевидна подсознательная значимость образов. Для крютотического театра образность архетипична, то есть

* Ницше Ф. Стихотворения... С. 166.

** Там же. С. 167–168.

общечеловечна — не субъективна — и основана на мифообразующих принципах. Но это лишь аполлоновская сторона дела. Композиция трагедии (синоним «театра» для Арто и для Аристотеля) проводит дионисийскую стихию через *процесс разрядки* (события драматического действия) ради конечного единения с *изначальным* бытием, когда исчерпывается театральная форма.

Этот процесс одновременно является преодолением индивидуального начала — *разрушение индивида*. Ницше пишет о том ужасе, который охватывает человека, когда исчезают аполлоновские образы principii individuationis (лат. «принципов индивидуализации»). Но безобразное дионисийское опьянение вызывает в душе упоение от сокрушения principii individuationis. Жестокость разрушения личностных форм приводит к ликованию. Внеличностный уровень — это приобщение к общечеловеческому. В этом смысл дионисийства, в этом сущность театра и для Арто. Так же, как характер уступает место архетипу, так же и личность уступает сверхличностному. Это общий глобальный процесс, осознанный Ницше и рядом других философов конца XIX века.

Человек исчезнет, как  исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке*,

— констатирует Мишель Фуко в середине XX века.

Театр Арто — практический метод «исчезновения человека» — реализация нового бытия, проявлявшегося прежде всего в искусстве уже с начала XIX века. Поворотным пунктом процесса стала идея крютотиче-

* Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 404.

ского театра и, отчасти, распространение психоанализа. Последующее воплощение «отказа от личности» происходило в годы сильнейшего влияния на западную культуру философии дзен-буддизма. Тогда же идеи Арто оказываются воспринятыми обществом. В театре «исчезновение человека» воплощается в исчезновении героя и отказе от «исполнения» персонажа.

Становится совершенно понятным, почему переломным событием в формировании крютической концепции Арто стало посещение спектаклей балийского театра. Арто отмечал «опьянение» актеров. В состоянии транса происходит переход на уровень мифологической реальности. Итак, в спектаклях балийцев Арто увидел прежде всего дионисийство. Современное устремление театра и архаические формы соединились в сознании Арто на этих спектаклях. Ясное понимание театра стало обретать реальное воплощение в разработке теории.

Общая для Арто и Ницше проблема открытия в сознании общечеловеческого внеличного уровня подтверждается и концепцией Юнга, выявляющего значение архетипа для человека. Юнг, всячески дистанцируясь от Ницше, развивал тем не менее его идею о сверхчеловеке, точнее — давал психологическое обоснование возможности перехода на уровень сверхсознания. Учение об архетипе (являющееся философской параллелью системе Арто) открывает не только архаическую основу подсознательного, но и обнаруживает нереализованные пока современной театральной культурой резервы: архетип

захватывает психику со своего рода изначальной силой и вынуждает ее выйти за пределы человеческого*.

* Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. С. 111.

Непосредственное влияние Ницше, а также полемика с ним, обнаруживается у Юнга в концепции мана-личности в книге «Отношения между Я и бессознательным» (1928). «Я», не преодолевшее архетип, подчиняется всесильной фигуре мана-личности.

Оно становится сверхчеловеком, превосходящим любую силу, полубогом, а может быть и более того...*

Постоянные намеки в сторону Ницше должны, вероятно, показать опасность чрезмерного проявления архетипического. По сути же эти намеки относятся не столько к учению Ницше, сколько к архетипу Ницше, то есть тому упрощенному вульгарному пониманию сверхчеловека, которое получило широчайшее распространение в XX веке.

Устрашающий архетип Ницше вызван не идеологическими казусами и политическими трагифарсами XX века (к ним можно было бы привязать любое имя), а той установкой, которая была создана современниками Ницше, идущими в том же направлении, но испугавшимися моцартианской свободы его мысли. Миф об индивидуализме (эгоизме) Ницше получил распространение в знаменитой книге Макса Нордау, где борьба с философом велась средствами фамусовского общества:

заведомо сумасшедший был признан в Германии философом и даже создал целую школу**.

* Там же. С. 301.

** Нордау М. Вырождение. Современные французы. М., 1995. С. 288.

Вредоносность пессимистического понимания истории и человека у Ницше всячески подчеркивал Николай Федоров. Находясь в круге тех же проблем, он приходит к следующему выводу:

сверхчеловечество Ницше было лишь завершением общего стремления искусств, науки и жизни переступить за свои пределы, стать выше самих себя, переступить притом не простым, естественным способом, а каким-то сверхъестественным, словом — *мистически*. Этому стремлению <...> должно противопоставить *естественное, антимистическое* движение сынов человеческих...*

Примеров достаточно. Не избежал этого «общественного мнения» и Юнг. Юнговская концепция мана-личности по сути, реализует идею Ницше, так как описывает именно переход в состояние сверхчеловеческого. Однако Юнг акцентирует все время индивидуальный уровень. Возникает противоречие между всеобщим общечеловеческим бессознательным и каждой конкретной личностью. В то время как Ницше не имеет в виду никакого отдельного человека, речь идет о переходе человека как такового в новое состояние.

Если же отвлечься от юнговской негативной оценки, от ужаса, который охватывает Юнга при мысли об одиночестве и беспомощности человека, мы видим всяческое подтверждение ницшеанских идей:

растворение мана-личности через осознание ее содержания естественным образом ведет нас назад, к нам самим как существу и живому Нечто, что зажато меж двух

* Федоров Н. Ф. Собрание сочинений: В 4-х Т. Т. 2. М., 1995. С. 164.

систем мира и их смутно угадываемых, но тем более живо ощущаемых сил.

Две системы мира — это «человек действительности, семейный и платящий налоги», и «воздействие бессознательного»*. И хотя слова Юнга сопровождаются пассажем, направленным против Ницше, становится очевидным, что возвращение к самому себе сопровождается «выходом за пределы человеческого».

Страх Юнга объясним, он рассматривает исчерпание личности само по себе, вне трагической структуры духа музыки, несущей дионисийское начало. Только при этом условии «уничтожение индивида» приносит радость. Ницше пишет:

Только конкретные примеры такого уничтожения дают нам ясное представление о вечном феномене дионисийского искусства, которое выражает, как бы позади *principii individuationis*, Волю в ее могуществе, вечную жизнь по ту сторону всякого явления и вопреки всякому уничтожению**.

Воля — вне формы и поэтому не подлежит уничтожению.

Эту постоянную тему — уничтожение индивида, Арто почерпнул не только у Ницше. Даже раньше, чем Ницше, ее выразил в своем творчестве Стефан Малларме. «Игитур, или Безумие Эльбенона» — одно из самых грандиозных его произведений, созданное еще в 1860-е годы, было впервые опубликовано в 1925 году,

* Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. С. 311.

** Ницше Ф. Стихотворения... С. 166.

незадолго до статей Арто. Здесь герой, потомок древнего рода, проходит путь к растворению «себя в себе». Его мысль не осознает «облика», противопоставленного «личности», которая оценивается как случайность, иллюзия. Герой преодолевает двойственность через желание «раствориться»*.

Конкретным примером *уничтожения* стали для Арто представления танцоров балийского театра.

Описывая представления в статье «О балийском театре», Арто находит в нем волевое усилие, призванное преобразить случайное, выявить подлинное. Арто считает, что пластика танцоров, развивающаяся как бы в нескольких планах, охватывает все пространство сцены и направлена на достижение определенной духовной задачи. Характерно, что природному хаосу (стихии, лишенной формы) противопоставляется ощущение власти:

Ни одна точка пространства и вместе с тем ни одна возможность внушения не потеряны. Тут есть как бы философское ощущение власти, удерживающей природу от внезапных бросков в хаос (IV, 74).

Здесь очевидный намек на важнейшее понятие Ницше — волю к власти, ту жизненную силу, которая утверждает гармонизирующее начало и реализацию которой Арто увидел на спектакле балийцев.

И Арто, и Ницше видят в волевом акте прорыв к реальности сверхсознания. Для обоих этот процесс реализуется в театральном действии. Но волевой акт является актом жестокости — жестокости реальной, но не обыденной. Театр, по мысли Арто, внедряет в наше сознание

* Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995. С. 232–233.

идею вечного конфликта и спазма, когда жизнь ежеминутно пресекается, когда все во вселенной поднимается и враждует с нами, отвергая наше состояние организованных существ; ради того, чтобы в конкретных и актуальных формах навсегда сохранить метафизические идеи некоторых мифов, мрачная жестокость и энергия которых достаточно ясно говорят о их происхождении и содержании (IV, 110).

В текстах Арто, поэтически многозначных и логически последовательных, соединяются параллельные философские концепции. *Жестокость* и *энергия* мифов, проявляющиеся, по Арто, в человеческом конфликте со вселенной, аналогичны дионисийской стихии, которая воплощается в «трагическом мифе» — по Ницше. Что выражает эта энергия? Какое ясное *содержание*? Конечно же архетип, сформировавшийся на стадии мифологического сознания.

Ницше много говорит о радости уничтожения индивида (то есть индивидуального в сознании ради сверхчеловеческого). И уточняет:

радость эту нам следует искать не в явлениях, а позади их*.

Все, рождающее форму, обречено на гибель. Ужас возникает при гибели явлений индивидуального порядка. Но «позади них» — метафизическая реальность, в которой смысл существования и ликование познания этой реальности. Это реальность мифа, юнгианский архетип. Но *радость* — это не отдельное чувство. Тут-то и возникает жестокость, в понимании Ницше неизменно связанная с *радостью*:

* Ницше Ф. Стихотворения... С. 208.

Дионисийское начало со своей исконной радостью, которую приносит даже боль, — это общее материнское лоно и музыки, и трагического мифа*.

Позднее, в книге «Утренняя заря», Ницше, в который раз обращаясь к античной трагедии, противопоставляет жестокость страху и состраданию. Сострадание — в основе трагедии, жестокость — в основе жизни. Они сливаются в дионисийском сознании древнего грека:

Людей с воинственным настроением духа, как например греков времен Эсхила, трудно тронуть, и если иногда сострадание одерживает верх над их жестокостью, то оно охватывает их как вдохновение, подобно «демонической силе», — тогда они чувствуют себя лишенными свободы, связанными, охваченными религиозным страхом. Пока они находятся в этом состоянии, они вкушают наслаждение переживанием чужой жизни, того дивного «состояния», смешанного с горчайшей полынью страдания**.

Арто стремился найти практический способ преодоления театральной формы, создания заново трагической структуры, не противопоставляя ее «жестокой» природе. Эти усилия Арто отвечали духу времени — времени прозрений, откровения и трагических крушений, предсказанному Фридрихом Ницше:

Век полный опасностей, какой теперь начинается, и в котором храбрость и мужественность получают большее значение, может быть, мало-помалу снова сделает души жестокими,

* Там же. С. 246.

** Ницше Ф. Утренняя заря // Ницше Ф. Собр. соч. Т. 3. М.: Издание М. В. Ключкина, 1901. С. 91.

так что им понадобятся трагические поэты, но теперь они несколько излишни — если употребить мягкое выражение*.

Так писал Ницше в конце XIX века. Жестокость — по Ницше — изобретение человека. Человек обеспечивает себе жизнь на земле, создав идею Ада, превышающего земную жестокость, и идею Неба, оправдывающего жизнь среди жестокости. Выражение жестокости через жестокость представляется для Ницше обреченным на бессмысленное повторение. Однако философ видел все-таки разрешение проблемы через преодоление человеком самого себя, то есть через смерть человека и рождение сверхчеловека. По этому пути пошел Арто, и вслед за Ницше обратился к дохристианской духовности. Именно под воздействием христианства произошла подмена подлинного архетипа догмой.

Учения Ницше и Арто были вульгаризованы последователями. Учение Ницше было взято на вооружение воинствующим мещанством, а Арто — ремесленным авантюризмом. В этом трагическая судьба их наследия.

Арто нигде в «Театре и его Двойнике» не ссылается напрямую на труды Ницше, но он, бесспорно, явился продолжателем немецкого философа на пути переосмысления человека и форм его существования.

В «Рождении трагедии» Ницше провозглашает, что столкновение дионисийского и аполлоновского в структуре трагедии раскрывает в художнике (человеке-творце)

смысл его собственного состояния, то есть причастности к первоосновам мира, к его глубинам**.

* Там же.

** *Ницше Ф.* Стихотворения... С. 141.

Арто также видит цель в причастности к первоосновам мира. Жестокость выполняет в его системе функцию дионисийства:

Я употребляю слово «жестокость» для обозначения жажды жизни, космической непреложности и неумолимой необходимости; я употребляю это слово в гностическом смысле жизненного вихря, пожирающего мрак; я обозначаю им ту боль, за пределами неотвратимой необходимости, без которой жизнь не может существовать (IV, 122).



Это слова из Второго письма о Жестокости. Если сюрреалисты (и сам Арто в 20-е годы) видели в любом проявлении человеческих взаимоотношений проявление жестокости, то в «Театре и его Двойнике» *крюоте* — проявление подлинной жизни, разрушение видимости ради жизненной стихии.

Мераб Мамардашвили, показавший близость Ницше и Арто, подчеркивает, что артодианская Жестокость призвана изгнать внешнее ради подлинного, внутреннего. Он пишет:



Это театр насилия или театр жестокости. Потому что только жестокость может до конца изгнать изображения того, что нельзя изображать. Только одна жестокость. Но Арто добавлял все время — ни в коем случае не в реальности. Ибо в противном случае теряется смысл*.

И это абсолютно справедливо и глубоко. Но возникает своего рода игра слов. В обыденной жизни жестокость бессмысленна (об этом Арто спорил с Бретоном и его сто-

* Мамардашвили М. Метафизика Арто // Московский наблюдатель. 1994. № 4. С. 18.

ронниками, желавшими социальных переустройств). Однако жизненная стихия *крюоте* открывает подлинную реальность, а обыденность реальностью не является.

М. Мамардашвили употребляет слово «реальность» в ином смысле. Ницше, кстати сказать, говорит о реальности в том же смысле, что и Арто, называя «единственной реальностью» трагический хор. Можно добавить к этому еще и катартическое состояние зрителя, приобщенного к «первоосновам мира».

Грузинский философ говорит также об «аппарате». Жестокость выступает в качестве «аппарата», «техники», соединяющей мир существования — реальность — с миром несуществования, изображения. Здесь даже Мерабу Мамардашвили трудно найти адекватную форму описания процесса. Мамардашвили говорит, что *нечто* должно стать не просто лирикой, а исторической реальностью. Вот здесь самое важное — противопоставление реальности (которую еще предстоит обнаружить) *лирике*. Речь идет о том или ином роде иносказания, от чего отказывается Арто.

Крюоте является не только содержанием, но и техникой антилирического, неизобразительного показа вещи. Жестокость позволяет отказаться от личности, иносказания. Крюоте как дионисийство неотделимо от *крюоте как механизма* реализации вещи вне иносказания. В третьем Письме о Жестокости Арто говорит:

Только соединяясь с жестокостью, затвердевают вещи и формируются различные планы бытия. Благо лежит всегда на поверхности, а внутри всегда зло. Зло, которого со временем станет меньше, — но только в тот высший миг, когда все, что было формой, снова будет готово возвратиться в хаос (IV, 124).

Мы помним, что Арто воспринимает гармонию как одну из форм, противопоставляя ей хаос, наполненный архетипической сущностью. Теперь же становится очевидным, что крюоте — это не только разрушение формы под «треск пламени сгорающих жизней», это и принцип реализации архетипического. Пока нам ясно лишь то, что крюоте использует вещь как такую — «затвердевшую вещь».

Когда М. Мамардашвили определяет Жестокость как отказ от изображения того, что нельзя изобразить, он все-таки допускает «построение изображения». Подобный же механизм мы видим и в катартическом процессе. Однако Арто идет дальше. Он ставит задачу проявить жестокость в отказе от изображения, в неизображении. И получится реализация самого акта, любого простого акта, обнаружение его подлинности вне бытовой условности, фальши — его очищенности, истинности.

Одним словом, речь идет об отказе от иносказания, изображения. Крюоте — это сама вещь.

В первом Письме о Жестокости Арто комментирует это понятие именно в таком смысле:

Слово «жестокость» следует понимать в широком смысле, а не в материальном и хищном, который с ним обычно связывают. Я отстаиваю право отбросить привычные понятия языка, раз и навсегда отбить оболочку, сбить железный ошейник, вернуться, наконец, к этимологическим источникам языка, все еще способным оживить в абстрактных понятиях конкретное значение слова (IV, 120–121).

Здесь речь идет о слове и языке. Тот же принцип используется во всех областях. Но любопытно, как

тракуется этот принцип и, конкретно, процитированное письмо современным западным театроведением:

Теоретик театра жестокости не собирался останавливаться на поверхностных приемах постановки и оживления. Воспроизведением физической жестокости он хотел подменить выражение жестокости моральной и метафизической, не сводящейся исключительно к материальному насилию*.

Очевидно, Мишель Лиур, автор этих слов, противопоставляя жестокость бытовую и артодианскую, видеть в ней некое иносказание, даже некую «справедливую» жестокость.

Предполагая «раз и навсегда разбить оболочку», Арто отказывается от любых способов иносказания в произведении искусства. Таким образом дается обозначение многовековому пути развития культуры, выработавшей художественный метафорический язык, и этот путь отвергается.

В этом смысле место Арто в культуре XX века поистине уникально. Скажем, Х. Ортега-и-Гассет, столь же глубоко осознавший новое положение культуры, предлагал совсем иное решение.

Традиционный театр предлагает нам видеть в его персонажах личности, а в их гримасах — выражение «человеческой» драмы**.

* *Lioure M. La Cruauté dans le théâtre d'avant-garde en France // Acta Universitatis Wratislaviensis. N. 462. Actes du colloque franco-polonais. Warszawa — Wrocław, 1979.*

** *Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 248.*

— писал Х. Ортега-и-Гассет в «Дегуманизации искусства». Новый театр он видит, как и Арто, вне личностного, гуманистического начала. Наиболее богатой возможностью противостоять реалистическому изображению, Ортега-и-Гассет называет *метафору*:

Поистине удивительна в человеке эта мыслительная потребность заменять один предмет другим не столько в целях овладения предметом, сколько из желания его скрыть. Метафора ловко прячет предмет, маскируя его другой вещью*.

Метафора Ортеги-и-Гассета уводит от «реальности». В том же аспекте видит метафору и Ницше**. У Арто вещь как таковая преодолевает свою форму, если является самой собой. Задача — вскрыть реальность, а не уйти от нее, ибо видима не реальность, а поверхностная случайность.

Вспомним «саму вещь» А. Ф. Лосева (об этом шла речь в первой главе), которая не является ни историей вещи, ни ее становлением. В человеке сущность обнаруживается помимо его внешних признаков. В этом смысле понятие «вещь» означает любое сущностное явление. Вещь принадлежит подлинной реальности и проявляется не через второстепенные признаки, а в «абсолютной самости» (А. Ф. Лосев) — одновременно конечной, конкретной и бесконечной, воплощающей общее единство.

Стремление уйти в искусстве от случайности иносказания в «Театре и его Двойнике» воплощается в *пря-*

* Там же. С. 243.

** *Ницше Ф.* Стихотворения... С. 166.

мом наименовании вещи, в «жестоким» разоблачении ее. Если крюоте как принцип отражения «реального пространства» сформулирован в 30-е годы, то стремление к конкретности и разоблачению иносказания проявилось в самом начале творчества Арто.

В декабре 1922 года он пишет предисловие к изданию «Двенадцати песен» Мориса Метерлинка. Отдавая должное поэту-символисту, Арто вскрывает глубинное значение его драматургии. Сквозь статику проявляется действие, глубокое взаимодействие вещей. Однако задача *реализации* вещи еще не выполнена. Арто лишь намекает на наличие других путей.

В поэзии Метерлинка предмет не восстановил еще своего сущего состояния — состояния предмета, осязаемого настоящими руками. Сенсация осталась литературной. Это возмездие двенадцати веков французской поэзии (I, 216).

Таким образом весь путь французской литературы уводит от реальности предмета в область иносказания.

Попытка осуществить прямое воспроизведение вещи возникла у Арто в пору его сюрреалистических театральных опытов. В манифесте «Театр „Альфред Жарри“. Сезон 1928 г.» режиссер писал:

Все что появится на нашей сцене, будет дано в прямом, буквальном смысле и ни при каких обстоятельствах не будет участвовать в создании видимости внешнего оформления (II, 35).

Можно ли сказать, что уже здесь, в сюрреалистический период, Арто использует принцип Жестокости. Нет, это не так. Термин крюоте не употребляется им

в этих текстах. Речь идет о выведении на сцену реальных предметов, персонажей, ситуаций и чувств. Тем самым Арто подчеркивает, что гиперболизация и гротеск, активно используемые в Театре «Альфред Жарри», не менее реальные, чем обыденные вещи. Арто стремится разрушить условность театра, но не отказывается от метафоричности, иносказания. Условность обычного театра заменяется *эстетикой сна*. Сюрреализм работает с *реалиями обыденности*, преобразая их через разрушение контекста.

Крюотическое искусство ориентируется на реальность не в частных случайных проявлениях, а в глубинном общечеловеческом значении. В этом смысле Арто отказывается от условности и театральной, и обыденной. Итак, принцип крюоте действует лишь тогда, когда речь идет о сущностной реальности.

В Первом манифесте «Крюотического театра» хотя и сохраняется связь со сновидением, но на первый план выходят реальные процессы скрытой жизненной энергии. Новые возможности театра открывают в человеке творческую энергию, сближающую его с первоначалами мира. Границы искусства расширяются. Отказ от изображения происходит в *тотальном действии* — реальном процессе, соединяющем «сновидение» и «опьянение». Ницшеанская схема трагедии рассматривается Арто как абсолютно реальный процесс. Арто формулирует эту мысль, называя театральный язык *реальным*. Язык

по своей близости к первоначалам, переливающим в него поэтическую Энергию, должен преодолевать обычные границы искусства и слова и, опираясь на нервный магнетизм человека, на деле, то есть магически, *в точном*

значении термина, создавать некое тотальное действие, где человеку остается лишь снова занять свое место где-то между сновидениями и событиями реальной жизни (IV, 110–111).

Как уже говорилось, «тотальное действие» для Арто прежде всего не театральный спектакль, а жизненный процесс, в котором проявляется подлинная человеческая реальность, скрытая в обыденности. «Тотальное действие», не порывая с художественной структурой, пользуется не метафорическим языком иносказания, а, преодолевая границы искусства, самими реалиями. Тем самым преодолевается языковой разрыв внешнего и внутреннего, определяемый в современном искусствоведении как оппозиция «означающего/означаемого», хотя формулирование подобной оппозиции происходит уже в XVII веке. Степень соотношения «означающего» и «означаемого» определяет специфику языка ведущих художественных направлений XX века. Эстетика Арто направлена на соединение этих понятий.

Один из авторитетнейших философов и теоретиков искусства XX века Ролан Барт в «Основах семиологии» (1965) дал классическую характеристику релятивной связи «означаемого» и «означающего». Р. Барт исходит из соссюровского определения «знака» как единства «означающего» и «означаемого», как двух сторон определяющих «знак». Единство двух составляющих может быть разного рода. Означаемое может полностью исчерпываться означающим. Но в любом случае это два разных понятия. Такова природа «знака».

У Арто мы имеем дело не с соответствием, не с исчерпывающей характеристикой одного понятия дру-

гим, а с тождеством этих характеристик, точнее, с исчезновением двойственности характеристики.

В семиологии релятивность «означающего» и «означаемого» определяется отнесенностью первого к «выразительному плану» языка, а второго — к «содержательному плану». В этом смысле «означающее» всегда имеет опосредованную функцию, оно не существует без «материала», которым является «означаемое». Сложнее обстоит дело с «содержательным планом», так как «означаемое» отнюдь не является объективной реальностью. Р. Барт пишет:

Все, однако, сходятся на том, что означаемое является не «вещью», а нашим представлением о вещи*.

Р. Барт ссылается на Фердинанда де Соссюра, который видит в «означаемом» психологический образ, естественно, индивидуальный, и называет его «концептом».

Семиология считает релятивную связь «означающего» и «означаемого» языковым процессом. «Объединение» понятий происходит в «знаке». Арто, поставивший проблему языка как основную, считает возможным отказ от психологического образа («концепта») в содержательном плане. Переосмысление происходит прежде всего во внутреннем аспекте. Содержательный план содержит для Арто коллективно-бессознательную — *неиндивидуализированную* — реальность. Следовательно, речь идет именно о вещи как таковой.

* Барт Р. Основы семиологии // Структурализм «за» и «против». М., 1975. С. 132.

Таким образом, применительно к системе Арто вообще трудно говорить о понятии знака. Это точно отмечает Ж. Делёз в «Логике смысла», говоря о слиянии знака и действия. Прослеживая типологию артодианского мышления, Ж. Делёз употребляет в подобных случаях метафору «шизофренический язык». Ж. Делёз считает:

Совершенно недостаточно сказать, что шизофренический язык определяется бесконечным и паническим соскальзыванием означающей серии [плана — В. М.] и означаемой. Фактически, *здесь вообще нет никаких серий* — обе серии исчезли. Нонсенс больше не дает смысла на поверхности. Он впитывает и поглощает весь смысл — как на стороне означающего, так и на стороне означаемого*.

Итак, речь идет не о тождестве понятий, а об исчезновении планов. Образ перетекания, слияния — один из наиболее частых в поэзии Арто и в его теории. Поэтому Ж. Делёз в связи с Арто говорит об исчезновении поверхности — поверхности тела (под телом подразумевается и язык). А внутреннее состояние сжимается и концентрируется (до иероглифа). Ж. Делёз говорит:

Так как нет поверхности, то у внутреннего и внешнего, содержащего и содержимого больше нет четких границ. Они погружаются в универсальную глубину или вращаются в круге настоящего, который сжимается все больше и больше по мере наполнения**.

* Делёз Ж. Логика смысла. С. 117. Курсив Ж. Д.

** Там же. С. 113.

Преодоление оппозиции означающего и означаемого приводит Арто к отказу от «знака» как такового. Однако в статьях Арто часто употребляется это понятие. Дело в том, что «знак» получает переосмысление уже в предисловии к книге и уже в этом новом смысле употребляется в дальнейшем. Этот смысл Ж. Делёз определяет как слияние *знака* и *действия*. Сам же Арто провозглашает идентичность *знака* и *идеи*. Характеризуя современную эпоху он пишет в «Театре и культуре»:

Я вижу причину этого беспорядка в разрыве связей между предметом и словом, идеей и знаком (IV, 12).

В манифестах и в Письмах Арто развивает эту мысль, все время подчеркивая реальность сценического процесса. В этом процессе материалом выступает, как уже говорилось, *вещь*, действие, реалья. В первом Письме о языке Арто говорит:

Высокая идея театра могла бы примирить нас со Становлением, в философском понимании этого слова, подсказать нам на примере всевозможных объективных ситуаций трудно уловимую мысль об изменении и превращении идей в вещи, а не чувств в слова (IV, 130).

Знак же является самой *вещью*, но в смысле ее значения и восприятия.

Прямое, безусловное название *вещи*, отказ от иносказания, метафорического обозначения — и есть глубинное содержание круоте. Единство вещи и идей, с одной стороны, означающего и означаемого, с другой, — и есть глубинное содержание круоте.

Во Втором манифесте «Крюотического театра», уже крайне аккуратно формулируя свои понятия, Арто дает такое пояснение крьюоте:

ее следует понимать как безусловную строгость и крайнюю концентрацию всех сценических средств (IV, 146).

Безусловная строгость обозначения вещи есть сама вещь. Сама вещь — это название вещи собственным именем, более того — уничтожение ее формы. В «Театре и культуре» Арто писал:

Перед театром и культурой в целом стоит задача называть вещь по имени... (IV, 17–18).

Манифесты «Крюотического театра» развивают это положение применительно вещи и языку.

Такое отношение к называнию вещи как переводению ее в реальный план коренится опять-таки в концепции Стефана Малларме. В своей программной статье «Кризис стиха» поэт-символист рассматривает соотношение слова и «реальной вещи». Малларме предлагает чисто символистскую концепцию: «чистое произведение» (фр. «l'œuvre pure») посредством намеков на вещь и сшибок понятий раскрывает идею, которая утрачивает личностное начало. Этот принцип раскрытия реальности Малларме называет транспозицией (фр. «transposition»). Малларме пробивается к сущности через изысканную игру форм:

для чего ж, однако, и совершается чудо транспозиции природного явления, игрою языка, в словесное едва приметное трепетанье, если не для того, чтобы воплотилось

в нем, не стесняясь воспоминанием о чем-то близком и конкретном, чистое понятие?*

Малларме дает название вещи — и возникает не близкий и конкретный предмет, а «сама идея». Такова задача Малларме, остающегося в рамках символистской двойственности и, тем самым, оппозиции «означающего/означаемого». Но именно здесь чистая идея провозглашается целью. Арто сделал следующий шаг — отказался от иносказания, его поэтической изысканности. Его задача — назвать вещь собственным именем.

Творческий метод Арто вписывается в глобальный процесс утверждения новой реальности «литературы». Мишель Фуко определяет существование «литературы» от Малларме и Арто (а еще ранее — от Гёльдерлина) как автономное, не связанное с другими языками, как некую «противодискурсию». М. Фуко доказывает, что новую «литературу» невозможно анализировать ни в плане означаемого, ни в плане означающего. Потому что она существует в другом пространстве,

как нечто, ни в коем случае не поддающееся осмыслению на основе теории значения**.

Именно с Малларме начинается принципиально новое понимание «литературы» (вне литературы). Посредством слова он добивается, наконец, желаемого эффекта — исчезновения автора. Создается впечатление, что текст творится сам собой. Задуманные и лишь частично реализованные его произведения (прежде

* Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995. С. 343.

** Фуко М. Слова и вещи. С. 80.

всего, «Книга», опубликованная несколько десятилетий спустя) призваны стать некоей мистерией, сочетающей священный обряд, литературный процесс и театральное действие. М. Фуко свидетельствует:

Малларме неустанно устраняет самого себя из своего собственного языка, соглашаясь остаться в нем простым исполнителем чистого обряда. Книги, в которой речь складывалась бы сама собой*.

Арто реализует именно такое понимание творчества. Творческий метод Арто — построение художественного произведения как реального (сверхреального) процесса.

Композиция и творческие идеи будут рождаться не в голове автора, они будут развиваться в самой природе, в реальном пространстве («Второе Письмо о языке», IV, 134).

Таков смысл артодианской Жестокости. Называние вещи есть творение вещи, рождение ее здесь и сейчас. Пониманию крюоте как «жесточкой необходимости акта творения» посвящено второе «Письмо о Жесточкости»:

Театр, понятый как непрерывный акт творения, как цельное магическое действие, подчиняется этой необходимости. Пьеса, где не будет этой воли, этой слепой жажды жизни, способной преодолеть все, проглядывающей в каждом жесте, в каждом движении и явно различимой в трансцендентальном смысле действия, останется произведением ненужным и бесполезным (IV, 122).

* Там же. С. 328.

Артодианская концепция *Жестокости как акта творчества* резко отличается от того понимания, которое разрабатывается в произведениях режиссеров и драматургов, считающихся последователями Арто. Так, например, «жестокость» занимает важное место в драмах Фернандо Аррабалья, но эта «жестокость» иного рода. Аррабаль, по его собственным словам, «поднимает из тьмы наши личностные проблемы»*. В театре Арто — наоборот — раскрывается архетипическое начало через снятие *личностных* субъективных мотивов.

Понятие Жестокость в современной литературе используется не только применительно к системе Арто. В западном литературоведении оно распространяется прежде всего на целый ряд драматургов. Чаще других называются А. Стриндберг и М. де Гельдерод. При всей серьезности подобных исследований трудно объяснить переход от проблемы театра (антитеатра) к проблемам драматургии.

Более глубокий смысл придается Жестокости, когда речь идет о явлениях, выходящих за пределы театра, таких как, например, тексты обэриутов. В статье Олега Аронсона «О жестокости театра» эти тексты оцениваются как разрушающие

границы между реальностью и текстом, между театром и текстом, между реальностью и сценой, между сценой и текстом**.

Как видим, речь идет именно об артодианском понимании театра (здесь — «сцены»). Закономерно возникает ссылка на М. Мамардашвили.

* Современная драматургия. 1990. №3. С. 183.

** Аронсон О. О жестокости театра // Ad Marginem'93. М., 1994. С. 414.

Сцена, таким образом, предстает как одно из условий возможности совершения миметических операций, поставляющих смысл через то, что культура называет искусством, а М. К. Мамардашвили, говоря об Арто, называл «осуществлением» или «изображением» того, что есть*.

Уточним: суть театра Арто — по М. Мамардашвили — в «театральных изображениях, доказывающих невозможность изображения»**. Если упростить: в отказе от европейской традиции какого-либо изображения. Далее у О. Аронсона:

Но то, что важно для Мамардашвили, т. е. некоторая точка мысли, дающая возможность осуществления, возможность искусства, говорящего об истине, кажется, не столь значимо для Арто и Хармса, пытавшихся заставить заговорить само пространство, в котором возникает искусство, театр, литература, оставив вопрос об истине в стороне***.

Но позвольте, тот же М. Мамардашвили пишет о несовместимости Арто с интеллектуальным театром; разумеется «вопрос об истине» не может рассматриваться Арто в интеллектуальном плане. «Воздействие ниже уровня смысла», — характеризует принцип Арто Жиль Делёз. И главное, для Арто не существует искусства, текста, театра помимо реальности. Тот же результат и у Д. Хармса и обэриутов, только приемы противоположные: жизнь театрализуется, строится исключи-

* Там же. С. 415.

** Мамардашвили М. Метафизика Арто // Московский наблюдатель. 1994. № 4. С. 16.

*** Аронсон О. О жестокости театра. С. 415.

тельно по законам художественного процесса. Далее у О. Аронсона:

Мамардашвили мыслит Арто открывающим новое искусство, и благодаря подобной артизации последний обретает некую цельность, становится существом вполне историческим и исторически мыслящим, а театр жестокости оказывается чем-то вроде методологии по достижению немиметического нового жанра (но тоже — искусства)*.

Во-первых, не вполне понятно что значит: «Арто благодаря артизации обретает цельность»? Во-вторых, М. Мамардашвили всячески дает понять, что речь не идет о создании очередного «нового искусства»; а вот «историческое существование» достигается, в частности, «актом театрального жеста или постановки»** (но не искусства).

И все же у О. Аронсона названо главное, хотя затеряно в тексте: «жестокость» — методология отказа от изображения.

Но вернемся к манифестам и письмам Арто. Наряду с разработкой понятия крюоте, Арто ставит проблему языка, сразу заявляя о его самостоятельности и противопоставляя его тексту. Этот особый язык находится «на полпути от жеста к мысли» (возникает аналогия с единством *вещи* и *идеи*, но в данном случае речь идет о бессознательности языка). В Первом манифесте идет поиск особого языка как совокупности средств воздействия на чувства зрителя. Это тотальное воздействие связано с музыкой, танцем, пантомимой, мимикой.

* Там же.

** Мамардашвили М. Метафизика Арто // Московский наблюдатель. 1994. № 4. С. 17.

Достигается воздействие через единство движения, гармонии и ритма, в котором отдельные виды утрачивают свою самостоятельность. Очевидна аналогия с вагнеровской теорией, преломленной в эстетике символистов и Адольфа Аппиа.

Но в отличие от формулирования крьюотической концепции, разрабатывая средства выражения, практик Арто вынужден говорить о *знаке*, через который происходит воздействие. В первом Письме о языке знак противопоставляется слову:

Ничуть не доказано, что язык слов самый лучший. Видимо, на сцене, представляющей прежде всего пространство, которое надо заполнить, и место, где что-то происходит, язык слов должен уступить место языку знаков; их предметная оболочка поражает нас сильнее всего (IV, 128).

Во втором Письме о языке Арто, подчеркивая акт творения реальности на сцене, говорит о знаке как о форме, причем форме поэтической и образной:

я беру протяженные предметы и вещи в качестве образов и слов, я соединяю их и привожу к соответствию по законам символизма и живых аналогий, вечным законам любой поэзии и любого жизнеспособного языка, а также китайских идеограмм и старых египетских иероглифов (IV, 132–133).

Здесь упоминается одно из важнейших для Арто понятий — *иероглиф*, но в данном случае в значении конкретной аналогии. Артодианское понимание иероглифа — другое.

Когда речь у Арто идет о **знаке**, он предлагает некую всеохватную систему, упорядочивающую звуки, крики, световые вспышки, движения. Это «зримый язык предметов, движений, поз и жестов». Воспринятые как знаки, они составляют «своего рода алфавит» (IV, 107). Арто мечтал о составлении подробной «грамматики».

Точно таким же образом можно проименовать и внести в каталог все десять тысяч и одно выражение лица, застывшего словно маска, и использовать их не только в психологических целях, но и в качестве непосредственных символов конкретного сценического языка (IV, 112–113).

Вопрос о возможности подобной систематизации не должен ставиться. Во-первых, система Арто — общая идея театра, а не практическое руководство. Во-вторых, смысл системы Арто в реальности (в естественности) творимого процесса. Соответственно, «знак» творится здесь и сейчас, и творится «на полпути» от мысли (то есть не по воспоминанию, это исключено). Таким образом, «грамматика» может существовать только как подготовительная, учебная работа.

Вопрос в другом: что **знак** обозначает? Реальную **вещь**? Но ведь Арто ушел от **обозначения**! Значит, все-таки это не **знак**? Но что? Арто продолжает мысль о «своего рода алфавите»:

Театр должен привести язык в систему, образуя из персонажей и предметов подлинные иероглифы и используя их символику и связи во всех возможных плоскостях, доступных человеческому восприятию (IV, 107).

«Подлинные иероглифы» нельзя назвать знаковым выражением вещи, хотя это, конечно, внешняя сторона, формальная. Арто ориентируется на иероглифы

не столько ради того, что их можно читать и воспроизводить сколько угодно, но для того, чтобы вывести на сцену точные и мгновенно распознаваемые символы (IV, 112).

Итак, иероглиф, объединяющий различные выразительные средства, «выводит на сцену» *символ*. Если мы вспомним, что под символом Арто чаще всего подразумевает свое же понятие *символ-тип*, становится ясным, что *иероглиф* — язык, способный выразить *архетипическое* (оно и является содержанием, той *вещью*, которая является реальностью крьюотического театра).

Понятие *иероглиф* приходит к Арто, возможно от Ш. Бодлера, который в «Искусственных раях» дает характеристику абсурдного сна, противопоставленного повседневному сну. Абсурдный сон возникает вне связи с чувствами спящего, с подробностями обыденной жизни.

Этот сон, который я назову иероглифическим, представляет конечно сверхъестественную сторону жизни, и это действительно так, потому что он абсурден, за что древние считали его божественным*.

* *Baudelaire Ch. Les Paradis artificiels. P.: Gallimard, 1961. P. 107–108.* На русском языке существуют два перевода этого произведения: 1) *Бодлер Ш. Искусственные Рай / Пер. Вадима Алексеева. М: Агентство Р. Элинина, 1991;* 2) *Бодлер Ш. Искусственный Рай / Пер. В. Лихтенштадта. СПб.: Петербург — XXI век, 1994.* В данном случае нам было необходимо воспроизвести точность подлинника. В остальных случаях нас удовлетворяет перевод В. Алексеева.

Бодлер отмечает в иероглифическом сне нечто несвязанное с повседневностью, обладающее символическим значением и сверхъестественной силой воздействия.

Арто же придает иероглифу архетипическое значение. В сюрреалистический период его творчества произведения Арто строились на столкновении обыденных реалий, скомпонованных по законам тоже некоего абсурдного сна. «Ошеломляющий образ» возникает из столкновения реалий, но не имеет самостоятельного значения. В отличие от реалии, иероглиф принадлежит миру сущностному и отражает высшую реальность, а не обыденность, которую не исправить выявлением и обозначением тех или иных фактов. Понимание «вещи», которая находит выражение в иероглифе, оказывается близким древнеиндийскому понятию «дхарма». Дхарма подразумевает нерасчлененность вещи, единство вещи самой по себе, ее свойств и отношения к этим свойствам.

В манифестах и Цисьмах *иероглиф* — универсальное понятие, характеризующее все внешнее проявления театрального языка, что говорит о нерасчленимости этого понятия на отдельные выразительные средства.

Отказываясь от декорации, Арто предлагает иероглиф в качестве персонажа. Вернее, персонаж должен стать иероглифом.

Декораций не будет. Для этого достаточно персонажей-иероглифов, ритуальных костюмов, манекенов в десять метров высотой, изображающих, например, бороду Короля Лира в сцене бури; больших, в человеческий рост, музыкальных инструментов; предметов неведомой формы и назначения (IV, 116–117).

Основным материалом нового языка Арто называет *жест*. Он описывает конкретность жестов не как сценическое движение, а как метафору «пламени», «пожара чувств». Жест может выразить ситуацию. Нельзя сказать, что жест сам по себе — иероглиф, он часть иероглифа как нерасчлененной формы.

Более того, конкретные жесты должны обладать такой силой воздействия, чтобы зритель забыл о существовании обычного человеческого языка. Речь станет лишь средством отталкивания, передышкой возмущенного пространства, и искусство жеста поднимется до уровня истинной абстракции (IV, 129).

При этом жест не может фиксироваться, он рождается каждый раз заново, каждый раз он другой. Красноречива фраза Арто из статьи «Пора покончить с шедеврами»:

Театр — это единственное место в мире, где ни один жест нельзя повторить два раза (IV, 91).

Следует помнить, что жест в системе Арто отражает не только сценическую форму. Здесь тоже *вещь* и *идея* неразрывны. В первом Письме о языке Арто говорит о *внутреннем жесте*, который связан с областью подсознательного. «Плоть идей» и «состояние духа»

легче передать, опираясь на силу внутреннего жеста, чем сформулировать в точных словах (IV, 130).

Внутренний жест Арто может вызывать аналогии с другими театральными теориями, в которых

жест столь же значим. Таков, например, *психологический жест* Михаила Чехова. Но различия слишком очевидны. Психологический жест отражает универсальное психологическое обобщение. Внутренний жест Арто абстрактен, ибо порывает с психологической мотивацией и отражает «чистую идею». Конкретность же приобретает за счет архетипического воздействия.

Еще в большей степени точность определения важна для понятия *иероглиф*. Распространенное его значение в сценическом искусстве — выстроенная знаковая партитура. И. Г. Рутберг дает такое определение иероглифу:

условная образная пластическая партитура, о которой театр договаривается со зрителем*.

Возможны определения, касающиеся других выразительных средств, но общее в них — условность, «договоренность». У Арто иероглиф *безусловен*, так как синкретически выражает архетипическое содержание.

Мы уже говорили о нерасчленимости *иероглифа* на составляющие выразительные средства. Тем не менее Арто употребляет это понятие применительно к различным частям спектакля. В определенном смысле иероглифом мы можем назвать решение сценического пространства в крютическом театре и установление отношений «сцена-зал». В Первом манифесте Арто подробно описывает устройство будущего театра.

Заявление «Мы уничтожим сцену и зал и заменим их единственной площадкой» (IV, 114–115) никак не может трактоваться как разрушение границы между актером и зрителем. Наоборот, далее Арто говорит об уста-

* Рутберг И. Г. Проблемы выявления сценического действия в пантомиме: Автореферат диссертации. М., 1983. С. 12.

новлении особой связи между зрителем и спектаклем. Наличие двух противоположных и взаимосвязанных компонентов не ставится Арто под сомнение. Арто говорит о ненужности искусственного разделения пространства сцены и зала, которое мешает взаимосвязи. Зритель должен находиться в гуще действия, так как действие происходит вокруг зрителя. «Вовлечение зрителя» порождается формой зала, но оно не выражается в участии зрителя в актерском процессе. Арто предусматривает подвижные кресла, позволяющие зрителю наблюдать за происходящим вокруг него. Эти идеи будут развиты в дальнейшем в постановках Ж.-Л. Барро, А. Мнушкиной, Е. Гротовского.

По мысли Арто помещение должно быть четырехугольным. Стены покрыты известью, без всяких украшений. Действие происходит в основном в четырех углах зала. По верху зала проходит галерея, по которой зрители переходят из одного конца зала в другой.

Главная задача театрального пространства — дать возможность действию

разворачиваться во всех плоскостях и во всех направлениях вверх и вниз (IV, 115).

Для наглядности автор упоминает архитектуру храмов Верхнего Тибета. В одном из ранних театральных манифестов Арто ссылается на архитектуру древних камбоджийских храмов в Ангкоре. Здесь такие ассоциации не предлагаются. В одном из вариантов Первого манифеста галереи сравнивались с изображениями на персидских миниатюрах. В окончательном варианте и эта ассоциация убрана. Все это говорит о том, что прямые аналогии пугали Арто. Его цель —

общая универсальная идея. В манифесте Арто даже не используется понятие *круговой спектакль* (фр. «spectacle tournant»), определение которому он дал в статье «Театр и Жестокость»:

Мы предлагаем круговой спектакль, где сцена и зал не будут составлять двух замкнутых миров, лишенных связи друг с другом, и можно будет передавать зрительные и звуковые сигналы сразу всей массе зрителей (IV, 103).

Идея *кругового спектакля*, близкого описаниям Арто, была сформулирована в прологе к сюрреалистической драме Гийома Аполлинера «Груды Тиресия» (1916). Г. Аполлинер также представлял себе:

Театр в форме круга с двумя сценами:
Одна в центре, другая в форме кольца,
Окружающего зрителей и позволяющего
Показать возможности нашего современного
искусства...*

Возможную связь показывает и следующая фраза из Первого манифеста:

Однако центральная площадка все же сохранится, она не будет служить сценой в собственном смысле слова, но даст возможность соединить и завязать заново основную нить действия всякий раз, когда это нужно (IV, 116).

Но дело, конечно, не во влиянии тех или иных концепций сценического пространства. *Круговой спек-*

* Театр. 1988. № 4. С. 15. Пер. Т. Проскурниковой.

такль — самая оптимальная модель, в которой возможно раскрыть архетипическое содержание спектакля. Дело здесь в охвате зрительского внимания и в самом архетипе круга, который Е. М. Мелетинский определяет так:

Первичная цельность бессознательного символизируется кругом, яйцом, первосуществом, океаном, небесным змеем, мандалой, алхимическим понятием «уроборос»*.

Естественно, «архетипическое» решение сценического пространства требовало отказа от конкретных декораций, о чем уже шла речь. Вопросы сценографии волновали Арто как практика (оформлявшего спектакли в театре Шарля Дюллена) и как теоретика. В 1924 году он опубликовал статью «Эволюция сценографии». К этому времени модель сценического пространства уже почти сформировалась. Арто ориентируется на театральные системы, не использующие конкретные декорации. Он заявляет об этом со свойственной ему категоричностью:

Все великие драматурги мыслили вне театра. Возьмите Эхила, Софокла, Шекспира (II, 9).

Имеется в виду возникновение театральности без помощи бутафории, конкретности места действия и прочей внешней атрибутики.

Отказываясь от конкретности декорации Арто, не боится конкретизировать отдельные театральные средства воздействия, представленные в Первом манифесте.

* Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 7.

Особое значение имеет подробный репертуар проектируемого театра. Репертуарная программа, опубликованная в Первом манифесте, включает восемь пунктов. Закономерно появление здесь произведений елизаветинской драмы. Здесь не названа «Аннабелла» Джона Форда, но она могла бы здесь быть. Конкретно назван лишь «шекспировский апокриф» «Арден из Февершема» — анонимная «кровавая драма», созданная примерно в 1590 году на основе реального судебного разбирательства.

Вероятно, романтические мелодрамы и бюхнеровский «Войцек» попадают в программу с целью их эпатазирующего переосмысления, постановки спектакля вопреки пьесе. («Войцек» — в 20-е годы чрезвычайно популярная пьеса, породившая ряд значительных постановок).

Среди современных авторов названо только одно имя — Леон-Поль Фарг — без указания конкретного произведения. Сюрреалисты считали его своим предшественником. Его поэтические и прозаические сборники 1910–30-х годов близки эстетике сюрреализма. Фарг не примыкал к авангардистским группировкам, хотя в 1906–08-е годы входил в группу унанимистов. Арто выделяет Фарга вследствие его интереса к бессознательному в сочетании с героично-сатирическими мотивами.

Очевиден резкий поворот к классическому репертуару в отличие от программ манифестов Театра «Альфред Жарри», где преобладала модернистская драматургия. Объяснение этому можно найти в первом Письме о языке.

Если мы сегодня столь неспособны дать достойное представление об Эсхиле, Софокле и Шекспире, то причина,

видно, в том, что мы утратили ощущение физической стороны их театра; человеческий, действенный смысл отдельного высказывания, отдельного жеста, общего сценического смысла ускользает от нас (IV, 128–129).

Главное для Арто — установление традиции, преемственности театра как такового, а не изобретение новых форм. Эпатажный пафос перестал его привлекать.

Однако в программе называются произведения, которые никак не укладываются в привычное представление о театральных жанрах. Прежде всего, это произведения эпического характера. Предполагалась постановка «Взятие Иерусалима». Спектакль должен был воссоздать библейскую историю, лишенную религиозного смысла — на основе исторических фактов. Христианские архетипы должны были предстать в исторической объективности. Такой же попыткой вернуться к истокам современной культуры должна была стать постановка отрывка из «Зогара». «Зогар» («Книга сияния») — одна из основных книг каббалы, написана в XIII веке в Кастилии Моисеем Лионским (Моше де Леон) на арамейском языке, получила широкое распространение в Европе. Во второй и третьей частях книги излагаются предсмертные беседы талмудического мудреца Симеона бен Йохаи (II век) «Великое святое собрание» и «Малое святое собрание» (на первом присутствует 10 учеников, на втором — 7). Собрания проходят в виде ритуальных церемоний и проповедей. В первой части «Зогара» излагаются основные положения каббалы. Практическая каббала стала одной из основ актерского тренинга и «аффективного атлетизма» в системе Арто. Но спектакль предполагал не изложение учения, а историю рабби Симеона. Арто подчерки-

вал актуальность этой истории. Рабби Симеон ассоциируется у Арто с образом огня, пожара, сгорания на костре, что, как мы помним, является для Арто образом актерского проживания на сцене.

В целом же обращение к подобным сюжетам было для Арто приближением к мифологической структуре. Это подтверждается пафосом третьего Письма о языке:

Создать мифы — вот в чем истинная цель театра. Выразить жизнь в ее космической беспредельности и извлечь из нее те образы, в которых нам сладко будет вновь обрести себя.

Надо достичь всеобщего подобия всего всему, столь мощного, чтобы оно могло мгновенно себя проявить.

Пусть оно освободит нас, принеся в жертву мифу нашу маленькую человеческую индивидуальность, пусть оно освободит нас, персонажей, пришедших из прошлого, опираясь на силы, найденные в прошлом (IV, 139–140).

Тот же исторически-объективный подход проявляется в обращении еще к одному мифу. Арто предполагает поставить

Историю Синей Бороды, воссозданную по архивам, с добавлением новых идей эротизма и жестокости (IV, 119).

Знаменитая сказка Шарля Перро о герцоге, убившем шестерых своих жен за нарушение ими запрета открывать дверь в кабинет, была неоднократно обработана в последующие века, вплоть до пьесы М. Метерлинка «Ариана и Синяя Борода, или Тщетное освобождение». Но Арто опять-таки интересуется историческая основа — судьба Жюлия де Лава, барона де Ре (Рец),

маршала Франции. Он родился в 1404 году. Вместе с Жанной д'Арк сражался с англичанами. В 1433 году удалился в свой замок под Нантом, где содержал блестящий двор. Занимался различными науками, алхимией. Оказался в конфликте с королем и церковью. Был сожжен в 1440 году по обвинению в убийстве сотен детей. Это обвинение, видимо, имело под собой основание, так как было установлено, что барон скупал крестьянских детей, используя их, возможно, для алхимических опытов, возможно, для удовлетворения сексуальных потребностей.

В этом же ряду (и тоже как мифологическая фигура) возникает еще одно имя в предполагаемом репертуаре. Арто задумал поставить «Повесть о маркизе де Саде». Донасьен Альфонс Франсуа де Сад (1740–1814) — граф, французский писатель, теоретик садизма, литературный псевдоним — маркиз де Сад. В 1768 году привлечен к суду за насилие над женщиной, следствие было прекращено по указанию Людовика XV. В 1772 году приговорен к казни за садизм и отравление, бежал, вновь арестован, вновь бежал. Позднее смертный приговор заменен на тюремное заключение. С 1784 года содержался в Бастилии, где сочинял романы и драмы, приобретшие широчайшую известность в 1790-е годы. В 1801 году издание романов было конфисковано, а де Сад вновь заключен в тюрьму и признан сумасшедшим. Ставил спектакли в клинике для душевнобольных, где и умер. В 1878 году в Париже издана его книга «Идеи о романе». Романы де Сада построены на художественной гиперболизации эротики и жестокости и изображают господство мирового зла в реальной жизни, его торжество над принципами христианской добродетели.

В манифесте Арто подразумевает конкретное биографическое произведение — «Замок Вальмона», инсценировку повести де Сада «Эжени де Франваль», в центре которой любовная связь Эжени и ее отца. Инсценировка была сделана Пьером Клоссовским, в будущем известным писателем и исследователем творчества де Сада.

Трагическая повесть де Сада «Эжени де Франваль» (1788) — ярчайший пример утопической конструкции. Франваль — философ, обладающий твердой волей и стремлением к порядку. Злодеяния, которые он творит по отношению к жене, дочери, священнику, вызваны исключительно реализацией некоего эксперимента: он полностью берет на себя воспитание дочери, образовывает ее, но лишает всякой нравственности; пробуждает чувство, но внушает любовь к себе. Он искусственно создает свободного человека, лишеного всяческих предрассудков, того самого естественного человека, которому даны знания и за которым закреплено право выбора, словом, того человека, о котором так долго говорили просветители. Увидеть здесь рокайльную модель дает следующее обстоятельство: «гнусный умысел Франваля не в том, чтобы укрепить разум, но воспламенить чувства». План Франваля настолько успешно осуществляется, что он впервые влюбляется в свое произведение, в свою дочь.

Повесть де Сада «Эжени де Франваль» — не история злодейств соблазнителя, ибо Эжени сама отдает свою любовь отцу. Она его порождение, его единомышленник. Она убеждена в неестественности общественных и нравственных законов. Франваль, сконструировав свой мир, построенный на «чистом» чувстве, продолжает его расширять: вызвав в Эжени ненависть к ма-

тери как сопернице, он идет на всяческие ухищрения, чтобы изменить природу мадам де Франваль, «пробить брешь в этой добродетели». Ему не удается сломить убеждения своей жены — два мироощущения не способны взаимопроникать, находясь в постоянной борьбе, но в этой борьбе победа всегда на стороне Франваля.

Главный вопрос франвалевской утопии — естественность ее, соответствие природе. Конфликт строится таким образом: франвалевская утопия стремится преодолеть все испытания, но выявляются силы, способные разрушить ее. Де Сад дает гениальное разрешение конфликта. Любые противодействия, даже собственные ошибки Франваля, не способны поколебать убеждения новоявленной Галатеи. Эжени совершает все, что ей предназначено — она отравляет свою мать. И этот выбор, предложенный ей отцом, также свободен, как и ее любовь. Франваль моделирует свою утопию, исходя из убеждения, что мир основан на зле, а счастье человека — на удовлетворении чувства и физических потребностей. Де Сад никак не показывает неестественность поведения Эжени, хотя сам Франваль в развязке должен раскаяться. Таким образом, утопия не противоречит природе, но параллельно с этим проводится идея, что зло порождает зло. Проповедник идеи добра Клервиль заявляет Франвалю, что его «ужасный заговор удался полностью». Задача утопии реализована и все последующие события от Цигмалиона уже не зависят. Утопия как бы заключается в раму реальности и проблема переходит в другую плоскость. Зло продолжает свое естественное развитие: Эжени умирает на трупе матери (таким образом совершается возмездие). Раскаявшийся Франваль, еще не зная о развязке, взывает к Верховному Существо, чтобы оно остановило

запущенный механизм. Этот призыв, как мы видим, оказывается тщетным, ибо никакого существа нет.

Главное, что привлекало Арто в де Саде — *иная реальность* его произведений (да и его театрализованной жизни), органичность и отстраненность этой самодовлеющей «литературной» реальности. Здесь нет реальных ситуаций, но есть безграничное буйство ранне-романтической фантазии. Здесь есть стихия чумы, в которой стораает фальшь обыденных отношений.

Общая тенденция репертуара — документализм и историзм применительно к архетипическим моделям.

Столкнувшись с непониманием идей манифеста 1932 года и с неприятием его деятелями театра, Арто пишет «Крюотический театр (Второй манифест)», в котором углубляет основные положения Первого манифеста и упрощает их для восприятия. Манифест был опубликован в 1933 году отдельной брошюрой в 16 страниц издательством «Деноэль». Помимо текста Второго манифеста здесь помещено обращение создаваемого Общества Театра де ля Крюоте с целью сбора средств, а также программа Театра «Альфред Жарри», отрывки из рецензий на его спектакли, сведения о публикациях работ Антонена Арто.

Репертуарные устремления во Втором манифесте более целенаправлены: содержанием спектаклей должен стать *Миф о человеке*.

Это будут космические, универсальные темы, взятые из самых древних текстов мексиканской, иудейской, иранской и прочих космогонических систем (IV, 147).

Уже не ограничиваясь широкой программой, Арто предлагает в манифесте конкретный сюжет и основные

принципы будущего спектакля «Завоевание Мексики». Исторические события, движение народных масс, тема колонизации, антихристианская (шире — антирелигиозная) направленность, актуализация Мифа должны были воплотиться в этом спектакле.

В столкновении нравственного хаоса и католической анархии с язычеством можно разглядеть множество небывало жестких схваток различных сил и образов, прерывающихся короткими резкими диалогами. И все это — через изображение борьбы отдельных людей, несущих на себе, как стигматы, знаки самых противоположных идей (IV, 152).

Важное место в сюжете занимала история вождя ацтеков, последнего великого полководца Центральной Америки Монтесумы (Моктесумы) Второго. Появление в Мексике Эрнандо Кортеса в 1519 году Монтесума воспринял как возвращение Кетцалькоатля. В результате он становится марионеткой в руках Кортеса. Когда испанцы устроили резню в Теночтитлане, ацтеки восстали. Монтесума гибнет, пытаясь остановить своих подданных.

Это, прежде всего, внутренняя борьба раздираемого противоречиями вождя Монтесумы, мотивы поступков которого история до сих пор не в состоянии нам разъяснить.

Его терзания и его прения с астрологическими мифами, полные зримой символики, будут показаны ярко и бесстрастно (IV, 153).

Действия героя находятся вне обыденной логики. Арто видит здесь еще одну историческую иллюстра-

цию стихии чумы и установления глубинных связей человеческого сознания с мифологическими законами подобия.

Замысел Арто не был осуществлен. Интерес к Древней Америке вылился в поездку в Мексику в 1936 году и участие в ритуалах индейцев тараумара, о чем Арто написал отдельную книгу.

Во Втором манифесте Арто не упоминает о других проектах, хотя они были. Помимо «Завоевания Мексики», Арто намеревался ставить одну из пьес Шекспира («Ричарда II» или «Макбета»), трагедию Сенеки «Фиест», или собственную обработку мифа об Атрее под названием «Муки Тантала». Характерно, что Арто ориентируется исключительно на трагедию Сенеки и драматургов-елизаветинцев, образцом для которых был тот же Сенека. Единственной осуществленной постановкой стал, как известно, спектакль «Семья Ченчи» по П. Б. Шелли и Стендалю в мае 1935 года.

Другой важнейшей идеей Второго манифеста (наряду с идеей Мифа) является мысль о сущностной реальности театрального процесса и о крьюотическом отношении к предмету. Впрочем, термин крьюоте фигурирует во Втором манифесте только в названии театра.

Итак, речь идет о реальном тотальном сценическом процессе.



Это значит, что между жизнью и театром больше нет явного разрыва и нарушения связей (IV, 151).

Реальность сцены предстает нагромождением жестов и криков, пауз и ритмов, образов и предметов. Но это кажущееся нагромождение, за которым проступают

внутренние связи. Благодаря этим связям элементы «настоящего физического языка» могут переходить один в другой: цвет переходит в звук, слово — в свет, жест — в музыкальный тон. Собственно, именно эта алхимическая взаимосвязь обуславливает специфический театральный язык — *иероглиф*. Но в этом значении Арто избегает упротреблять термин, используемый в Первом манифесте и Письмах. Зато всячески подчеркивается важность психического и физиологического («особого рода вибрация») воздействия на зрителя, реальность происходящего процесса. Арто намерен использовать

реально выраженное напряжение материальных предметов и исполненных жестов. Можно сказать, что дух самых древних иероглифов благословляет рождение чисто театрального языка (IV, 149).

Артодианский иероглиф рождается из духа древних иероглифов.

При этом не исключается использование слова, наличие пояснений к действию, воздействие на разум. Арто объясняет это современным требованием публики к театру. Проблема публики всегда оставалась для Арто наиболее трудноразрешимой. И это лишь уступка публике. Подлинный театральный язык — иероглиф. Чувство, переходящее в другое чувство, диссонансы выразительных средств.

Спектакль, скомпонованный и построенный таким образом, отвергнув сцену, охватит весь зал театра; начавшись снизу, по легким переходам он достигнет стен и физически окружит зрителя со всех сторон, надолго погру-

жая его в атмосферу света, образов, движений и звуков. Декорациями будут служить персонажи, похожие на гигантские манекены, и картины движущегося света, который будет играть на масках и прочих предметах, без конца перемещаясь с места на место (IV, 150).





Глава шестая

Практика театра

«Аффективный атлетизм». Концепция актера крютического театра. Развернутое определение понятия «Двойник». «Магический распорядитель» Арто и Малларме. Двойник у Арто и Юнга. Два основных принципа аффективного атлетизма: дыхание и опорные точки. Каббала — основа принципа дыхания. Опорные (локальные) точки и акупунктура. Чакры — действительная основа аффективного атлетизма. «Театр Серафена». Теневой театр. «Театр Серафена» Шарля Бодлера и Арто. Реальность. Проблема зрителя. Спектакль «Семья Ченчи».

После блока программных статей (манифестов и Писем) Арто завершает композицию сборника «Театр и его Двойник» материалами о практике крютического театра. Это статья «Аффективный атлетизм» и «Два замечания», включающие рецензии на фильмы Братьев Маркс и спектакль Ж.-Л. Барро «Вокруг матери», которые мы рассматривали раньше. Фильмы Братьев Маркс и спектакль Барро не являются, конечно, воплощением крютического театра, но в них содержатся его элементы.

В статье «Аффективный атлетизм», написанной в 1935 году для журнала «Месюр», но опубликованной впервые в сборнике 1938 года, разработана крютическая концепция актера. Эта концепция формируется исходя из общей театральной системы. Общая формула предложена уже во **Втором манифесте**:

Отказываясь от человека психологического с его резко очерченными чувствами и характером, театр обратился к человеку тотальному, но не к человеку социальному и законопослушному, сущность которого искажена религией и наставлениями (IV, 147).

Это не означает, что крютотический театр не учитывает психологию зрителя. Речь идет об отказе от изображения психологии персонажей на сцене. Обыденная психология персонажа не интересует Арто. Обыденная психология не позволит и актеру *реализоваться* на сцене.

Метод Арто направлен на разрушение «видимых форм». Альтернатива психологическому театру предложена здесь же, во **Втором манифесте**:

... пластическое выражение различных сил, неожиданные взрывы поэзии и юмора, призванные разбить и испепелить видимые формы согласно духу анархии, свойственному всякой подлинной поэзии, сохраняют свою истинную магию только в атмосфере гипнотического внушения, когда можно затронуть сознание прямым воздействием на чувства (IV, 149–150).

«Прямое воздействие на чувства» зрителя осуществляется посредством основного актерского принципа системы Арто — *аффективного атлетизма*.

Надо признать за актером нечто вроде чувственной мускулатуры, которая соответствует физическому местонахождению чувств» (IV, 153),

— утверждает Арто в «Аффективном атлетизме». И здесь же еще один афоризм:

Актер — это атлет сердца.



По мысли Арто, актер осознанно управляет теми процессами, которые создают на сцене некую особую реальность и, в конечном итоге, реализуют идею круоте — Жестокости к самому себе. Принцип *аффективного атлетизма*, названный и объясненный в конце книги, подразумевается на всем ее протяжении. Уже в «Театре и чуме» говорится об актере, «целиком подвластном контролю потрясающих его чувств» (IV, 30).

В то же время «Аффективный атлетизм» не может считаться руководством к практической работе актера над собой. Здесь нет тренинга, здесь есть идея. Принципиально важно, что предложенная концепция актера универсальна, то есть может быть использована в различных актерских школах непсихологического театра.

Характерно, что именно разрабатывая концепцию актера, Арто делает попытку объяснить понятие *Двойник*, вынесенное в заглавие книги.

Сравнивая актера в круотическом театре с атлетом, Арто заявляет, что

организму атлета соответствует здесь аналогичный чувственный организм, параллельный ему и являющийся как бы его двойником, хотя и в ином плане (IV, 153).

Итак, предлагается простая аналогия: телесной мускулатуре соответствует невидимый организм — аффективный аппарат, который и работает на сцене, то есть в реальности сцены — некое еще более реальное тело. Но Арто не случайно оговаривается «в ином плане». Здесь аналогия непрямая. Если же прини-

мать идею двойничества как обнаружение скрытого *чувственного* организма, нужно признать, что это узкое значение артодианского двойника. В то же время на протяжении всей книги идет формирование понятия *Двойник* в широком значении.

Попытка определения Двойника делается в статье «Алхимический театр». Там говорится, что театр выступает в роли Двойника «в реальном плане», но речь идет не о «безжизненной» копии реальности, а о реальности иной.

Эта реальность — нечеловеческая, она бесчеловечна и, надо сказать, человек с его нравом и характером для нее мало что значит (IV, 59).

Очевидно, что такое понимание Двойника устанавливает аналогию не между внешним и внутренним в человеке, а между человеческим и сверхчеловеческим. Такой подход к Двойнику принципиален для общей концепции Арто.

Таким образом, *сверхреальность*, как план реализации Двойника, связана с отказом от человека, стоящего в центре европейской художественной традиции и всей платоновско-христианской культуры — гуманистической культуры.

Исходя из общей концепции человека, формируется и уникальная концепция актера в системе Арто. В общем культурном переосмыслении театра и актера начала XX века происходит отказ от понимания актерского искусства, как передачи психологического образа, как воспроизведения судьбы героя. Эпоха модернизма убедительно показала, что искусство актера возникает через преодоление реальности и через пере-

растание драматургического (литературного) текста. Эту мысль предельно четко формулирует Георг Зиммель в статье «Актер и действительность»:

Можно установить аксиому, без которой художественное значение актера вообще не может быть понято. Искусство актерской игры как таковое стоит по ту сторону драматической поэзии и по ту сторону реальности. Так же, как актер — в отличие от требований натурализма — не воспроизводит состояние находящегося в данной ситуации человека, он, в отличие от требований литературного идеализма, не является марионеткой роли*.

Актер в системе Арто находится конечно же в иной ситуации, чем *актер* Георга Зиммеля. Он не противопоставляет себя реальности, ибо происходящее на сцене и есть собственно реальность. И он не противопоставляет *себя*, ибо выход из кризиса видит не в укрупнении личности (как у Г. Зиммеля), а в преодолении её.

Но, с другой стороны, это не значит, что Арто ориентируется на актера, не осмысляющего действительности, выключенного из социальных отношений, игнорирующего науку и интеллект. Речь идет о преодолении всего этого в творческом сверхчеловеческом акте, а не об изначальном отказе от интеллекта.

Как раз наоборот — этот отказ происходил в психологическом театре, который стремился сохранить сознание актера в незамутненном девственном состоянии, используя лишь чувственный аппарат. Чрезвычайно показательна характеристика, данная крупнейшим русским философом Иваном Ильиным. Речь идет о зна-

* Зиммель Г. Избранное: В 2-х т. Т. 2: Созерцание жизни. М: Юрист, 1996. С. 296–297.

комстве молодого И. А. Ильина с К. С. Станиславским. В 1912 году Станиславский был увлечен созданием студии при МХТ и предполагал привлечь философа И. А. Ильина к репетиционно-учебному процессу. И. А. Ильин восторгался гениальным режиссером, но пришел к выводу, что философ излишен в студии Станиславского. В апреле 1913 года И. А. Ильин пишет помощнице К. С. Станиславского Л. Я. Гуревич:

По отношению же к теории К[онстантин] С[ергеевич] занимает позицию курьезно-обскурантистскую; это было просто любопытно слушать, когда они вдвоем с Сулержицким начали в два голоса исповедовать недопустимость теоретических занятий <...> Он явно склонен культивировать неинтеллигентность в молодом актере...*

Позиция К. С. Станиславского типична для определения места актера в психологическом театре.

Концепция актера в театральной системе Антонена Арто идет вразрез и с модернистской традицией противопоставления театра — реальности и с традицией психологического театра, представляющего актера в виде максимально обостренного чувственного аппарата с отключенным сознанием.

Но вернемся к определению Двойника в теории Арто. Мы говорили об определении театра как Двойника «реального плана» в статье «Алхимический театр».

Еще более замечательное определение Двойника дается в статье «О балийском театре». Здесь «прорастание» Двойника на представлениях балийцев объ-

* «Нет на свете ничего прекраснее индивидуального...»: Из неопубликованных писем И. А. Ильина к Л. Я. Гуревич // Вопросы философии. 1996. № 2. С. 118.

ясняется устранением актера (то есть человека) и проявлением некоего «магического распорядителя».

Это театр, устраняющий актера ради того, кого на нашем западном жаргоне мы называем постановщиком; но он здесь становится кем-то вроде магического распорядителя, мастера священных церемоний. И материал, с которым он работает, темы, которые он затрагивает, принадлежат не ему, а богам. Такое впечатление, что они прорастают из первичных сочленений Природы, возлюбленных Двойником-духом (IV, 72).

Арто, восприняв идеи режиссерского театра, сделал попытку выйти за его пределы. Актер подчиняется режиссерскому замыслу, но режиссер не реализует свой замысел, а выполняет высшее предназначение. Такой подход отражает влияние на Арто восточной культуры, где господствует идея Конфуция: я ничего не придумываю, я только записываю. Во всяком случае «магический распорядитель, мастер священных церемоний» непосредственно связан с идеей Двойника и является его воплощением. Когда речь идет и об актере, и о зрителе, и о постановщике, имеется в виду один и тот же Двойник, не имеющий личного начала и потому неделимый.

Мысли Арто о «магическом распорядителе» перекликаются с идеей Стефана Малларме:

Поэт, посредством письма, пробуждает в каждом распорядителе церемоний.

Малларме, создатель художественной теории искусства будущего, представлял себе некое действие, в ко-

тором соединены изначально театральные и поэтические, ритуальные и обыденные черты. Для Малларме материалом произведения становится сам акт творчества, создания этого произведения. Возникает прообраз артодианского Двойника. Малларме умер за два десятилетия до появления Арто в Париже, но молодой актер попал в среду, в которой действовали участники знаменитых «Вторников» Малларме 1880–90-х годов. Неудивительно, что Арто мог использовать и терминологию Малларме.

Современный театр, идущий по пути Арто, в целом отвергает *церемониал*, как проявление Двойника. Однако существуют и новые концепции церемониала. Так, Фернандо Аррабаль считает повседневную жизнь бессмысленной потому, что она далека от ритуала, а церемониал (творческий акт) выявляет нелепость человеческого существования. Арто ориентировался на церемониал только в архаических формах. Помимо балийского театра — ритуалы индейцев, торжественные церемонии арабов в Египте и т. п.

Широкое значение понятия Двойник употребляется и в «Аффективном атлетизме». О многом говорят те типологические связи, которые Арто устанавливает для этого понятия.

Чтобы пользоваться своей чувствительностью как борец своей мускулатурой, надо увидеть в человеческом существе своего рода Двойника, *Ка* египетских мумий, вечный призрак, излучающий силы чувственности (IV, 156).

Ранее (в предисловии) Арто говорил об индейцах, улавливающих манас. Это уже не просто аналогия внешнего атлетизма и внутренней чувственности. *Ка* в еги-

петской мифологии — одна из сущностей (душ) человека и бога (наряду с *Ах* и *Ба*). *Ка* выступает в качестве Двойника, определяющего судьбу человека и продолжающего жизнь после его смерти. Оставив тело, *Ка* может находиться в статуе умершего, а может перейти в загробный мир.

Раскрытие Двойника как некоего противопоставления человека и судьбы, точнее, обретение судьбы через отказ от личностного, но не в умирании, а в творческом акте — постоянная тема Арто. Одна из его мексиканских лекций называлась «Человек против судьбы». Идея Двойника подразумевается и в словах из первого Письма о языке, встрече актера со своей судьбой:

Человек со своими интересами должен появляться на сцене только в той мере и в тот момент, когда он магнетически встречается со своей судьбой. Не для того, чтобы претерпевать ее, а для того, чтобы померяться с ней силой (IV, 130).

Не менее существенны те современные параллели Двойника, о которых Арто, естественно, не упоминает. Конечно, фрейдовское «Оно» как безличная внутренняя сила находится в очевидной близости к Двойнику. Понятие «Двойник» возникает и на страницах работ Юнга, но в ином, чем у Арто, значении. Юнг ставит задачу перед человеком (дабы избежать противоречия между волевыми актами и дезорганизирующей силой)



отличать себя от бессознательного, не посредством, скажем, того, что он [человек] его вытесняет — ибо тогда оно

просто овладевает им исподволь, — а посредством того, что он делает его видимым и ставит его перед собой как нечто отличающееся от него*.



«Ставит перед собой...», — увидеть бессознательное как реальность надо для того, чтобы его преодолеть. По Юнгу, полное подчинение бессознательному опасно, спасение в жестком контроле, в разграничении Двойника и личности. Реальность Двойника у Арто — это и есть собственно сущность человека, открытие в нем «сверхчеловеческого», которое Арто не пугает. Этим актер крютического театра отличается от участников архаического ритуала, страшящегося сверхъестественных сил.

Двойственность бессознательного определяется у Юнга также наличием Тени — личной части бессознательного, то есть той части, которая определяется уже личностью, а не собственно бессознательным, и обладает суммой «скрытых, невыгодных свойств». Неорганичные образы и слова, связанные с головой, а не с сердцем, переживание, оторванное от архетипа,



делает людей нереальными и превращает их в тени; они ставят пустые слова на место живой действительности и тем самым уклоняются от переживаний противоположностей и устремляются в некий бедный, двухмерный призрачный мир, где все живое и творческое увядает и отмирает**.

Механизм архетипического у Арто и Юнга идентичен, но очевидно, что понятие Тени имеет для Юнга

* Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. С. 114.

** Там же. С. 122

личностную сущность, противоположную артодианскому Двойнику.

Еще одним юнгианским понятием, обыгрывающим наличие Двойника, является, разумеется, мана-личность. Юнг называет ее *доминантой* коллективного бессознательного, то есть архетипом. Причем это наиболее сильный и устойчивый архетип, воплощающийся в фигуре героя, богочеловека, жреца и иногда полностью владеющий сознанием. Невозможно избежать воздействия веками складывающегося архетипа, но следует — по мнению Юнга — избежать перевеса.

Можно только изменить свою установку и тем самым не дать себе наивно впасть в архетип, чтобы затем по принуждению играть некую роль за счет своей человечности. Одержимость архетипом делает человека чисто коллективной фигурой, своего рода маской, под которой собственно человеческое не только не может больше развиваться, но все сильнее хиреет*.

Итак, мана-личность — безликий двойник индивидуума, который не позволяет развиваться «собственно человеческому». Процессы, описываемые Юнгом, очевидно подразумеваются и Арто. Но изначальная установка у них противоположна. Юнг видит проявление архетипа в необходимости «играть некую роль». Крюотический театр Арто не приемлет игры в бытовом (и сценическом, и обыденном) понимании. Потому что задачей театра является не создание «своего рода маски», а свободное перемещение в пространстве коллективного бессознательного

* Там же. С. 307.

при контроле сознания. Это перемещение направлено на разрушение всяческих случайных временных форм, какими бы внушительными они не казались. В том числе и «собственно человеческого», о сохранении коего так печется Юнг.

У Юнга выявление мана-личности направлено на осознание содержания архетипа, а осознание архетипа мана-личности приводит к освобождению мужчины от образа отца, а женщины — от образа матери. Это освобождение приводит к ощущению собственной индивидуальности.

Такой путь предлагает Юнг. Двойник, как и у Арто, противостоит личностному началу, но оценивается изначально негативно, ибо это чужое, не «собственно человеческое».

Выявление некоего Двойника в человеке (в актере) и в реальности (в театре) не было открытием Арто. Это было отражением общих устремлений эпохи, особенно психоаналитических тенденций. Но определение Двойника как основы творческого процесса, а тем самым и реализации человеческой сущности в безличностном плане, стало, конечно, прерогативой Арто.

Подобное понимание Двойника встает в контекст общего переосмысления человека, начатое Ницше и обозначенное как «конец человека», движение к *сверхчеловеку*. Мишель Фуко говорил о «размывании», «распылении человека» и о неизвестности («лишь предчувствии») облика сверхчеловека. Но главное в этом процессе — и у Арто, и у Фуко — обретение человеком (пока еще человеком) «иного» в себе, *тождественного* ему. Новая эпистема, эпистема *Тождества* должна стать обретением адекватности самому себе, то есть своей архетипической сущности.

Странно было бы ожидать, что в статье Арто могут содержаться конкретные рекомендации актеру в осуществлении этого пути. И тем не менее, в «Аффективном атлетизме» разбирается два основных практических принципа в работе актера: дыхание и опорные точки.

«Вопрос о дыхании» Арто называет первостепенным, так как «тело актера опирается на дыхание» (IV, 155). Если игра актера направлена вовне, она достигнет лишь внешнего выражения, не затронув «чувственной сферы» ни актера, ни зрителя. Если актерский процесс направлен вовнутрь, он вызывает определенные *ритмы дыхания*, которые из глубины рождают внешний образ, тот самый *цероглиф*, о котором шла речь ранее. Такова последовательность в крютическом театре.

Безусловно, каждому чувству, каждому движению духа, каждому толчку человеческой страсти соответствует определенное дыхание (IV, 155).

Дыхание определяется комбинациями трех ритмов. Типы ритмов и комбинации Арто выводит из учения каббалы. Соответственно учению, три изначальных ритма определяются «тем или иным полом»: *мужским, женским, андрогинным*. Эти же три начала называются «в основе всякого творения» (IV, 157). В каббале непознаваемое бесконечное начало Эн-Соф — прообраз артодианского Двойника — творит мир посредством сефирот, которые уже обладают формой и, следовательно, первейшим качеством — полом. Каждая триада состоит из *активных мужских* элементов, *пассивных женских* и *уравнивающих* сред-

них (*андрогинных*). Какое-либо из этих качеств (или их сочетаний) является первостепенным для любой материализации.

Каббалистическая идея эманации первоначала по признаку пола получает широкое распространение в философии с конца XIX века. В России — начиная с Владимира Соловьева, воспринявшего ее непосредственно через каббалу. Для Сергея Булгакова, например, «мужское» и «женское» — всеобъемлющие принципы любого явления, причем принципы софийные, то есть непосредственно связанные с идеальным первообразом Софии (каббалистическое Эн-Соф). Но если для С. Булгакова искусство изначально не способно достичь Софии, Арто использует принцип полового определения сущностного внеформального начала. Десять каббалистических сефирот, составляющих эманацию божественного начала (Эн-Соф), имеют строгую взаимозависимость и объединены в три триады плюс десятая сефирот («царство»). В каждой триаде есть активная (мужская) сефирот и пассивная (женская). Третья сефирот — нейтральная, представляющая единство двух крайностей. Десятая сефирот — низшая, посредник между творящими атрибутами и миром. Каждой триаде в каббале соответствует одна из трех частей тела — голова, грудь, живот. Десятой сефирот соответствуют ноги. В триадах каждая из частей тела также делится на три. Движение сефирот к совершенству объемлет и человеческое тело, и человеческие качества, и любые проявления Эн-Соф, вписывающиеся в триады. Арто во многом переосмысляет учение каббалы, но основные принципы (законы триад, принципы всеобщего соответствия) им глубоко восприняты.

Арто конкретизирует три дыхательных ритма (или темпа). Каждый из них имеет свою длительность, соответствует сжатию (женское дыхание) и разжатию (мужское), притягиванию и расширению, отрицательному началу и положительному. Андрогиное дыхание — среднее, уравновешенное, сочетающее в себе качества двух других, но соблюдающее нейтральность. Вот пример подобной конкретизации:

Момент волевой мысли — и мы с силой выбрасываем мужской темп, за которым без слишком заметного перерыва следует продолжительный женский темп.

Момент мысли не волевой или даже отсутствие мысли — и вот утомленное женское дыхание заставляет нас вдыхать пустоту пещеры или влажное дуновение леса, и в том же продолжительном темпе мы делаем тяжелый выдох (IV, 160).

Ритмы (темпы) дыхания сочетаются в шесть «основных триад» или «основных таинств». Эти сочетания чрезвычайно важны для Арто. Принцип, разработанный в «Аффективном атлетизме», он формулирует первоначально во втором Письме о языке:

Человеческое дыхание подчиняется принципам, вытекающим из бесчисленных комбинаций каббалистических триад. Существуют шесть основных триад, но их комбинациям нет числа, поскольку именно из них исходит всякая жизнь, и театр как раз является тем местом, где можно сколько угодно воспроизводить это магическое дыхание. Фиксация мажорного жеста вызывает в ближайшей к нему зоне частое и неровное дыхание — но это же самое дыхание, увеличиваясь в объеме, начи-

нает медленно посылать свои волны в направлении остановленного жеста. Существуют абстрактные принципы, но нет конкретного пластического закона; единственный закон — это поэтическая энергия, которая движется от сдавленной тишины к зачатку спазма, от отдельного слова на *mezzo voce* до тяжело ширящейся бури медленно нарастающего хора (IV, 134–135).

Здесь показано, как дыхание рождает *иероглиф*. Жест — это уже не элемент игры, это естественное проявление триады дыхания, равной соответствующему чувству.

В «Аффективном атлетизме» Арто перечисляет шесть основных комбинаций (основных видов) дыхания. Это все шесть возможных сочетаний трех начал: мужского, женского и андрогинного. Впрочем, какое чувство соответствует каждой триаде, Арто не уточняет.

Но оказывается, что есть и седьмой вид.

Седьмое состояние, которое превосходит все виды дыхания и через врата Верхней Гуны, состояние Саттвы, соединяет явленное с неявленным (IV, 159).

Саттва — одна из трех *гун*, трех качеств (состояний) природной субстанции. *Саттва* — уравновешенное, чистое начало. Две другие гуны: *радžas* — страстное, деятельное начало; *тамас* — косное, темное. Три состояния находятся в постоянном взаимодействии, но одно из них превалирует.

Идея Арто о семи состояниях — видах дыхания — связана с древнеиндийской эстетикой, сформировавшейся к I веку до н. э. Индусам было известно семь

типов дыхания — семь *свар*, которые одновременно охватывают все состояния мира (все звуки, все цвета). Причем выделяется седьмая свара — *нишада*, на которую опираются остальные и которая соединяет все цвета.

Древнеиндийское учение о трех гунах органично сочетается в системе Арто с каббалистическим учением о трех мирах и «трех телах» человека. Арто пишет, что актера

касается деление тотального человека на три мира, и чувственная сфера принадлежит ему по праву (IV, 154).

Каббала разделяет вселенную на *три мира: духовный, астральный и физический*. Соответственно, человек состоит из трех частей (голова, грудь, живот) и трех сфер (дух, душа, тело). Высший уровень — духовный (божественный).

Семь индийских свар сочетаются с каббалистическими триадами и учением о семи чакрах, про которые, впрочем, в «Аффективном атлетизме» речь не заходит. И все это опирается на дыхание. Внешнее проявление, *цероглиф*, целиком зависит от дыхания.

Темп спектакля опирается на дыхание, то стремительно летя вниз по воле сильного выдоха, то отступая и слабая на продолжительном женском вдохе. Остановленный жест вызывает брожение внутренних движений, такой жест несет в себе самом магию заклинания» (IV, 134),

— пишет Арто во втором Письме о языке.

Разумеется, дело не ограничивается *жестом*. Жиль Делёз выводит из принципа дыхания ту борьбу, кото-

рую *шизофренический* язык крютического театра ведет *со словом*, с его «пищеварительной» природой (словечко Арто) и с его пресловутым смыслом.

Победа может быть достигнута теперь только благодаря введению слов-дыханий, слов-спазмов, где все буквенные, слоговые и фонетические значимости замещаются значимостями исключительно тоническими, которые нельзя записать и которым соответствует великолепное тело — новое измерение шизофренического тела — организм без частей, работающий всецело на вдувании, дыхании, испарении и перетеканиях (высшее тело, или тело без органов Арто)*.



Дыхание — не только основа актерского творчества. Дыхание в природе любого творческого акта. С помощью дыхания преобразуется неразрешимая проблема неадекватности литературного слова писательскому чувству. Ж.-М. Рей пишет:



Решать работать с дыханием — значит взять слово в самом принципе и заставить услышать, как оно образуется**.

Проблему неорганичности художественной формы Арто разрешает через дыхание.

Второй важнейший принцип аффективного атлетизма — использование *опорных точек*.

Опорные или локальные точки, так как и виды дыхания, соответствуют определенным чувствам. Волевой

* Делёз Ж. Логика смысла. С. 114.

** Рей Ж.-М. Поэтика живописи // Антонен Арто и современная культура. СПб., 1996. С. 113.

импульс, воздействующий на точку, способен реализовать чувство в его внешнем проявлении.

Главное — осознать точки локализации чувственной мысли. Путь осознания — усилие; точки, на которые направлено физическое усилие, оказываются теми же самыми, к которым обращена эманация чувства (IV, 160–161).

Некоторые *локальные точки* и их соответствия аффектам Арто называет в «Аффективном атлетизме». Две парные точки находятся на уровне поясницы, мужская точка тяжести, проявляющаяся при покачивании бедер и увеличивающая силу рук, и женская точка рыдания, транса, опирающаяся на пустоту. Парные точки связаны через пустоту и наполненность, напряжение и расслабленность, инь и ян.

Другая опорная точка:

точка гнева, нападения, проникновения жала — центр солнечного сплетения (IV, 162).

Следующая точка — в центре груди:

точка героического и возвышенного — это и точка вины (IV, 162).

Это тоже парные точки: инь и ян, женская и мужская, опустошенная и наполненная. Взаимодействуют они так. Гнев

локализуется на солнечном сплетении, где мгновенно образуется женская пустота, затем сжатый между двумя

лопатками, он возвращается обратно, как бумеранг, разбрасывая на ходу огненные языки мужского начала, сгорающие без следа (IV, 162).

Названные четыре точки Арто выводит из китайской акупунктуры. В лечебной практике, — утверждает Арто, — используются 73 основные точки из нескольких сотен. В «человеческой чувственности» используемых точек гораздо меньше.

Гораздо меньше точек опоры, которые можно было бы указать и на которых можно было строить атлетизм души.

Секрет в том, чтобы раздражать эти точки опоры, как мускулы, с которых сдирают кожу (IV, 162–163).

Локальные точки, описанные Арто и предназначенные для вызывания определенных состояний, ошибочно связывать непосредственно с акупунктурой. **Точки воздействия** в восточной акупунктуре — это точки, в которых жизненная энергия, проходящая по внутренним каналам (меридианам), выходит на поверхность тела. Акупунктурные точки являются местами входа и выхода жизненной энергии и легко поддаются внешнему воздействию (массаж, иглоукалывание, прижигание). В основе акупунктуры связь точек с внутренними органами (например, точка на ноге связана с меридианом селезенки). У Арто речь не идет о внешнем воздействии на локальные точки.

Необходимые для актерского существования в системе Арто опорные точки не могут быть точками акупунктуры, это внутренние энергетические центры, а не точки на поверхности тела. Воздействие происходит непосредственно на них, а не на тот или иной ор-

ган тела, причем воздействие происходит не физически, а на глубинных уровнях сознания.

То, о чем идет речь в конкретных примерах Арто, обычно именуется *чакрами* — энергетическими центрами в йогической системе. Чакр семь, так же как и *свар*, соответствующих артодианским видам дыхания. *Опорная точка* тяжести соответствует *чакре* «свадхистана». Ей же соответствует и *опорная точка* рыдания. Но женская точка находится на задней плоскости, мужская — на передней. *Опорной точке* гнева — *чакра* «манипура» (и передняя плоскость). *Опорная точка* вины — *чакра* «анахата» (задняя плоскость). Психические функции каждой из этих чакр соответствуют в целом тем характеристикам, которые дает опорным точкам Арто. Исследования энергетических полей показали, что пять чакр (кроме верхней и нижней) имеют выходы на переднюю и заднюю плоскости тела человека. Кроме того, существует еще 21 второстепенная чакра. Однако Арто, повторяем, даже не упоминает «чакры» (хотя очевидно совпадение семи *видов дыхания* и семи основных чакр) и не разрабатывает структуру *опорных точек*.

Пусть другие создадут, если у них есть время, полную анатомию системы (IV, 162).

Но, формулируя концепцию *аффективного атлетизма*, Арто время от времени отмечает невозможность рассудочного управления видами дыхания и опорными точками. Что является первичным в «управлении» *аффективным атлетизмом*? Вероятно, Арто подразумевает некий баланс между знанием актером своего тела и рефлекторными реакциями.

Охватить сознанием физическую одержимость, мускулы, тронутые чувственностью, равноценно тому, чтобы игрой дыхания высвободить эту чувственность на пределе мощи, придав ей неясный, но глубокий размах и необычную ярость (IV, 161).

Критерием опять-таки является естественность существования на сцене, «спонтанность». В Первом манифесте, рассуждая о подчиненности актера строгим правилам, Арто добавляет:

между актером, от которого требуют просто воспроизвести рыдания, и актером, который должен произнести речь со всеми признаками внутренней убежденности, лежит целая пропасть, отделяющая человека от инструмента» (IV, 118).

Можно сделать вывод, что речь идет не об осознанном управлении *опорными точками*, а о передаче вне-рефлективного импульса, воздействующего на архетипические слои сознания актера. Ежи Гротовский, попытавшийся практически реализовать артодианский метод, предельно конкретизирует проблему. Гротовский пишет:

Дыхательный и голосовой аппарат должен быть способен на реализацию каждого звукового импульса с такой скоростью, чтобы к нему не успела присоединиться какая-либо рефлексия, которая бы лишила бы его спонтанности. Актер должен как бы расшифровать собственный организм и открыть в нем потенциальные точки опоры для этого типа работы*.

* Гротовский Е. Оголенный актер // Актер в современном театре. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 130.

Впрочем, это уже трактовка артодианских *точек* в преломлении метода Гротовского.

Способ управления *опорными точками* и видами *дыхания* неоднозначен в системе Арто. Сам Арто отвечает на этот вопрос метафорически:

Секрет в том, чтобы раздражать эти точки опоры, как мускулы, с которых сдирают кожу. Остальное довершит крик (IV, 163).

Именно *крику* посвящена работа Арто «Театр Серафена», не включенная в «Театр и его Двойник», но являющаяся иллюстрацией *аффективного атлетизма*. Статья «Аффективный атлетизм» заканчивается примечанием (N. B.), в котором заявлено, что французские актеры не умеют кричать, а крик противопоставляется разговорной речи. Опять метафора: крик — язык театра.

Статья «Театр Серафена», написанная в 1935 году и датированная апрелем 1936 года, предназначалась, как и статья «Аффективный атлетизм», для публикации в журнале «Месюр». Публикация не состоялась. В сборник «Театр и его Двойник» статья не могла быть включена из-за стилистического несоответствия «Театра Серафена» другим статьям этого периода. Статья построена как описание конкретного актерского действия и, таким образом, всеобъемлющая идея крютического театра здесь, в определенном смысле, сужается. Вместе с тем статья представляется образцом поэтического языка Арто.

Впервые «Театр Серафена» был опубликован только в год смерти Арто — в 1948 году в серии «Дух Времени». Серафен — художественное имя семьи итальянских актеров-кукольников, работавших в Париже. Глава се-

мы, взяв имя Доменик Серафен (1747–1800), организовал в 1772 году в Версале первое представление «театра теней». С 1781 года в Пале-Ройяле устраиваются регулярные спектакли для детей, состоящие из маленьких комических сценок. В XIX веке сборники пьес для детского или домашнего театра часто носили название «Театр Серафена». Представления театра Серафена устраивались регулярно до 1870 года.

Театр Серафена утвердил на долгие годы интерес французов к *тенево́му театру*, называемому также «китайскими тенями», хотя истоки этого театра, скорее всего, в Турции. Сюжетами теневых спектаклей были сказки (например, «Кот в сапогах»). Но были и другие. Возможно, создавая спектакль «Похищение Прозерпины», в театре Серафена имели представление о прообразе теневого театра в Элевсинских мистериях.

В 80–90-е годы XIX века идеи теневого театра были выражены символистами, которые видели в теновом представлении реализацию популярной в те времена идеи — *платоновской пещеры*. В диалоге Платона «Государство» показана аналогия человеческого восприятия реальности с преступниками, заключенными в пещере и имеющими представление о жизни только по теням на стене. Для символистов происходящее на сцене лишь отражение сущностной жизни. Отражение в виде тени подчеркивает вторичность обыденной реальности и подтверждает невидимую истинную реальность. Такковы были некоторые спектакли самого известного теневого театра конца XIX века «Ша Нуар» Анри Ривьера.

Однако при всей органической связи Арто с символистской концепцией театра, на возрождение театра Серафена в театральной теории Арто повлиял прежде всего Шарль Бодлер. «Искусственные раи», прозаи-

ческое сочинение автора «Цветов зла», опубликованное в журнальном варианте в 1858–60-х годах, представляет собой поэтическое описание воздействия гашиша и опиума.

Глава «Искусственных раев», которая имеет название «Театр Серафена», описывает рай гашиша, три фазы этого опьянения. Бодлер подчеркивает, что гашиш не связан с чем-то сверхъестественным, а, наоборот, открывает в человеке *непомерно естественное*. Бодлер приводит рассказы некоторых гашишистов. Состояние, испытанное ими, сравнивается с творческим подъемом. Открываются новые человеческие возможности, вместо логического мышления возникает иная ясность и новая стадия понимания между участниками оргии. «Связь между мыслями становится зыбкой»*, уменьшается восприятие и взаимодействие.

Вместе с тем *возбуждение* это не внешнее, гашишист находит его «в себе самом»**. Человек становится *другим*, в нем вскрывается нечто глубинное, подлинное:

Хриплые и глубокие вздохи вырываются из груди, как будто ваше *прежнее* тело уже не в силах удержать вдохновенный порыв вашей *новой души****.

Нетрудно увидеть здесь связь и с архетипами бессознательного и с артодианским Двойником, но главное, что вероятно и стало определяющим для Арто, это очевидное совпадение опьянения с эпидемией *чумы*.

* Бодлер Ш. Искусственные Раи / Пер. Вадима Алексева. М.: ЛИА Р. Элинина, 1991. С. 20.

** Там же. С. 24

*** Там же.

Как при эпидемии чумы — в понимании Арто — рушатся привычные человеческие взаимоотношения, возникает иная логика поступков и человек оказывается связан с миром множеством невидимых нитей, так и при опьянении гашишем:

Внешние объекты медленно, постепенно приобретают необычный вид — они деформируются и трансформируются. Потом происходят двоения, обманы и взаимопроникновения восприятий. <...> Все эти уподобления лишь приобретают необычайную жизненность: они врываются, заполняют ваш мозг и поражают его*.

Однако, если для Арто чума все-таки не состояние организма, а, так сказать, состояние мира, Бодлер детально показывает различие стадий опьянения и исключительный — поэтический — характер этих состояний. Иногда их описание удивительно совпадает с артодианской чумой:

Невообразимые уподобления и сближения, непредсказуемые словосцепления, бесконечная игра слов и комичных несуразностей вихрем проносятся в вашем мозгу**.

Бодлер приводит одного из своих героев непосредственно в театр. И хотя это отнюдь не театр Серафена, возникает переключка с названием главы. Внешний образ преображенного представления с его «феерическими мистериями, торжественными сияниями,

* Там же. С. 27–28.

** Там же. С. 19.

каскадами текучего золота»* вряд ли близок Арто и дает лишь приблизительный прообраз театральных представлений Бодлера. Но состояние зрителя — это то, с чего начинается театр для Арто. Зритель Бодлера видит сцену сияющей в необычном отдалении и ухватывает лишь обрывки фраз.

Можно предположить, что в драме, воспринятой в таком состоянии, недостает связности и логики. Как раз напротив, я обнаружил очень сложную интригу в драме, созданной моей рассеянностью. <...> Если все драмы смотреть таким образом, то мы обнаружим в них больше красоты, даже в творениях Расина**.

Театральное переживание некоего литератора Бодлер делает общим принципом творческого или опьяненного состояния. Человек становится персонажем сочиняемой им драмы, как это происходит с «любопытной и легко возбудимой» героиней Бодлера:

я находилась в центре воображаемой мной драмы, [удовольствие — В. М.] поглощало порой все остальные мои мысли***.

Итак, зритель организует вокруг себя сверхъестественную воображаемую реальность. Не имеем ли мы дело с поэтикой сна? Может быть бодлеровский гашиш лишь порождает сновидение, разворачивающееся вокруг героев? Нет. Бодлер ставит проблему, явившуюся

* Там же. С. 26.

** Там же. С. 27.

*** Там же. С. 32.

главной и для Арто. И Бодлер, и Арто видят единую цель этого «опьянения» (гашишем ли, чумой ли) в исчезновении личности.

Иногда при этом личность исчезает и объективный мир, как у поэтов-пантеистов, воспринимается настолько аномально, что созерцание внешних объектов заставляет забыть о собственном существовании, и вы начинаете себя путать с ними*.



Вот что значит эта метафора — «Театр Серафена». Исчезновение личности в опьянении, сжигание себя, оргиастическое дионисийское опьянение — все это явления одного ряда, направленные на освобождение бессознательного, возникновение подлинной реальности театра. Театр Арто оказывается жизнью. Роман, как пишет Бодлер, «вместо того, чтобы воплотиться в текст, воплотился в жизнь».

Сверхреальность требует сверхличности. В тексте Бодлера мы видим еще довольно робкую, но вполне отчетливую попытку провозгласить идею отказа от личностного начала ради приобщения к общечеловеческой сущности жизни.

Вы распылили вашу личность на все четыре стороны света, сколько же теперь мучений вам предстоит испытать, прежде чем пылинка за пылинкой вы сумеете собрать ее в себе самом!**



— рай гашиша кончается, наступает ад повседневности.

* Там же. С. 28.

** Там же. С. 35.

Но остается еще один нерешенный вопрос: почему же гашиш не стал объектом внимания и Арто? Почему достижение театра Серафена у Арто абсолютно игнорирует бодлеровское средство?

Арто не могло устроить «механическое» средство достижения новой реальности. Он с ранней молодости знал что такое наркотики — это было средство против боли, а не стимулирование вдохновения*. Бодлеровское стремление противопоставить себя общественным нормам, спровоцировать публику было характерно для эстетики всех проклятых поэтов. Арто 1930-х годов эта полемичность уже не интересовала, он существовал как бы в параллельной «пищеварительному театру» плоскости, во всяком случае после скандальных премьер Театра «Альфред Жарри». Не опьянение театром, а реальная жизнь — вот основа театра для Арто. Игра в театр — это не театр. Театр реален как болезнь. Подлинный театр — это болезнь. Арто понял эту простую идею и потому первой статьей «Театра и его Двойника» стала убедительная и откровенная «Театр и чума».

Впрочем, после краха «Семьи Ченчи», Арто едет в Мексику и в труднодоступных горах Тараумара принимает участие в индейских ритуалах, которые предусматривают употребление наркотика, изготовленного из плодов кактуса пейотль. Однако пейотль нельзя считать наркотиком в привычном смысле этого слова. Он не вызывает «опьянения». В этом состоянии чувства и ум не притупляются, а обостряются. И, самое главное, пейотль не вызывает зависимости. Об этом свидетельствуют столь популярные в последние десятилетия Олдос Хаксли и Карлос Кастанеда.

* Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. М., 1979. С. 145.

Каково же содержание артодианского «Театра Серафена»? После посвящения будущему издателю «Театра и его Двойника» Жану Полану следует эпиграф:

Имеется достаточно деталей, чтобы понять,
Уточнить — значит испортить поэзию вещи (IV, 175).

Эпиграф — без подписи. Это могло бы указывать на самоэпиграф. Арто нередко цитирует сам себя. Но принцип недосказанности — очевидный в данной статье — противоречит главному артодианскому принципу (крюоте) — прямому *называнию вещи*. Тем не менее, близкие по смыслу высказывания можно обнаружить в текстах Арто. Например:

Всякое истинное чувство в действительности неперево-
димо. Выразить его, значит его предать» («Восточный
театр и западный театр») (IV, 86).

Но на самом деле подобные высказывания почти точно совпадают с рядом суждений Стефана Малларме, который определяет целью поэта внушение (фр. «*suggérer*») и расценивает наименование (фр. «*nommer*») объекта как утрату владения, наслаждения (фр. «*jouissance*») им. Таково, например, высказывание Малларме в анкете «О литературной эволюции» (1891), процитированное Х. Л. Борхесом в «Повествовательном искусстве и магии»:

Назвать какой-то предмет — значит уничтожить три четверти удовольствия от поэмы, основанного на счастье угадывать. Его прообраз — сон*.

* Борхес Х. Л. Коллекция. СПб., 1992. С. 40.

«Обобщенное» цитирование Малларме, хотя и не обозначенное его именем, позволяет Арто подчеркнуть самостоятельность данного текста относительно всех других важнейших статей 30-х годов. Это скорее поэма, развернутая метафора, иллюстрация крютического театра. Но именно эти качества делают текст «частным случаем», неуместным в общетеоретическом сборнике. Здесь слишком много субъективного, а «Театр и его Двойник» рисует объективную картину театра.

В «Театре Серафена» Арто описывает рождение крика. Этот крик рождается как результат второго вида дыхания, в котором комбинация темпов такова: среднее, мужское, женское. Арто описывает каждый из темпов: женский — «крик попранного бунта», мужской — «крик силы».

Среднее иногда не существует. Это Среднее покоя, света, космоса, наконец. <...> Здесь эта удушливая пустота. Пустота, сжатая горлом, где насилие, совершаемое хрипом, затыкает дыхание (IV, 176–177).

Среднее, как мы видим, не обязательно среднее по длительности. В данном случае это хрип, невозможность выдоха.

Вероятно, данную триаду можно представить как андрогинный хрип (закупорка дыхания), затем длительный женский вдох и резкий мужской выдох, превращающийся в крик, даже в рев:

Я падаю.

Я падаю, но мне не страшно.

Я превращаю свой страх в шум ярости,
в торжествующий рев (IV, 178).

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

Этот крик, только что испущенный, является сном.

Но сном, который съедает сон.

Я, конечно же, в подземелье, я дышу,

приноравливая вдохи, и — чудо — я актер (IV, 179).

Но почему снова сон, оставшийся в сюрреализме? В данном случае это, скорее, отсылка к Малларме. У Малларме сон — «прообраз предмета». У Арто — то же самое — погружение на архетипический уровень, где рождается объективный Двойник.

Но театр — не сон. Ибо актер не отдается стихии подсознательного, а *сам управляет реальностью*. Далее Арто противопоставляет театр фатальности сна, ведущей спящего:

События сна, ведóмые моим подсознанием (ma conscience profonde), учат меня смыслу событий прошедшего дня, в котором меня ведет совершенно обнаженная фатальность.

Итак, театр — это большой прошедший день, где фатальность веду я (IV, 181).

В «Аффективном атлетизме» Арто говорит, что театр

наводит на реальность еще более страшную, о которой жизнь и не подозревала (IV, 159).

Глубины сознания таят много опасного для поверхностного существования. Но насколько реальна *реальность*, создаваемая внутренней жизнью? Не становится ли она иллюзорностью, против которой так страстно боролся Арто? На эти вопросы отвечает Жиль Делёз:

Дерево, колонна, цветок или тростник — все это вырастает внутри тела. Наше тело всегда пронизывают другие тела и сосуществуют с его частями*.

Реальность рождается на уровне Двойника или, как сказал бы Делёз, «ниже расколотой поверхности». Ведь «шизофренический» язык не знает *поверхности*, не знает границы внутреннего и внешнего, означаемого и означающего. «Тело» вбирает все. Это и есть реальность.

И эта реальность проявляется в полной мере только на сцене.

Когда я живу, я не чувствую жизни. Но когда я играю, только в этом случае, я чувствую, что я существую (IV, 181).

До сих пор вся эта архетипическая реальность касалась только актера, однако реальный театральный процесс невозможен без зрителя. Театр, как катартическая структура, реализуется в зрителе. Прекрасно зная это, Арто посвящает зрителю последнюю часть «Театра Серафена». Значение этой части подчеркивается тем, что почти всю ее Арто переносит в «Аффективный ат-

* Делёз Ж. Логика смысла. С. 113.

летизм» и тем самым рассмотрение проблемы зрителя входит в «Театр и его Двойник».

Зритель, как и актер, должен обрести свою реальность. Можно было бы сказать, что зритель тоже становится своим Двойником. Арто считает, что обретение реальности зрителем происходит через «идентификацию со спектаклем» (IV, 181). Таким образом, мы имеем дело с «обычным» катартическим процессом, но со зрителем происходит тот же переход на архетипический уровень — уровень сверхреальности — что и у актера. Более того, Арто предусматривает воздействие на те же энергетические центры зрителя, что задействованы у актера:

Чтобы описать крик, о котором я мечтал, чтобы описать его живой речью, соответствующими словами, нужно рот в рот и дыхание в дыхание направить его не в ухо, а в грудь зрителя (IV, 180–181).

Мы бы сказали, что речь идет о воздействии на определенные **чакры**. Арто продолжает настаивать на **точках**, хотя в «Театре Серафена» уже не называет их «опорными»:

заранее знать точки тела, которые нужно затронуть, — означает бросать зрителя в магические трансы (IV, 182; то же IV, 163).

Говоря о важности воздействия на зрителя, Арто отдавал себе отчет, что главные трудности при осуществлении его замыслов на практике поджидают его именно здесь. Посетителей парижских театров Арто не считал своим зрителем. Очевидно, свою публику

Арто видит в самых широких общественных слоях. Его зритель — зритель кино и мюзик-холла. Но на осуществленных Арто спектаклях публику составляла, в основном, театральная богема и аристократические круги. Это обуславливало отсутствие естественного зрительского восприятия. Критика почти не замечала эти постановки, — если бы она заняла резко негативную позицию, от нее было бы больше пользы.

Проблема зрителя в антитеатре Арто сводится к тому, чтобы психологически вовлечь его в действие, но при этом переживание его должно быть художественным. Вовлечение в действие, по мысли Арто, могло достигаться подчеркиванием особой сверхреальности на сцене, противостоящей обыденности.

Однако, точно рассчитывая психологическое воздействие на зрителя, Арто ошибся в другом. Режиссер не учел, что посетители модных премьер и салонов шли не на спектакль, а «в свет» — и получил смех в зале в самые эмоциональные моменты спектакля.

Единственным драматическим спектаклем, поставленным Арто после формирования им теории *крюотического театра* стала постановка «Семьи Ченчи», трагедии, написанной Арто «по Шелли и Стендалю». Замысел созрел к февралю 1935 года. Деньги на постановку дала Ия Эбди, жена английского лорда, дочь русского художника Н. Н. Ге, в прошлом поклонница С. П. Дягилева. Арто вынужден был пойти на компромисс, доверив леди Эбди главную роль в спектакле — Беатриче Ченчи. Актриса-любительница вызвала, пожалуй, наибольшие нарекания по спектаклю. Случайно подобранная труппа в течение двух месяцев репетиций не смогла, естественно, освоить новый актерский метод, не говоря уже об освоении всей системы. Премьера

состоялась в мае 1935 года в просторном зале Фоли-Ваграм. Цены на билеты были высоки. Зритель не принял спектакль.

Среди объективных достоинств постановки — исполнение роли графа Ченчи самим Арто, декорации и костюмы Бальтюса, музыкально-звуковая фонограмма Роже Дезомьера, включающая работу механизмов и буйство природной стихии. Среди исполнителей были Роже Блен и Ж.-Л. Барро. Спектакль прошел 17 раз подряд!

Но частичный успех был равен неудаче или провалу. Слишком велики были обещания. Слишком глобальна задача.

В этом-то все и дело. **Никакая** постановка самого Арто не смогла бы сравниться с масштабом его замысла! Невозможно представить судьбу Арто — с его отношением к творчеству по принципу *quantum satis* — наподобие судьбы Рихарда Вагнера в Байрейте. Принципиально невозможно представить в зале Фоли-Ваграм, или каком-то подобном, спектакль **антитеатра**, в котором актеры и зрители достигают сверхреальности, прорываясь на архетипический уровень. Как невозможно представить его и сейчас в условиях сегодняшней театральной действительности.



Заключение

Арто после «Семьи Ченчи». Третий период творчества.
Путешествие в Мексику. Преодоление личности.
Последние годы. Проблема адекватности. Ничто.
Арто и модернизм.

«Провал» «Семьи Ченчи» стал такой же легендой, как «битва „Эрнани“» или «провал» «Чайки» в Александринском. Для Арто спектакль явился завершением целого этапа, уместившегося в какие-нибудь пять лет, но важнейшего в театральном плане. Завершился этап собственно театрального осуществления идеи крюоте. Потом будут многолетние скитания по лечебницам для душевнобольных. В 1946 году он вернется к «нормальной» жизни и даже предпримет некоторые практические театральные акции: выступления на сцене с чтением своих текстов, создание радиоспектакля «Покончить с Божьим судом», проекты драматических постановок. Но это уже другой Арто. Это лишь внешние отражения творческого процесса — огненного потока, сжигающего формы — который теперь происходил только в самом Арто, а не на театральных подмостках.

Третий этап деятельности Арто (после сюрреалистического и крюотического) это применение крюоте к самому себе, вне искусства театра. Романтик Ж.-Л. Барро свидетельствует в своих поэтизированных воспоминаниях:

Разве не сказал он мне после величественного провала трагедии Шелли «Ченчи»: — Трагедии сцены мне уже мало — я перенесу ее в свою жизнь.

Ему было суждено сдержатъ слово. Он сделал театр из самого себя — театр без жульничества*.

Конечно, дело не в том, что Арто расширил трагедию до пространства жизни. Нет, он сузил ее до глубин собственной судьбы. И здесь ему удалось реализовать разрешение трагического конфликта ценой собственной личности. В этом смысле, действительно «театр без жульничества».

Но сначала был поиск криотического театра вне театральных форм. Через полгода после «Семьи Ченчи» Арто уезжает в Южную Америку. Там продолжается работа над книгой «Театр и его Двойник», которую берется издать Жан Полан. В Мехико Арто выступает с лекциями о сюрреализме, о театре. Но главная цель путешествия — участие в ритуалах индейцев тараумара.

Ритуалы мексиканских индейцев представлялись Арто единственной живой работающей формой контакта с природными силами, окружающими человека. Культурный человек, утративший контакт с космосом, со своим внутренним знанием, не способен вскрыть в себе архетипический уровень. Восточные театральные формы приобретают музейный характер. Великие древние учения (каббала, «Тибетская книга мертвых») утратили непосредственное влияние на современность. Независимо от объяснений, которые давал сам Арто своему предприятию, он, конечно же, хотел приобщиться к ритуальному сознанию, пережить

* Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. М., 1979. С. 145.



тот внутренний реальный процесс, который происходит в сознании внецивилизованного человека. Арто не мог не понимать, что таковым человеком он не станет даже под воздействием сока пейотля. Речь могла идти о соединении *ритуального* и *трагического* сознания. И это был прямой путь к *сверхсознанию*. Но уже в масштабах одного индивидуума.

Биографы обычно делают акцент на тех трудностях, которые вынужден был пройти Арто во время длительного путешествия в горы Тараумара, на тех физических мучениях, которые он испытывал, отказавшись на этот период от наркотиков, на сложностях в отношениях с индейцами в дни ожидания церемониала. Но Арто добился главного — приобщения к «абсолютному бытию» и отказа от собственного «Я». Это произошло в сентябре 1936 года. В следующем году была анонимно опубликована книга Арто «Путешествие в страну тараумарасов», описывающая, в частности, ритуал и ощущения Арто во время его прохождения. Арто оценивает свое участие в «танце пейотля» как приобщение к Началам. Он нашел успокоение, ощутив себя хозяином своей души. Прокрустово ложе собственного тела больше не сковывало его.

Жиль Делёз называет это *шизофреническим* телом, то есть телом, утратившим поверхность, «телом-решетом».



Для него *нет* — *больше нет* — *никакой поверхности**.

В «Театре и его Двойнике» постоянно звучит идея тождества означающего и означаемого — Арто бьется

* Делёз Ж. Логика смысла. С. 112.

над проблемой языка, который мог бы снять противоречие поверхности и бестелесности. Эта проблема решена теперь судьбой Арто. Делёз пишет:

Между вещами и предложениями больше нет никакой границы — именно потому, что у тел больше нет поверхности. Изначальный аспект шизофренического тела состоит в том, что оно является неким телом-решетом*.

Но утрата «поверхности» сделала Арто оголенным и незащищенным в жестоком мире цивилизации. Такова история его помолвки и разрыва с Сесиль Шрамм — последняя попытка примириться с обыденной реальностью.

Уже во Франции в конце 1936 года он пишет «Новые откровения бытия» — небольшую работу, в которой на основе символов таро предсказывается судьба европейской цивилизации. Кризис, в который вступала Европа, Арто переживал как свою судьбу, а судьба собственной личности постепенно переставала его интересовать.

В 1937 году он едет в Бельгию. Затем полуторамесячное путешествие по Ирландии. 30 сентября, возвращаясь на пароходе, плывущем в Гавр, он был задержан как буйный душевнобольной. Подобные эксцессы случались и в Ирландии. Теперь же Арто был помещен в клинику. Началось его десятилетнее скитание по лечебницам и приютам. Он работает каждый день, ведет дневник, рисует, пишет письма, переводит с английского. Его тексты показывают, что он утрачивает ощущение себя как личности, говорит о себе

* Там же.

в третьем лице, отказывается от собственного имени, подписываясь девичьей фамилией матери — Нальпа.

Эта великая **безымянность** стала идеей не только Арто. Лучшие представители XX века провозгласили эту идею либо своей жизнью, либо теорией, либо творчеством. В набросках к последнему роману Альбера Камю «Первый человек» (конец 1950-х годов) цель сформулирована предельно четко:

Освободиться от всякой заботы об искусстве и форме. Вновь ощутить сиюминутный живой ток происходящего, то есть заново обрести невинность. Забыть искусство значит в этом случае **забыть себя**. Отказаться от себя, но не во имя добродетели. Наоборот, принять свой ад. Кто хочет стать лучше, тот дорожит собой, кто хочет наслаждаться, тот дорожит собой. Только человек, принимающий все, что ему выпало, со всеми последствиями, отказывается от себя, от своего «я». И только он соприкасается с жизнью непосредственно*.

Арто прошел этот путь. Но этот путь не дает успокоения. Внутренний прорыв к сверхчеловеческому — не умиротворение, а обострение конфликта с обществом. Общество не отпускает от себя освободившегося человека, пытается «исправить» его. Ежи Гротовский считает, что общество мстило Арто, будучи само больным, но другими болезнями:

Его лечили, то есть подвергали пыткам — реально, при помощи электрошока, — чтобы вынудить его признать правоту разных описательных, повествовательных и про-

* Камю А. Первый человек. Харьков, 1995. С. 191.

чих «мозговых» истин, то есть чтобы он признал болезнь общества — своей*.

В 1943–46 годах Арто находился в Родезе в приюте доктора Гастона Фердьера, который постарался создать наиболее приемлемые для Арто условия. Фердьер применил к Арто курс лечения электрошоком. Пациент перенес эти сеансы крайне болезненно, но «вылечился». Биографы часто задаются вопросом: правомерно ли было применение электрошока к Арто? Фердьер — врач. Он стремился вернуть Арто к «нормальной» общественной жизни и ему это удалось. Арто вышел из состояния **великой безымянности**, вернулся к своему имени. Но для самого Арто была совершенно очевидна неуместность его пребывания в этом мире. Он был здесь как бы в гостях, а существо его — не здесь, в Ничто.

Два года жизни в Париже (с мая 1946 до своей смерти 4 марта 1948 года) состоят из предсмертных откровений человека, случайно задержавшегося на Земле, и еще подающего нам знаки со своего крютического костра.

Продолжим цитату из статьи Е. Гротовского:

Арто превосходно определил свою болезнь сам. В письме Ривьеру он писал: «Я не могу быть полно, целостно самим собой». Он был не только самим собой, но и еще кем-то. Он владел половиной собственной дилеммы: «быть собой». Оставалась вторая половина: «быть *полно* — быть *целостным*, совершенным**».

* Гротовский Е. Он не был полностью самим собой // Театральная жизнь. 1988. № 12. С. 29.

** Там же.

Письма к Жаку Ривьеру написаны в начале 20-х. Тогда была осознана цель, осуществлена она была тогда, когда Арто считали больным для общества. Одна из последних больших работ Арто называется «Ван Гог — самоубитый обществом». Такова же и внешняя судьба Арто.

Главная внутренняя проблема, которую решает Арто всей своей судьбой — в том числе в теории и в практике крютического театра — это проблема адекватности самому себе. В сюрреалистический период, в стихах, в письмах Жаку Ривьеру — тема невозможности выразить себя ни в какой художественной форме и бесконечная потребность «бессмысленного» самовыражения. Пройдя через сюрреалистический театр, Арто приходит к крюоте как к возможности вскрыть естественное содержание человеческого сознания, как к реальному жизненному творческому процессу. Языком крюоте становится не случайная метафора, а сама «вещь», сама реальность, но реальность не индивидуализированная, а глубинная, общечеловеческая, реальность Ничто.

Это понятие Ничто — идея Пустоты как отсутствия формы, как высшей наполненности, как **вместилища жизненной силы** — становится основой крютической системы и собственного пути Арто. Весь путь Арто — поиск Пустоты. Роберт Хэйман, автор книги «Арто и после него» (1973) считает, что та же идея привела Арто и к тараумарасам:

Самым притягательным в индейцах-тараумара была для Арто исповедуемая ими идея Ничто, ведомое им пронзительное чувство пустоты*.

* Хэйман Р. Мексика // Комментарии. 1996. № 8. С. 62.

Идея пустоты в XX веке прочно входит в европейское сознание. Она напрямую связана с процессом исчезновения человека, заявленного Ф. Ницше. Но, помимо восточной традиции, еще европейский символизм обнаруживает в человеке *иную*, внеформальную реальность. Структура двойственности, двоемирия, наличие *иного* (сверхличностного) в человеке разрабатывалось в различных направлениях модернизма. Арто не открывал эти явления заново для европейской культуры, он просто сделал следующий шаг — отождествил *иное*, внеличностное с самим человеком (имея в виду не субъективную форму, а архетипическое содержание). Вместо трагической раздвоенности возникла целостность, адекватность. Опираясь на опыт Арто, Мишель Фуко провозглашает в книге «Слова и вещи» (в главе «Человек и его двойники»):

Иное в человеке должно стать ему Тождественным*.

Осуществить предвиденное Арто и осуществленное в пределах одной судьбы сможет, возможно, последующее столетие.

После крушения надежд на осуществление крютотического театра, Арто стремится реализовать его идею только на самом себе. То, что другим казалось безумием, было следствием адекватности самому себе. Опыт Арто делает уникальным (или почти уникальным, если вспомнить Гельдерлина, Ницше и немногих других) то, что он сам уже не рассматривает себя как отдельную личность. Адекватность самому себе является на самом деле адекватностью миру. Его отказ от имени, от-

* Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 349.

ветственность за все происходящее в обществе, выпадение из биографии, из всех личных связей — свидетельство адекватности его существования не самому себе, а самому Ничто. Такая судьба была единственным закономерным путем для Арто, несмотря на поражения или лечение электрошоком. Необходимость «самовыражения» Ничто оставалась всегда, в ежедневном (!) дневнике, в бесчисленных рисунках.

Адекватность самому себе и стала осуществлением концепции Жестокости. Жестокости к самому себе. Человеку, нашедшему мужество вчитаться в тексты Арто и решившемуся пойти по его пути, всегда следует помнить, что он должен быть готов отказаться от своей личности, от надежд на признание, от всех земных радостей. Если нет этой решимости, не стоит вглядываться в круоте.

Всю свою жизнь Арто стремился уйти вглубь мысли, помыслить немислимое, дойти до самой глубины человека, до предела мысли, *упереться* в Ничто.

После крушения надежд на театральные проекты, Арто приходит к тому, от чего стоило решительно бежал Ницше: реализовать свою идею, свое предназначение через страдание. Морис Бланшо, размышляя об Арто, задается вопросом:

Не открывает ли предельная мысль и предельное страдание один и тот же горизонт? Не есть ли, в конечном счете, «страдать» — «мыслить»?*

Мысль Арто реализуется в конечном счете в его действенном «страдании», а никак не в высказывании мысли.

* Бланшо М. Арто // Комментарии. 1995. № 5. С. 37.

Другой апостол постмодернизма Жиль Делёз говорит по сути дела о том же, отмечая стирание у Арто границы между словом и действием.

Речь идет о превращении слова в действие, путем представления последнего так, как если бы его нельзя было перекомпоновать и расчленить: *язык без артикуляции* *.

Это Ж. Делёз говорит о переводах текстов Льюиса Кэрролла, сделанных Арто в Родезе. В третий период своей жизни — вне театра — Арто ищет целостности в *слове/действии*, в *мысли/страдании* (подчеркнем: «страдании» не личностном, а вбирающем в себя все муки мира — **выстрадывание, очищение** мира, а не себя).

Философы-постмодернисты видели в Арто прежде всего человека, сблизившего крайние понятия, разрушившего поверхность. Особенно это касается единства мысли и действия, так как на это указывал сам Арто как на неотъемлемое свое качество. Сошлемся еще на одного крупнейшего авторитета современности — Мишеля Фуко.

Мысль и само ее существование, начиная от самых ранних форм, является уже действием, и действием опасным. Де Сад, Ницше, Арто и Батай это знали и за себя и за тех, кто предпочел бы не видеть всего этого**.

Но вся эта ориентированность постмодернизма на феномен Арто вовсе не означает принадлежность самого

* Делёз Ж. Логика смысла. С. 115.

** Фуко М. Слова и вещи. С. 349.

Арто к постмодернизму. Подобные попытки не выдерживают никакой критики, и, кстати, никто из постмодернистов не приписывал этого Арто. Антонен Арто, конечно же, ярчайший представитель собственно **модернизма**. Не вдаваясь здесь в соотношение модернизма и постмодернизма, что увело бы нас далеко в сторону, отметим лишь основные черты модернизма у Арто.

Для модернистских направлений в культуре (с конца XIX — до середины XX века) характерен поиск некоего универсума, применимого к любым жизненным и эстетическим формам. Различные течения находили сущность по разному, но поиск ее объединяет модернистов. В этом смысле модернизм ничего не изобретает, а стремится объяснить устройство мира. Эти качества (и особенно последнее) очевидны в творчестве Арто. Постмодернизм будет как бы уходить от сущности. Вернее, объяснять главное через второстепенное, акцентировать не текст, а комментарий.

Для модернизма характерно опровержение традиционной культуры, сбрасывание мнимых ценностей предыдущих веков (прежде всего религии, буржуазной добродетельности, общественной морали). Обличительный бунтарский пафос достался Арто в наследство от сюрреализма, и обрел основательность в более глубокой традиции. Постмодернизму уже нет смысла бунтовать: традиция используется как схема для игры, догма уже не страшна, потому что почти разрушена.

Наконец, модернизм интересуется только **реальностью**. Под реальностью понимаются различные сферы жизни. Арто находит реальность в отказе от какой-либо условности. Когда Е. Гротовский заявляет, что ставит задачу преодолеть условность жизни так же,

как условность сцены, — он ориентируется на Арто. Постмодернизм рассматривает *реальность* как очередную условность. Но более его интересуют чисто умозрительные, подлинно условные структуры — знаковые системы, расшифровка кодов и шифров, интертекстуальность и тому подобное. Более того, постмодернизм интересуется не самим текстом, а его восприятием, прочтением.

Именно потому, что постмодернизм идет не вглубь явления, а на периферию, в область ассоциаций и контекстов, приятие и понимание в постмодернистскую эпоху учения Антонена Арто являются, возможно, только кажущимися. Справедливы слова Жюль Делёза, подчеркивающие исключительность и отторженность феномена Арто:

Арто — единственный, кто достиг абсолютной глубины в литературе, кто открыл живое тело и чудовищный язык этого тела — выстрадал, как он говорит. Он исследовал инфра-смысл, все еще неизвестный сегодня*.

* Делёз Ж. Логика смысла. С. 120.



Antonin Artaud

**Le Théâtre
et son Double**

Антонен Арто

**Театр
и его Двойник**

Предисловие. Театр и культура Le Théâtre et la culture ^[1]

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

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

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

Мы прежде всего хотим жить, хотим верить, что то, что велит нам жить, действительно существует, — и все, выходящее из наших таинственных глубин, не должно без конца возвращаться к нам самим вместе с элементарным желанием утолить голод ^[2].

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

Если основным признаком нашей эпохи считать беспорядок, то я вижу причину этого беспорядка в разрыве связей между предметом и словом, идеей или знаком, которые его обозначают^[3].

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

Я не хочу сказать, что философские системы следует немедленно применять на деле, но одно из двух. Или эти системы живут в нас и мы ими прониклись настолько, что сами живем ими, но тогда к чему книги? Или же мы ими не прониклись, и тогда они не заслуживают того, чтобы мы их придерживались, в любом случае, что изменится от того, что они исчезнут?

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

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

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

Если в нашей жизни не хватает серы (soufre), вернее, постоянной магии, то причина в том, что мы слишком любим разглядывать свои поступки и теряемся в рассуждениях о их мыслимых вариантах, вместо того, чтобы подчиниться им ^[4].

Это чисто человеческое качество. Я бы даже сказал, что эта чисто человеческая инфекция искажает наши идеи, в принципе вполне способные сохранять свою божественную природу. Я не склонен считать сверхъестественное и божественное измышлением человека, но я думаю, что только тысячелетнее вмешательство человека могло извратить для нас идею божественного ^[5].

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

Театр создан для того, чтобы вернуть к жизни наши подавленные желания; странная жестокая поэзия выявляет себя в эксцентрических поступках, но отклонения от жизненной нормы говорят о том, что жизненная энергия ничуть не иссякла и достаточно лишь дать ей верное направление ^[6].

Но как бы громко ни звучали наши магические заклинания, в глубине души мы испытываем страх перед жизнью, целиком попавшей под начало жизненной магии ^[7].

Вот почему при хроническом недостатке культуры наше сознание поражает некоторые грандиозные аномалии. Например, на каком-нибудь острове, не имеющим никаких контактов с современной цивилизацией, простое прохождение вблизи его берегов судна, имеющего на борту абсолютно здоровых пассажиров, может вызвать вспышку заболеваний, прежде на острове неизвестных и являющихся принадлежностью наших краев, такие, как опоясывающий лишай, инфлуэнца, грипп, ревматизм, синусит, полиневрит и т. д. и т. п.^[8]

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

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

После всего сказанного можно попытаться обозначить понятие культуры. Оно связано прежде всего с идеей протеста.

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

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

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

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

А ведь тотем — тот же актер, так как он не живет без движения, и он создан для актеров. Всякая истинная культура ищет опору в варварских примитивных средствах тотемизма, и я готов признать, что его дикая, то есть абсолютно стихийная жизнь вызывает у меня благоговение^[10].

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

Истинная культура оказывает воздействие благодаря своей силе и экзальтации, а европейский идеал искусства пытается оторвать дух от силы и он остается только пассивным зрителем своей экзальта-

ции. Это бесплодная паразитическая идея, угрожающая скорой смертью. Многочисленные кольца Змея Кецалькоатля^[11], если они расположены гармонично, отражают равновесие извивов спящей силы, напряженность форм здесь имеет целью привлечь и пойма-ть ту силу, которая в музыке могла бы разрешиться в раздирающем аккорде.

Боги, дремлющие в музеях: бог огня со свой курильницей, похожей на треножник инквизиции; Тлалок^[12], один из многочисленных богов воды, у стены зеленова-того гранита; Богиня-Мать Вод, Богиня-Мать Цветов; застывшее сонное выражение лица Богини Вод в на-ряде из зеленой яшмы, угадываемое в потоках лью-щейся воды; восторженный, счастливый, источающий аромат лик Богини-Матери Цветов, где кружат свой хоровод солнечные блики; этот мир вынужденного рабства, где камень оживает, если получает нужный удар; мир органической цивилизации, в котором жиз-ненные силы выходят из состояния покоя, — этот че-ловеческий мир внутри нас участвует в пляске богов, без оглядки, не поворачиваясь назад, не боясь, как мы, превратиться в рыхлый соляной столп^[13].

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

Подлинная культура противопоставляет нашей пас-сивной и незаинтересованной (*désintéressée*) концеп-ции искусства свою концепцию, магическую и без-удержно эгоистическую, то есть заинтересованную (*Intéressée*)^[14]. Мексиканцы улавливают *манас*, силу, дремлющую во всякой форме, но не высвобождаю-щуюся при созерцании форм как таковых, она выхо-дит наружу только в результате магического отожде-

ствления себя с этими формами^[15]. И древние тотемы могут ускорить установление контактов.

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

Так появляется на свет странная идея незаинтересованного действия (*action désintéressée*), но это все-таки идея действия, властно побеждающая соблазн покоя^[16].

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

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

Наша окаменевшая концепция театра под стать окаменевшей концепции культуры, не признающей тени, и куда бы ни устремлялся наш дух, он наталкивается только на пустоту, тогда как пространство заполнено целиком^[17].

Но истинный театр, как театр движения, владеет живыми инструментами и постоянно возбуждает тень, где всегда перевешивает жизнь. Актер никогда дважды не повторяет один и тот же жест. Он жестикулирует, движется и, конечно, грубо обходится с внешними формами, но, разрушая их, он обнаруживает

под их оболочкой то, что долговечней формы и способно воспроизводить ее ^[18].

Театр использует все языки: язык жеста, звука, слова, огня, крика, — не укладываясь ни в один из них; он рождается как раз в тот миг, когда наш дух испытывает потребность в языке, чтобы выразить себя вовне.

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

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

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

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

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

Поэтому, когда мы произносим слово «жизнь», надо понимать, что речь идет не о той жизни, которую узнают по внешней стороне событий, а о том робком, мечущемся огне, с которым не соприкасаются отдельные формы. И если есть еще в наше время что-то сатанинское и воистину окаянное, так это пристрастие задержаться — по праву художника — на форме, вместо того, чтобы, как осужденные на костер, благословить свое пожарище^[19].



Театр и чума

Le Théâtre et la peste ^[20]

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

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

Под воздействием эпидемии границы общества размываются. Порядок рушится. Он видит всевозможные нарушения нравственности, всевозможные надломы психики. Он слышит слабый голос своих жизненных соков, пораженных болезнью, на грани распада; со страшной скоростью теряя влагу, они становятся тяжелыми и постепенно обугливаются. Значит, уже поздно заклинать зло? Но и сломленный, уничтоженный, органически превратившийся в прах и обгоревший до мозга костей, он знает, что во сне не умирают, что воля тут играет свою роль, вплоть до абсурда, вплоть до отрицания возможного, вплоть до какого-то преображения лжи, из которой вновь рождается истина.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Эта связь Сен-Реми с чумой, достаточно сильная, чтобы вылиться в образах его сновидения, оказывается, однако, не столь сильна, чтобы вызвать в нем признаки болезни ^[24].

Как бы то ни было, город Кальяри, где какое-то время спустя узнали, что корабль, изгнанный от его берегов по деспотической воле государя, пережившего таинственное озарение, имеет отношение к началу великой марсельской эпидемии, сохранил эти сведения в своих архивах, и каждый может их там найти.

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

Можно спросить себя: чума, описанная врачами Марселя, — та же, что и чума 1347 года во Флоренции, о которой рассказывает «Декамерон»? История, свя-

ценные книги и среди них Библия, некоторые старые медицинские трактаты описывают различные эпидемии чумы, более подробно останавливаясь на неслыханно деморализующем впечатлении, которое эти эпидемии оставили в умах, а не на характеристике самой болезни. Может быть они были правы. Медицине трудно установить существенно различие между вирусом, от которого умер Перикл у Сиракуз^[22], (если вообще слово «вирус» не является сокращенным обозначением чего-то иного), и тем вирусом, о котором речь идет в описании чумы у Гиппократ^[23], представленной нам в современных медицинских работах как разновидность ложной чумы. Согласно этим работам, настоящей чумой можно считать только чуму, приходящую из Египта, которая зарождается на кладбищах, размытых при разливе Нила. Библия и Геродот подтверждают факт молниеносного появления чумы, унесшей за одну ночь десятую часть ставосьмидесятитысячной ассирийской армии и спасшей, таким образом, египетское царство. Если это верно, то следует считать такое бедствие непосредственным орудием или материализацией разумной силы, тесно связанной с тем, что мы называем предопределением.

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

Чума 1502 года в Провансе, которая позволила Нострадамусу^[24] впервые применить свой дар целителя, тоже совпала с глубочайшими потрясениями

в политическом плане, падением и гибелью королей, разрушением и исчезновением провинций, землетрясениями, возмущением магнитного поля, исходом евреев^[25]. На политическом или космическом уровне такого рода явления предшествуют катастрофам и бедствиям или следуют сразу за ними, причем те, кто их вызывает, обычно слишком глупы, чтобы их предвидеть, но не так уж извращены, чтобы действительно желать подобных результатов.

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

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

Я думаю, что можно принять, например, следующее описание чумы. Это, прежде всего, ярко выраженное физическое и психическое недомогание: тело покрывают красные пятна, но больной их замечает не сразу, а только когда они начинают чернеть. Тут ему некогда

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

Они покрывают тело. Но как и вулканы, имеющие свои избранные места на земле, бубоны тоже находят свои любимые места на человеческом теле. В двух-трех дюймах от паха, подмышками, в интимных местах, где активные железы продолжают четко выполнять свои функции, — бубоны появляются там,

где организм освобождается от внутренних продуктов гниения или даже от самой жизни. Сильное локализованное воспаление в одном месте чаще всего говорит о том, что срединная жизнь (*la vie centrale*) ничуть не потеряла своей силы и что облегчение болезни или даже выздоровление вполне возможны. Как и белая холера, самая страшная чума — это та, которая не оставляет следов.

Труп пораженного чумой при вскрытии не обнаруживает видимых повреждений тканей. Желчный пузырь, созданный для того, чтобы фильтровать отяжелевшие инертные остаточные вещества организма, полон, велик и чуть не лопается от обилия черной липкой жидкости, столь плотной, что наводит мысль о каком-то новом виде материи. Артериальная и венозная кровь тоже черная и липкая. Тело твердое, как камень. На стенках оболочки желудка, кажется, начались многочисленные мелкие кровоизлияния. Все говорит о глубоком нарушении секреции. Но нет ни отмирания, ни даже разрушения материи, как при проказе или сифилисе. Даже кишки, место самых кровавых беспорядков, где вещество доходит до неслыханной степени гниения и затвердевания, даже кишки органически не поражены. Желчный пузырь, из которого приходится почти вырывать содержащийся в нем затвердевший гной, пользуясь, как при некоторых человеческих жертвоприношениях, острым ножом из обсидиана^[27], прозрачным и твердым, — желчный пузырь перенасыщен и местами ломок, но невредим, в нем все на месте, нет видимых поражений и разрушения тканей.

Однако в некоторых случаях поврежденные легкие и мозг чернеют и становятся гангренозными, легкие размягчены и будто посечены, с них падает хлопьями

какое-то черное вещество, мозг расплавлен, разглажен, превращен в пыль, в порошок, похож на угольную крошку^[27].

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

Второе замечание о том, что только два органа действительно бывают поражены чумой: мозг и легкие, — и оба они находятся в прямой зависимости от сознания и воли^[28]. Можно задержать дыхание или мысль, можно ускорить дыхание, вести его в каком угодно ритме, намеренно делать его сознательным или бессознательным, найти равновесие между двумя видами дыхания: автоматическим, находящимся в прямой зависимости от большой симпатической системы, и другим, подчиняющимся условным рефлексам головного мозга.

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

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

Примерно в 1880 году французскому доктору по фамилии Йерсен, работавшему с трупами умерших от чумы в Индокитае, удастся изолировать одного из тех головастиков с круглой головой и коротким хвостом, которых можно обнаружить только под микроскопом, и он называет его микробом чумы^[29]. Но ведь этот головастик, на мой взгляд, лишь самая незначительная частица материи, бесконечно малая, появляющаяся в какой-то определенный момент развития вируса, — и ничуть не проясняющая для меня сущности чумы. Я бы предпочел, чтобы этот доктор объяснил мне, почему все большие эпидемии чумы, с вирусом или без, длятся пять месяцев, после чего их сила ослабевает, и каким образом турецкий посол, проезжавший через Лангедок в конце 1720 года, смог указать какую-то линию, которая через Авиньон и Тулузу связывала Ниццу и Бордо, в качестве крайнего предела географической границы эпидемии. И события подтвердили, что он был прав.

Через все это проглядывает духовный лик зла^[50], законы которого невозможно определить научно, и было бы бессмысленно пытаться определить его географические истоки, так как чума в Египте не то, что чума на Востоке и не похожа на чуму Гиппократов, а та не похожа на чуму в Сиракузах, а та — на черную чуму во Флоренции, которой средневековая Европа отдала пятьдесят миллионов жертв. Никто не скажет, почему чума поражает труса, скрывающегося бегством, и щадит развратника, который ищет удовлетворения на трупах. Почему уединение, целомудрие, одиночество недействительны против ударов чумы, но почему группа весельчаков, удалившись за город, как Боккаччо в обществе двух богатых спутников

и семи сластолюбивых поклонниц, может спокойно ждать лучших дней, когда чума начнет отступать; почему в соседнем замке, превращенном в военную крепость, с кордоном вооруженных людей, преграждающих вход, чума убивает весь гарнизон и всех обитателей, но щадит воинов, открыто подвергавшихся опасности. Кто также объяснит, почему санитарные кордоны, при сильной поддержке войска, выставленные Мехметом-Али в конце прошлого века по случаю усиление египетской чумы, смогли защитить лишь монастыри, школы, тюрьмы и дворцы^[31]; почему многочисленные очаги чумы, со всеми признаками чумы восточной, вдруг вспыхнули в средневековой Европе в местах, не имевших никаких контактов с Востоком.

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

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

Чума поселяется в городе, регулярные службы исчезли, больше нет ни надзора, ни полиции, ни муниципалитета. Горят костры, чтобы сжигать трупы; этим заняты те, кто случайно свободен. Каждая семья хочет иметь свой костер. Потом лес, площадь и огни редуют, видны стычки отдельных семейств у костров, затем всеобщее бегство, — трупов слишком много. Вот

трупы уже загромаждают улицы, они сложены в неустойчивые пирамиды, и звери обгрызают их по краям. Зловоние поднимается к небу, как пламя. Целые улицы запружены кучами мертвецов. Вдруг двери домов открываются, и больные чумой, в бреду, во власти страшных видений, с криками растекаются по улицам. Болезнь, грызущая их внутренности, бродит по всему организму, высвобождая себя в праздничных всплесках духа. Другие больные, без бубонов, без боли, без бреда и без красных пятен, гордо смотрят на себя в зеркало, ощущая избыток здоровья, и падают мертвыми, сжимая в руках стаканчик для бритвы, исполненные презрения ко всем остальным.

По лужам крови, вытекающей из трупов, широким и зловонным, цвета тоски и опиума, бродят странные личности, завернутые в клеенку, с носами длиной в целый фут, со стеклянными глазами, обутые во что-то вроде японских башмаков, сделанных из двух скрепленных дощечек, одной горизонтальной, похожей на подошву, другой вертикальной, предохраняющих от зловонной грязи. Они распевают странные монотонные молитвы, но такая благочестивость не мешает им в свой черед погибать на пылающем костре. Эти невежественные лекари выказывают лишь собственный страх и наивность.

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

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

Но если нужна большая беда, чтобы выявить столь безудержное своеволие и если эту беду называют чумой, то, может быть, удастся определить, что значит это своеволие для нашей тотальной личности (*notre personnalité totale*)^[32]. Состояние больного чумой, который умирает с непораженными тканями, неся на себе клеймо абсолютного и почти абстрактного зла, совпадает с состоянием актера, целиком подвластного контролю потрясающих его чувств, без всякой на то выгоды для обыденной жизни. Во внешнем облике актера и больного чумой все говорит о том, что жизнь отреагировала на пароксизм, но, тем не менее, ничего не произошло.

Есть нечто сходное между больным чумой, который с криком бежит вслед за своими видениями, и акте-

ром, гоняющимся за собственными чувствами. Между человеком, живущим среди созданных им образов, которые в иных обстоятельствах никогда бы не пришли ему в голову, но здесь, среди мертвецов и безумцев, он их создает, — так вот, между этим человеком и поэтом, всегда не во время рождающим своих героев для столь же косной и безумной публики, существуют и другие аналогии, которые вскрывают причины очень важных явлений и позволяют рассматривать действие театра, как и действие чумы в плане подлинной эпидемии.

Тогда как образы чумы в ситуации всеобщего состояния физического разрушения выступают последними всполохами духовной силы, которая исчерпывается; образы поэзии в театре являются духовной силой, которая начинает свое движение в ощущении и обходится без реальности. Актеру, захваченному неистовой яростью этой силы, приходится проявить гораздо больше доблести, чтобы не сделать преступления, чем убийце — храбрости, чтобы его совершить. Воздействие сценического чувства, с его немотивированностью, оказывается бесконечно более ценным, чем воздействие чувства реального.

Ярость убийцы истощается, но ярость трагического актера остается пребывать в замкнутом и чистом кольце. Ярость убийцы сделала свое дело, она разряжается и теряет контакт с силой, которая ее толкала, но более уже никогда не станет поддерживать. Она принимает форму ярости актера, отрицающей себя по мере своего высвобождения и слияния с космосом^[33].

Если мы теперь согласимся с такой умозрительной картиной чумы, то в смятении жизненных соков пораженного болезнью человека увидим застывший

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

Блаженный Августин в «Граде Божиим»^[34] подчеркивает это сходство между чумой, которая убивает, не разрушая органов, и театром, который не убивает, но вызывает в сознании отдельного человека и даже целого народа, самые таинственные изменения.

«Знайте же, — говорит он, — что все сценические игрища и непристойные спектакли были учреждены в Риме не из-за порочности людей, но по указу ваших богов. Было бы более разумным воздать божественные почести Сципиону*^[35], нежели подобным богам; конечно, они не стоили своего верховного жреца!.. Чтобы усмирить чуму, убивающую тела, ваши боги требуют в свою честь устройства сценических игрищ, а ваш верховный жрец, желая избежать чумы, совращающей души, противится строительству сцены. Если у вас еще осталась какая-то искра ума, и вы в состоянии предпочесть душу телу, выберите то, что заслуживает вашего поклонения, так как злокозненные умы, предвидя, что болезнь оста-

* Сципион Насика — верховный жрец, который приказал сравнять с землей римские театры (здесь и далее подстрочные примечания автора).

новится в телах, с радостью хватаются за возможность выпустить бедствие еще более опасное, поскольку оно поражает не тела, но нравы. Действительно, сколь велики ослепление и порча, порождаемые такими зрелищами в душе, что в последние времена те, кто питает эту злосчастную страсть, спасшись при осаде Рима и убежав в Карфаген, проводили каждый день в театре, на перебой сходя с ума по гистрионам»^[36].

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

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

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

Если театр похож на чуму, то не только потому, что он воздействует на значительные массы людей и приводит их в сильное волнение по одному и тому же поводу. В театре, как и в чуме, есть что-то победное и мстительное одновременно. Стихийный пожар, который чума разжигает на своем пути, очевидно, не что иное, как бесконечное исчезновение^[37].

Полный социальный крах, органический хаос, избыток порока, какое-то всеобщее заклинание демонов, которое теснит душу и доводит ее до крайности, —

все это говорит о наличии предельной силы, в которой живо сходитесь вся мощь природы в тот момент, когда она собирается совершить что-то значительное.

Чума завладевает спящими образами, скрытым хаосом и неожиданно толкает их на крайние действия. Театр, в свою очередь, тоже завладевает действием и доводит его до предела. Как и чума, он восстанавливает связь между тем, что есть, и тем, чего нет, между тем, что возможно и тем, что существует в материальной природе. Он вновь обретает понимание образов и символов-типов (*symboles-types*), которые действуют как внезапная пауза, как пик оргии, как зажим артерии, как зов жизненных соков, как лихорадочное мелькание образов в мозгу человека, когда его резко разбудят. Все конфликты, которые в нас дремлют, театр возвращает нам вместе со всеми их движущими силами, он называет эти силы по имени, и мы с радостью узнаем в них символы. И вот пред нами разыгрывается битва символов, которые бросаются друг на друга с неслыханным грохотом, — ведь театр начинается с того момента, когда действительно начинает происходить что-то невозможное и когда выходящая на сцену поэзия поддерживает и согревает воплотившиеся символы ^[38].

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

Настоящая театральная пьеса будит спящие чувства, она высвобождает угнетенное бессознательное, толкает к какому-то скрытому бунту, который, кстати, сохраняет свою ценность только до тех пор, пока оста-

ется скрытым и внушает собравшейся публике героическое и трудное состояние духа.

Вот почему в «Аннабелле» Форда^[39], с самого момента поднятия занавеса, мы к своему большому удивлению видим существо, дерзко бросившееся в кровосмесительную акцию протеста, — существо, напрягающее всю свою сознательную юную силу, чтобы провозгласить и оправдать эту акцию.

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

«Я плачу, — говорит она, — но не от угрызений совести, а от страха, что не смогу утолить свою страсть»^[40]. Оба героя фальшивы, лицемерны, лживы, во имя своей нечеловеческой страсти, которую законы ограничивают и стесняют, но которую они смогут поставить выше законов.

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

Мы идем с ними от эксцесса к эксцессу, от протеста к протесту. Аннабеллу поймали, она уличена в адюльтере, в инцесте, ее топтали ногами, оскорбляли, таскали за волосы, — и велико наше изумление, когда мы видим, что она не ищет отговорок, она еще издева-

ется над своим палачом и поет, вся во власти какого-то упрямого героизма. От этого абсолютного бунта, этой неукротимой беспримерной любви, у нас, зрителей, перехватывает горло, и мы со страхом думаем о том, что эту страсть ничто уже не в силах остановить.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ужасающее явление Зла, которое предстало в своем чистом виде в Элевсинских мистериях ^[41], на самом деле, «явив» там свое лицо, находит отклик в мрачной атмосфере некоторых античных трагедий, и всякий настоящий театр должен заново открыть его.

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

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

Как и в чуме, в нем есть какое-то странное солнце, свет необычайной силы, когда кажется, что даже трудное и невозможное вдруг становится для нас совсем обычным. «Аннабелла» Форда, как всякое истинно театральное зрелище, залита светом этого странного солнца. В ней есть что-то от свободы чумы, когда уми-

рающий с каждой минутой все более раздувается, а оставшийся в живых становится существом все более грандиозным и напыщенным.

Сейчас можно сказать, что всякая истинная свобода сумрачна и неминуемо сливается с сексуальной свободой, тоже, неизвестно почему, сумрачной^[42].

Потому что уже давно платоновский Эрос, половое чувство и свобода жизни исчезли под темной оболочкой libido^[43]. Его отождествляют со всем, что есть грязного, низкого и позорного в самой жизни, в стремлении броситься в жизнь со всей нечистой природной энергией и обновленной силой.

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

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

Мы не замечаем того, что жизнь, какая она есть, или какой ее для нас сделали, предлагает много возвышенных сюжетов. Благодаря чуме и общим усилиям людей может прорваться громадный моральный и социальный абсцесс: как и чума, театр создан, чтобы публично вскрывать абсцессы.

Может быть, как говорит Блаженный Августин, яд театра, впрыснутый в социальный организм, разлагает его, но театр это делает наподобие чумы, караю-

щего бича, спасительной эпидемии, в чем религиозные эпохи хотели видеть перст божий и что является всего лишь проявлением закона природы, согласно которому всякому движению соответствует другое движение, а всякому действию — противодействие.

Театр, как и чума, — это кризис, который ведет к смерти или выздоровлению. Чума является высшим злом, потому что она свидетельствует об остром кризисе, после которого приходит или смерть, или предельное очищение. Но театр тоже зло, так как он представляет собой высшее равновесие, которого нельзя достичь без потерь^[44]. Он призывает дух к безумию, возвышающему силы, и надо понять, в конце концов, что с человеческой точки зрения действие театра благотворно, как и действие чумы, так как, побуждая людей увидеть себя такими, какими они являются на самом деле, театр сбрасывает маски, обличает ложь, вялость, низость, тартюфство, он стряхивает удушающую инертность материи, которая поражает самые светлые свидетельства чувств. Раскрывая массам их темную мощь и скрытую силу, он побуждает их принять перед ликом судьбы высокую героическую позу, чего они сами никогда бы не смогли сделать.

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

Режиссура и метафизика La Mise en scene et la métaphysique^[45]

Есть в Лувре картина одного художника Примитива, не знаю, достаточно ли известного, но имя его вряд ли будет связано с каким-то значительным периодом истории искусства. Зовут этого Примитива — Лукас ван ден Лейден^[46]. Рядом с ним мне кажутся ненужными и пустыми все четыре или пять веков истории живописи, прошедшие после его смерти. Картина, о которой я говорю, называется «Дочери Лота» — библейский сюжет, распространенный в ту эпоху^[47]. Конечно, в Средние века Библию понимали не так, как мы понимаем ее сегодня, и картина служит странным примером тех мистических дедукций, которые могут быть извлечены из Священного текста. Во всяком случае, ее пафос заметен уже издали, он поражает сознание какой-то ослепительной визуальной гармонией; я хочу сказать, что резкая определенность ее действует целиком и заметна на первый взгляд. Прежде чем разглядишь, о чем идет речь, уже чувствуешь, что здесь происходит нечто значительное и даже убогое, я бы сказал, предчувствует это как и глаз. Кажется, там назревает драма высокого интеллектуального смысла, — как, бывает, быстро сбиваются в кучу тучи, гонимые ветром или роком — более прямолинейным, — чтобы узнать силу их скрытых молний.

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

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

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

Слева на картине, чуть в глубине, вздымается невероятной высоты черная башня, которая опирается в основании на целую систему скал, деревьев, тонко вычерченных дорог, обозначенных столбами, и кое-где разбросанных домиков. Благодаря удачно найденной перспективе одна из этих дорог в какой-то момент отделяется от хаотической путаницы, через которую она проходила, пересекает мост, и в финале на нее падает

луч того грозового света, что льется из туч и неровно озаряет округу. Море в глубине картины слишком высоко поднято над горизонтом, и, кроме того, слишком спокойно, если помнить о том огненном сгустке, что клубится в углу неба.

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

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

Как бы то ни было, этот огонь, оставляющий неоспоримое впечатление сознательной силы и злого начала, по самой своей неистовости служит духовным противовесом тяжелой материальной прочности всего остального^[48].

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

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

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

Кажется, художник знает некоторые тайны линейной гармонии, а также способы заставить ее действовать прямо на мозг, точно химический реактив^[49]. Во всяком случае, впечатление разумной силы, разлитой во внешней природе, и особенно в самой манере ее изображения, чувствуется во многих других деталях картины; примером тому мост, висящий над морем, высотой с восьмизэтажный дом, по которому люди движутся гуськом, как Идеи в пещере Платона^[50].

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

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

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

Все остальные идеи метафизические. Мне очень жаль произносить это слово, но они так называются; и я бы даже сказал, что их поэтическое величие, их

конкретное влияние на нас объясняется тем, что они именно метафизические и их духовная глубина неотделима от внешней формальной гармонии картины ^[51].

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

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

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

Во всяком случае, я думаю, что картина «Дочери Лота» — это то, чем должен быть театр, если бы он сумел заговорить собственным языком.

И я задаю такой вопрос: «Как же так получается, что в театре, по крайней мере, в театре, каким мы его знаем в Европе, или, лучше сказать, на Западе, все, что является специфически театральным, то есть все то, что не поддается выражению словом, или, если угодно, все то, что не содержится в диалоге (и сам диалог, если на него смотреть с точки зрения его озвучи-

вания на сцене и связанных с этим задач), остается на последнем плане?»^[52]

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

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

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

Я считаю, что этот конкретный язык, обращенный к чувствам и независимый от слова, должен удовлетворять прежде всего чувствам; что существует поэзия чувств, как есть поэзия языка; что конкретный физический язык, который я имею в виду, является истинной театральной только тогда, когда выражаемые им мысли ускользают от обычного языка^[53].

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

Я отвечу на этот вопрос чуть позже. Прежде всего, мне кажется, надо определить, из чего состоит этот

физический язык, этот плотный материальный язык, который отличает театр от слова?

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

Язык, обращенный к чувствам, должен стремиться прежде всего им удовлетворять, что не мешает ему затем развивать все свои интеллектуальные потенции во всех плоскостях и во всех направлениях. Оказывается возможно заменить поэзию языка поэзией пространства, и она будет звучать как раз в той области, которая жестко не связана со словом.

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

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

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

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

Одна из форм поэзии в пространстве — помимо той, которая может быть создана, как и в других видах искусства, из комбинации линий, форм, красок, различных предметов в их первоначальном состоянии, — принадлежит языку знаков. Я надеюсь когда-нибудь поговорить об этом новом аспекте чисто театрального языка, не поддающемся слову, о языке знаков, же-

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

стов и поз, имеющих идеографическое значение^[54], как в некоторых неизвращенных пантомимах.

Под «неизвращенной пантомимой» (*pantomime non pervertie*) я понимаю Непосредственную Пантомиму (*Pantomime Directe*), когда жесты изображают не слова и части фраз (как в нашей старой европейской пантомиме с ее пятидесятилетней историей, являющейся просто деформацией немых сцен итальянской комедии)^[55], а представляют идеи, настроения духа, состояния природы, и представляют их действительно и конкретно, то есть постоянно вызывая в сознании объекты или элементы природы, примерно так, как в знаках восточного языка представляют «ночь», изображая дерево, на котором сидит птица, уже закрывшая один глаз и начинающая закрывать другой. Различные абстрактные идеи или настроения духа могут быть изображены с помощью бесчисленных символов Писания, например, игольное ушко, через которое не может пройти верблюд^[56].

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

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

Что бы ни говорили о таком языке и его поэзии, я вижу, что в нашем театре, живущем под непрекращаемой властью слова, язык знаков и мимики, эта бессловесная пантомима, эти позы, эти жесты в пространстве, эти интонации, короче, все, что я считаю специфиче-

ски театральным в театре, все эти элементы, когда они существуют вне текста, всеми считаются чем-то второстепенным для театра, их пренебрежительно называют ремеслом и путают с тем, что называют «режиссурой» (*mise en scène*) или «постановкой» (*réalisation*) спектакля, — хорошо еще, если слово «режиссура» не связывают с мыслью о внешней художественной пышности, имеющей отношение исключительно к костюмам, освещению и декорациям.

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

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

Во всяком случае, — я спешу это немедленно высказать, — театр, который подчиняет режиссуру

и постановку (то есть все, что в нем есть специфически театрального) тексту, — это театр идиотский, безумный, поставленный на голову, театр бакалейный, антипоэтический и позитивистский, то есть западный театр.

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

Если театр действительно таков, то самым важным в жизни оказывается знать, хорошо ли мы целуемся, воюем ли мы или настолько трусливы, что стремимся к миру, как мы утрясаем наши мелкие нравственные заботы, вполне ли мы осознаем наши «комплексы» (как говорят на научном языке) или же наши «комплексы» подавляют нас самих^[57]. Кстати, редко бывает, что дебаты поднимаются до социальных проблем, и начинается процесс против нашей социальной и моральной системы. Наш театр никогда не задаст себе вопроса: а что, если эта социальная и моральная система несправедлива?

Я же считаю, что современная социальная система несправедлива и заслуживает гибели. И здесь нужен скорее не театр, а пулемет^[58]. Наш театр не в состоянии даже поставить этот вопрос достаточно искренне и резко, но поставит ли он его, если вообще отойдет от своей цели, которая мне видится более высокой и более таинственной.

Все вышеперечисленные заботы невообразимо «отдают» человеком, человеком преходящим и материальным, я бы сказал «человеком-падалью» («l'homme charogne») ^[59]. Эти заботы мне отвратительны в высшей степени, как и почти весь современный театр, который столь человечен, что стал антипоэтическим, и, я думаю, за исключением трех-четырёх спектаклей он весь «отдает» разложением и гнилью.

Современный театр переживает упадок, потому что он утратил чувство серьезного с одной стороны и чувство смешного с другой.

Потому что он порвал с торжественностью, с немедленной и опасной активностью, короче говоря, с Опасностью.

Потому что он утратил, кроме того, чувство настоящего юмора и способность физического и анархического разрушения смехом ^[60].

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

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

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

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

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

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

В одном фильме братьев Маркс^[61] мужчина, считающий, что он сжимает в объятиях женщину, на самом деле обнимает корову, и та мычит. По стечению обстоятельств, о которых было бы слишком долго рассказывать, это мычание в тот самый момент получает интеллектуальное оправдание и равноценно какому угодно крику женщины.

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

Я только что упоминал об опасности. Так вот, мне кажется, что лучше всего может реализовать на сцене эту

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

Другим примером было бы появление Нереального существа (*Être inventé*), сделанного из дерева и ткани, созданного из всего, несоответствующего ничему, и, однако, вызывающего беспокойство по самой своей природе, способного принести на сцену легкое дуновение великого метафизического страха, который лежит в основании всего древнего театра ^[62].

Балийцы ^[63] с их вымышленным драконом, как и все восточные народы, не утратили чувство мистического страха, являющегося, как им известно, одним из наиболее действенных (и к тому же существенных) элементов театра, когда он занимает свое настоящее место.

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

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

Все это зависит, как говорит Рене Генон, «от нашего чисто западного, антипоэтического и непродуманного отношения к основам (*principes*), (вне связи с тем энергическим и твердым состоянием духа, которое им соответствует)» [64].

В восточном театре с его метафизической ориентацией, противоположной западному театру с его психологической ориентацией, все это компактное сочетание жестов, знаков, поз, звуков, составляющих язык постановки и мизансцены, — язык, который развивает все свои физические и поэтические потенции на всех уровнях сознания и во всей области чувств, — неизбежно заставляет мысль вернуться к своим истокам, что можно было бы назвать метафизикой в действии (*métaphysique en activité*) [65].

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

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

Совершенно ничего не было решено, и вопрос об истинной судьбе театра вообще не поднимался. То есть вопрос о том, что именно театр должен представлять по своему назначению и по сущности, и каковы средства, которыми он располагает. Вместо этого я вдруг увидел театр, как некий заледеневший мир, увидел его артистов с застывшими жестами, которые уже больше ничего не могут выразить; увидел, как застывшие ин-

тонации падают, раскалываясь на куски; музыкальные мелодии превращаются в зашифрованные столбики цифр, и знаки их уже начинают стираться; увидел световые вспышки, тоже застывшие, словно следы былых движений, — и вокруг всего этого — необычное, до ряби в глазах, мелькание людей в черных костюмах, которые спорят о печати на квитанции перед лицом добела раскаленного контролера. Как будто театральный механизм вдруг оказался сведенным лишь к тому, что его окружает; и именно от того, что театральный механизм действительно сведен лишь к тому, что его окружает, а театр сведен к тому, что не является более театром, его атмосфера кажется столь захлой для людей, обладающих вкусом.

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

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

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

Привести объективные примеры такой поэзии, возникающей из самого способа, согласно которому отдельный жест, звук или интонация с большим или меньшим постоянством могут опираться на ту или

иную часть пространства, на тот или иной момент времени ^[66] мне кажется столь же трудным, как передать словами ощущение особого качества звука или рассказать о силе и характере физической боли. Все это зависит от постановки и может решиться только на сцене.

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

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

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

Но достаточно произнести слово «религиозный» или «мистический», чтобы тебя приняли за пономаря или за совершенно неграмотного бонзу, сидящего за пределами буддийского храма, годного, самое большее,

только на то, чтобы крутить трещотки с молитвами, — что говорит просто о нашей неспособности извлекать из слова все его потенции и о нашем глубоком непонимании сути синтеза и аналогии.

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

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



Алхимический театр Le Théâtre alchimique^[67]

Есть таинственное внутреннее сходство между основными принципами театра и алхимии^[68]. Дело в том, что театр, как и алхимия, в своих истоках и глубинных основах тесно связан с некоторым числом основных положений, общих для всех искусств и тяготеющих в области духа и воображения к той силе воздействия, которая в области физических явлений действительно позволяет получить золото. Но между театром и алхимией есть еще одна сходная черта, более высокого свойства, уводящая, в метафизическом смысле, гораздо дальше. И алхимия и театр относятся к искусствам, так сказать, потенциальным (virtuels), которые видят свою цель в природе собственного реального бытия.

Там, где алхимия со своими символами является как бы духовным Двойником операции, имеющей смысл только в реально вещественном плане, театр, в свою очередь, выступает в роли Двойника, но не той повседневной реальности, которую он повторяет, постепенно превратившись в ее безжизненную, пустую, подслащенную копию, а реальности совершенно иной, опасной^[69] и типической (typique)^[70], Основы (Principes) которой, наподобие дельфинов, высунувших головы из воды, сразу же спешат снова уйти в темноту.

Так вот, эта реальность — нечеловеческая, она бесчеловечна, и, надо сказать, человек с его нравами и ха-

рактором для нее мало что значит^[71]. Хорошо еще, если от человека останется там хотя бы голова, голова совсем голая, податливая и живая, где достало бы формообразующей материи (*matière formelle*) ровно на то, чтобы эти Начала могли развить свои силы ощутимым и законченным образом^[72].

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

Все истинные алхимики знают, что алхимический символ — мираж. Но ведь и театр — мираж. Постоянные намеки на предмет и сущность театра, встречающиеся почти во всех книгах по алхимии, следует понимать как ощущение сходства двух миров (которое сами алхимики сознавали предельно ясно)^[73], — мира, где движутся персонажи, предметы и образы, в общем, все то, что составляет потенциальную реальность (*réalité virtuelle*) театра, с миром чисто предположительным и иллюзорным, где действуют символы алхимии.

Эти символы, указывающие на то, что можно было бы назвать философическими состояниями материи, приводят дух на путь огненного очищения, единения

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

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

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

Если всерьез поставить вопрос о происхождении и сущности (или изначальной необходимости) театра, то прежде всего, в плане метафизическом мы видим материализацию или, скорее, внешнюю реализацию некоей сущностной драмы (*drame essentielle*), которая при

всей своей многоплановости и единстве содержит характерные черты всякой драмы, уже соответственно ориентированные и классифицированные, — не настолько, чтобы совсем утратить свой характер, но достаточно, чтобы на деле и по существу сохранить бесконечные перспективы способных к разрешению конфликтов. Такие драмы невозможно анализировать в философском плане; только в плане поэтическом, отделяя все магнетическое и сообщительное, что им свойственно наравне с другими видами искусств, с помощью форм, звуков, мелодий, объемов, всевозможных естественных аналогий образов и подобий удастся воскресить не только изначальные ориентиры духа (наш убийственный логический интеллектуализм свел бы их всего лишь к ненужным схемам), но определенные состояния такой остроты видения, такого ужасного надлома, что в дрожании мелодии и формы можно расслышать угрожающий подземный гул хаоса, неумолимого и опасного.

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

Не надо забывать, что сущностная драма, лежащая в основании всех Великих Таинств (*Grands Mystères*), родственно связана со вторым актом творения, актом трудностей и Двойников, актом материализации и осязаемого уплотнения идеи^[74].

Кажется, что там, где царит простота и порядок, не может быть ни театра, ни драмы, и что настоящий театр, как, впрочем, и поэзия, только иным путем, рождается из анархии, когда она начинает упорядочиваться после философских борений, отражающих накал первоначальных вселенских связей.

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

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

Орфические мистерии, столь удручавшие Платона^[75], в моральном и психологическом смысле, должно быть, обладали характерным трансцендентальным

свойством алхимического театра, и, видимо, благодаря моментам необычайной психической насыщенности, могли вызвать в обратном порядке алхимические символы, которые служат средством для духа отфильтровывать и переливать материю, отчаянно и дерзко процеживать материю через дух.

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



О балийском театре Sur le Théâtre Balinais [76]

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

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

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

Что действительно интересно во всех этих жестах, в угловатых, грубо рубленых позах, в синкопах^[77] горловых модуляций, в музыкальных, внезапно обрывающихся фразах, в блеске надкрылий, шорохе ветвей, звуках выдолбленных барабанов, скрежете механизмов, пляске живых манекенов, — так это то, что в лабиринте жестов, поз, криков, звучащих в воздухе, в кружениях и изгибах, которые не оставляют даже малой части неиспользованного сценического пространства, выявляется смысл нового физического языка на основе уже не слов, но знаков. Эти актеры в их геометрических одеждах кажутся живыми иероглифами. И даже форма их одежды со смещенной линией талии создает, наряду с одеждами воинов в состоянии транса и вечной войны, как бы вторичные, символические одежды, внушающие умозрительную идею, и все пересечения их линий связаны со всеми пересечениями перспективы^[78]. Эти духовные знаки имеют точный смысл, чтобы сделать бессмысленным любой перевод на язык логики и рассуждения. А для любителей реализма любой ценой, которых утомили бы постоянные намеки на таинственные окольные ходы мысли, остается великолепная реалистическая игра двойника, смущенного явлением потустороннего мира. Эта дрожь, этот детский визг, эта пятка, отбивающая ритм, подчиняясь автоматизму выпущенного на волю бессознательного, этот двойник, в какой-то момент прячущийся в собственной реальности, — вот изобра-

жение страха, действительное для всех широт и показывающее нам, что, как в человеческом, так и в сверхчеловеческом, Восток может дать нам несколько очков вперед.

Балийцы, у которых есть жесты и мимика на все случаи жизни, возвращают театральную условности ее высший смысл^[79]; они подтверждают высокую эффективность некоторых условностей, хорошо усвоенных, и, главное, искусно примененных. Одна из причин нашего удовольствия от этого безупречного спектакля состоит как раз в использовании актерами ограниченного количества точных жестов и подобающей случаю устоявшейся мимики, но главное, в покрове духовности, в глубоком и тщательном изучении предмета, предварившем отработку приемов заразной игры и эффективного использования знаков, — такое впечатление, что их действенная сила не исчерпала себя за несколько тысячелетий. Эти механические вращения глаз, эти движения губ, дозировка мускульных сокращений с четко рассчитанным эффектом, исключаящую всякую попытку спонтанной импровизации, горизонтальные движения голов, которые, кажется, перекачиваются с одного плеча на другое, словно на шарнирах, — все это, отвечая непосредственной психологической потребности, отвечает, кроме того, особой духовной архитектуре, построенной на жестах и мимике, а также на заражающей силе ритма^[80], на музыкальном характере физического движения, на параллельном и удивительно слитном согласии звучания. Возможно, это шокирует наши европейские чувства избытком сценической свободы и стихийного вдохновения, но пусть не говорят, что такая математическая точность поро-

ждает сухость и однообразие. Удивительно то, что этот спектакль, построенный со страшной тщательностью и ясностью, вызывает ощущение изобилия фантазии, благородной щедрости. Жесткие соответствия постоянно прорываются от зрения к слуху, от интеллекта к чувству, от жеста персонажа к всплывающему в памяти изгибу растения на фоне резкого музыкального звука. Вздохи духовых инструментов продлевают колебания голосовых связок с ощущением такого сродства, что не различить, сам ли голос все еще звучит или длится ощущение, с самого начала вобравшее в себя голос. Игра суставов, музыкальный угол, который образует рука с предплечьем, топающая нога, изгиб колена, пальцы, которые, кажется, отделяются от ладони, — все это предстает нам, как непрерывные зеркальные отблески, где отдельные части тела будто посылают эхо, мелодию, где ноты оркестра и вздохи духовых инструментов вызывают образ густо заполненной вольеры, где актеры — лишь взмахи крыльев. Наш театр, который никогда не имел представления о метафизике жеста и никогда не умел использовать музыку с такой конкретной и непосредственной драматической целью, наш чисто словесный театр, игнорирующий все, что составляет театр, то есть то, что находится в пространстве сценической площадки, что измеряется и очерчивается пространством, что имеет плотность в пространстве: движение, формы, краски, колебания, позы, крики, — мог бы взять у балийского театра урок духовности относительно того, что не поддается измерению и связано с силой внушения духа. Этот чисто народный, не священный театр дает нам потрясающее представление об интеллектуальном уровне народа, взявшего за основу своих публичных

увеселений борьбу души, попавшей во власть призраков и фантомов потустороннего мира^[81]. Так как, в общем, в последней части спектакля речь идет именно о чисто внутренней борьбе. Можно еще попутно отметить высокий уровень великолепного театрального оформления, которого балийцы сумели достичь в этом спектакле. Знание пластических возможностей сцены, проявившееся здесь, можно сравнить только с их знанием физического страха и способов развязать его. В облике их поистине ужасающего дьявола (вероятно, тибетского) есть поразительное сходство с одной куклой из наших давних воспоминаний, с надутыми белыми руками и ногтями цвета зеленой листвы, которая была лучшим украшением одной из первых постановок Театра «Альфред Жарри»^[82].

* * *

Здесь есть что-то такое, чего нельзя схватить сразу. Этот спектакль обрушивает на нас избыток впечатлений, одно богаче другого, но на языке, ключа к которому у нас, видимо, уже нет^[83]; и странное раздражение, появившееся от невозможности поймать нить, изловить зверя, приблизить к своему уху инструмент, чтобы лучше расслышать, — еще одно достоинство в активе театра. Говоря о языке, я не имею в виду непонятный поначалу выговор, но именно театральный язык, внешний по отношению к речи, и обладающий, очевидно, огромным сценическим опытом, рядом с которым наши постановки, основанные исключительно на диалогах, представляются жалким лепетом.

Самое поразительное в этом спектакле, — будто специально так хорошо построенном, чтобы разру-

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

Тут целое нагромождение ритуальных жестов, к которым у нас нет ключа. Они словно подчиняются необычайно точным музыкальным закономерностям и еще чему-то, не имеющему отношения к музыке, что призвано как бы развивать мысль, гоняться за ней, вести ее по строгому запутанному лабиринту. В действительности все в этом театре рассчитано с восхитительной математической точностью. Ничто не остается во власти случая или личной инициативы^[84]. Это блистательный танец, где танцоры являются прежде всего актерами.

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

редину сцены, невнятный ритм окончательно проясняется и такты делаются более четкими.

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

Странный ужас охватывает нас при взгляде на эти механические существа, которые, кажется, не властны над собственными радостями и печалью, а подчинены испытанному ритуалу, как бы заданному высшим разумом. И, в конце концов, именно это впечатление высшей, заданной жизни поражает нас в этом спектакле, похожем на обмирщенный ритуал (*un rite qu'on profanerait*). В нем есть торжественность священного ритуала^[85]; иератизм костюмов сообщает каждому актеру как бы двойное тело, двойные члены; завернутый в свой костюм актер похож скорее на свое собственное изображение. Здесь живет, кроме того, медленный дробный ритм — музыка крайне зависимая, неровная и хрупкая, где, кажется, хрустят драгоценные металлы, вырываются на свободу водные потоки или шествуют в траве толпы насекомых, где схвачен даже шорох света, где звук сгущенного одиночества напоминает полет кристаллов и т. д. и т. п.

Впрочем, все эти звуки связаны с определенными движениями, они являются как бы естественным завершением жестов, имеющих ту же природу; и все это с таким чувством музыкального соответствия, что сознание в конце концов принуждено смешивать одно

с другим и приписывать жестикуляции артистов звуковые качества оркестра, — и наоборот^[86].

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

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

На мой взгляд, помимо необыкновенной точности спектакля, еще более способно удивить и поразить нас представление материи как откровения; она, кажется, рассыпается в знаках, чтобы сообщить нам метафизическое тождество конкретного и абстрактного и научить нас этому в жестах, которые имеют продолжение. Ибо мы находим здесь и реалистический момент, но возведенный в n-ую степень силы и окончательно стилизованный.

.. .. .

В этом театре всякое творчество идет от сцены, находит свое выражение и даже свои истоки в тайном психическом импульсе, который есть Речь до слов (la Parole d'avant les mots)^[87].

.. .. .

Это театр, устранивший актера ради того, кого на нашем западном жаргоне мы называем постановщиком; но он здесь становится кем-то вроде магического распорядителя, мастера священных церемоний. И материал, с которым он работает, темы, которые он затрагивает, принадлежат не ему, а богам^[88]. Такое впечатление, что они прорастают из первичных сочленений Природы, возлюбленных Двойником-духом.

То, что он задевает, это ЯВЛЕННОЕ.

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

.. .. .

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

взволнованы, приподняты и достигаются незамедлительно и без проволочек. Все это напоминает заклинание с целью **ВЫЗВАТЬ** наших демонов.

.. .. .

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

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

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

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

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

Эту идею чистоты театра, известную у нас только теоретически, — никто никогда не пытался хоть в какой-то мере ее реализовать — балийский театр представляет

нам поразительным образом, в том смысле, что он исключает всякую возможность пользоваться словом для прояснения самых абстрактных предметов и изобретает язык жестов, совершающихся в пространстве и не имеющих вне его никакого смысла.

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

По крайней мере, мы так их воспринимаем. Ни одна точка пространства и вместе с тем ни одна возможность внушения не потеряны. Тут есть как бы философское ощущение власти, удерживающей природу от внезапных бросков в хаос ^[89].

.. .. .

На представлениях балийского театра переживается состояние до языка (*d'avante le langage*), но которое способно обрести свой язык: музыку, жесты, движения, слова ^[90].

.. .. .

Безусловно, это свойство чистого театра, эта изнанка абсолютного жеста, который сам есть идея и принуждает идеи духа проходить, чтобы стать замечеными, через лабиринты и сплетения волокон материи, — все это дает нам как бы новое представление о том, что принадлежит непосредственно к области форм и явленной материи. Тот, кому удастся сообщить мистический смысл самой форме одеяния, кто не удовлетворится тем, чтобы поставить рядом с человеком его Двойника, но для каждого одетого человека находит дублирующий его костюм, кто пронзает

насквозь эти иллюзорные одежды, эти вторичные костюмы, делая их похожими на распятых в воздухе бабочек, — все эти люди обладают, по сравнению с нами, гораздо большим врожденным чувством абсолютного и магического символизма природы и преподают нам урок, из которого наши театральные деятели никогда не смогут извлечь никакой пользы.

.. .. .

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

.. .. .

В постановках балийского театра не покидает чувство, что идея сначала наталкивается на жест, укореняется среди сумятицы звуковых и зрительных образов, мыслимых как бы в чистом состоянии. Короче, если сказать точнее, должно быть нечто весьма похожее на музыкальное состояние, чтобы осуществить такую постановку, где любая идея служит лишь предлогом, некоторой возможностью бытия (*virtualité*), двойник которого и породил эту напряженную сценическую поэзию, этот язык пространства и цвета.

.. .. .

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

От этой странной игры рук, летающих подобно насекомым в зеленой ночи, исходит какое-то страшное наваждение, бесконечное усилие ума, словно он не

устанно занят поисками выхода их лабиринта своего бессознательного.

Это, кстати, скорее вопросы чувства, нежели вопросы понимания, и театр делает их для нас осязаемыми и отмечает конкретными знаками. И только путем интеллекта подводит нас к вторичному постижению знаков сущего.

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

.. .. .

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

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

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

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

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

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

.. .. .

Заключительная часть спектакля по сравнению с грязью, грубостью и низостью, что живет на нашей европейской сцене, божественно анахронична. И я не знаю, какой театр посмел бы вот так *в натуральном виде* (au naturel) выставить на обозрение ужасы

души, живущей во власти призраков потустороннего мира.

.. .. .

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

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

Это напоминает волны материи, когда они одна за другой стремительно склоняют свои гребни, наплывая со всех сторон горизонта, чтобы влиться в бесконечно малую точку трепета и транса, — и закрыть пустоту страха^[94].

.. .. .

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

Сторонники разделения и разграничения жанров могут увидеть в великолепных артистах балийского теа-

тра только танцоров, призванных отобразить какие-то возвышенные мифы, рядом с которыми наш современный западный театр выглядит грубым ребячеством. Дело в том, что балийский театр предлагает и дает нам готовые основы чистого театра, приобретающие в процессе сценической реализации устойчивое равновесие и совершенно материализованную тяжесть.

.. .. .

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

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

Ноги танцоров в движении, отбрасывающем платье, стирают наши мысли и ощущения и возвращают их к первозданному состоянию. И всякий раз — этот вызывающий поворот головы, этот глаз Циклопа, внутреннее око духа, которое нащупывает правая рука.

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

Это театр квинтэссенции, где вещи делают странные перевертыши, прежде чем войти в зону абстракции.

.. .. .

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

.. .. .

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

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

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

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

И в один миг совершается магическое тождество: **МЫ ЗНАЕМ, ЧТО ГОВОРИМ МЫ САМИ.**

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

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

Волны входят в огромный мысленный лес, кружась от страха; ими овладевает непомерная дрожь и разма-

шистое, словно магнетическое вращение; слышно, как стремительно падают окаменевшие и живые метеоры.

Рассеянное дрожание их членов и вращения их глаз означают более, чем природную бурю: это разбитый вдребезги дух. Частое мелькание их вздыбленных голов делается временами невыносимым; и эта музыка за ними, которая все раскачивается и одновременно заполняет неведомое пространство, куда только что перестали падать тяжелые камни.

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



Восточный театр и западный театр Théâtre oriental et théâtre occidental [93]

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

Мысль о первостепенности слова в театре настолько укоренилась в нас, и театр кажется нам столь простым материальным отражением текста, что все в театре, выходящее за границы текста, не входящее в его рамки и жестко им не обусловленное, мы считаем лишь элементом режиссуры и рассматриваем как нечто второстепенное по отношению к тексту. При такой подчиненности театра слову, можно задать себе вопрос, не обладает ли случайно театр своим собственным языком, и так ли абсурдно считать его искусством неза-

висимым и автономным, в одном ряду с живописью, танцем и т. д. и т. п.

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

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

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

Если мы дошли до того, что связываем смысл искусства лишь с его способностью развлекать и снимать напряжение, если мы видим в нем чисто формальное использование форм и согласованность некоторых внешних связей, это ничуть не подрывает внутренней силы его выразительности. Но духовная немощь Запада, где легко можно спутать искусство с эстетизмом, допускает мысль, что возможна кар-

тина, которая была бы чистой живописью, танец, который был бы чистой пластикой, — как будто можно изолировать отдельные формы искусства, оборвать их связи со всеми мистическими настроениями, вполне доступными для них при столкновении с абсолютом.

Ясно, что театру нужно порвать с актуальностью, поскольку он замкнут в пределах своего языка и связан с ним — его задача не разрешить социальные и психологические конфликты, не служить полем боя для морально поучительных страстей, а объективно выражать тайную истину, выявлять в открытых жестах скрытые истины, затаившиеся в формах при их столкновении со Становлением¹⁹⁴¹.

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

Но скажут, слова имеют метафизические качества, не запрещено воспринимать слово как универсальный жест, кстати, только в этом случае оно и достигает максимальной эффективности, как сила, разрывающая вещественные оболочки и те состояния, в которых обосновался и хотел бы успокоиться дух.

Нетрудно ответить, что метафизическое отношение к слову совсем не похоже на то, как им пользуется западный театр, — слово для него не активная сила, начинающая с разрушения видимостей, чтобы затем вознестись к духу, а наоборот, заключительный этап мысли, которая гибнет, выражая себя вовне.

Слово в западном театре всегда служит только для того, чтобы выразить психологические конфликты

обыденной жизни, частные по характеру действующих лиц и обстоятельств. Такие конфликты вполне подсудны обычной речи, и остаются ли они в плане психологии или выходят из нее в социальный план, все равно получается морально поучительная драма, выражающаяся в том, как эти конфликты действуют на человеческие характеры и разрушают их. И речь всегда идет о тех областях, где словесные развязки сохраняют свою ведущую роль. Но нравственные конфликты по самой своей природе абсолютно не нуждаются в сцене, чтобы найти разрешение.

Сделать хозяином на сцене членораздельную речь, дать перевес словесному выражению над предметным выражением посредством жеста и всего того, что достигает духа через чувственное восприятие в пространстве, значит повернуться спиной к физическим потребностям сцены и подавить ее возможности.

Надо сказать, что мир театра не психологический, а пластический и физический. И дело не в том, чтобы узнать, способен ли физический язык театра прийти к тем же психологическим решениям, что и язык слов, может ли он выразить чувства и страсти так же хорошо, как выражают их слова; дело в том, нет ли в области мысли и интеллекта таких состояний, которые невозможно передать словом, тогда как жесты и все, что составляет пространственный язык, делают это с гораздо большей точностью.

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

«Всякое истинное чувство в действительности непереводаемо. Выразить его, значит его предать. Но перевести его — значит его *скрыть*. Истинное выражение

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

Вот почему истинная красота никогда не поражает нас непосредственно. И заходящее солнце прекрасно благодаря тому, что оно отнимает у нас» [95].

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

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

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

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

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

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



Пора покончить с шедеврами En finir avec les chefs d'œuvre^[96]

Одна из причин удушающей атмосферы, в которой мы живем, не видя ни просвета, ни помощи, и за которую мы все в ответе, даже самые радикальные среди нас, заключается в преклонении перед всем, что написано, сформулировано и изображено, перед всем, что приняло некую форму, — как будто всякое выражение уже не исчерпало себя до конца, не подошло к той точке, когда надо, чтобы все лопнуло, прежде чем начать сначала^[97].

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

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

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

В «Царе Эдипе» есть тема инцеста и мысль о том, что природа смеется над моралью, и еще, что где-то есть блуждающие силы, которых нам следовало бы остерегаться, что эти силы принято называть «судьбой» или еще чем-то в этом роде^[98].

Кроме того, там идет речь о чуме как физическом воплощении этих сил. Но все это на таком языке и в таких выражениях, которые утратили всякую связь с судорожным и грубым ритмом нашего времени. Софокл, может быть, говорит возвышенно, но стиль его уже не современен. Он говорит слишком изысканно для нашего времени, такое впечатление, что он всегда говорит «в сторону».

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

Сегодняшняя толпа, как и прежде, жаждет таинств (*mystère*), она только и ждет, как бы узнать законы, раскрывающие судьбу, и как бы угадать саму тайну их появления.

Оставим школьным учителям анализ текста, эстетам — анализ форм и согласимся, что то, что было сказано, повторять не стоит; что фраза не звучит второй раз, она не живет дважды; что любое произнесенное слово мертво, оно действует только в тот момент, когда его произносят; что испробованная форма уже не при-

годна, она лишь побуждает найти ей замену; что театр — это единственное место в мире, где ни один жест нельзя повторить два раза^[99].

Если толпа не понимает литературных шедевров, так это потому, что они литературны, то есть зафиксированы в формах, которые более не отвечают требованиям времени.

Мы далеки от того, чтобы обвинять толпу, мы должны возложить вину на ту формальную преграду, которую сами ставим здесь между толпой и нами. Эта форма нового фетишизма — фетишизма застывших шедевров — становится одним из элементов буржуазного конформизма.

Конформизм вынуждает нас принимать за возвышенные идеи и предметы сами формы, в которых они сложились во времени и в сознании, в нашем сознании снобов, салонных завсегдатаев и эстетов, которых публика больше не понимает.

Напрасно во всем винить дурной вкус публики, которая любит забавляться разными глупостями, пока ей не покажут настоящий театральный спектакль; но я ручаюсь, что мне сейчас никто не сможет показать настоящего театрального спектакля, — настоящего в высшем понимании театрального искусства, — со времени последних больших романтических мелодрам, то есть более чем за последние сто лет.

Публика, принимающая ложь за истину, обладает чувством истины и всегда реагирует на нее, когда та заявляет о себе. Однако сегодня ее надо искать не на сцене, а на улице, пусть уличной толпе дадут возможность проявить свое человеческое достоинство, — она его проявит.

Если толпа разучилась ходить в театр, если мы стали смотреть на театр как на низкое ремесло и вульгарное средство развлечения и начали пользоваться им для разрядки наших дурных инстинктов, так это оттого, что нам слишком долго говорили о театре как о лжи и иллюзии. Потому что за четыреста лет, то есть с эпохи Возрождения, нас приучили к театру чисто описательному, к театру, который рассказывает, и прежде всего рассказывает о человеческой психологии.

Потому что научились выпускать на сцену создания забавные, но не вызывающие интереса: спектакль по одну сторону, публика по другую, — потому что толпе показывали лишь отражение того, что она есть.

Сам Шекспир в ответе за это заблуждение, за этот упадок, за эру идею незаинтересованного действия (*idée désintéressée du théâtre*), когда представление оставляет публику непричастной и ни один брошенный в нее образ не может вызвать потрясения в ее душе, оставить там вовеки неизгладимый след^[100].

Если у Шекспира человека иногда и тревожит то, что лежит за пределами его сознания, все равно речь там всегда идет о последствиях чувства тревоги в человеке, то есть о психологии^[101].

Остервенело пытаюсь свести неизвестное к известному, то есть обыденному и привычному, психология становится причиной упадка и страшной потери энергии, дошедших, на мой взгляд, до предела. Я думаю, что театру и нам самим надо отказаться от психологии.

Впрочем, я надеюсь, что в этом вопросе у нас нет разногласий и вряд ли стоит упоминать отвратительный современный французский театр, чтобы осудить театр психологический.

Истории о деньгах, о мучительных хлопотах из-за денег, о желании пробиться наверх, о любовных муках, куда альтруизм не вхож, о сексуальности, припудренной откровенным эротизмом, не имеют никакого отношения к театру, если они психологичны. Все эти терзания, это насилие, эта тяга к совокуплению, при которых мы состоим в роли развлекающихся сглядатаев, могут толкнуть на бунт или вызвать чувство брезгливости, — пора это понять.

Но самое трудное не здесь.

Шекспир и его подражатели надолго внушили нам идею искусства для искусства: искусство по одну сторону, жизнь по другую. Со столь ленивой и бесплодной мыслью можно было мириться, пока жизнь снаружи продолжалась. Но уже более чем очевидно, что все, что помогало нам жить, больше не тянет, мы все безумны, больны и полны отчаяния. И я приглашаю нас к действию.

Идея искусства, оторванного от жизни, милой поэзии, лишь скрашивающей досуг, — это идея упадка, и она наглядно подтверждает, что мы можем кастрировать самих себя.

Наши литературные восторги в адрес Рембо, Жарри, Лотреамона и некоторых других, толкнув двоих на самоубийство^[102] и став для остальных лишь предметом болтовни в кафе, тоже причастны к идее литературной поэзии, оторванного от жизни искусства, пассивной духовной деятельности, которая ни на чем не сосредоточена и ничего не производит. И я утверждаю, что в пору самого буйного расцвета индивидуалистической поэзии, занимающей только того, кто ее пишет, и только на то время, пока он ее пишет, — именно тогда театр вызывал наибольшее презрение у поэтов, ни

когда не знавших ни чувства непосредственного воздействия на массы, ни ощущения результата, ни переживания опасности.

Пора покончить с суеверным отношением к тексту и к *литературной* поэзии. Литературная поэзия действует только первый раз, потом ее можно выбрасывать. Пусть мертвые поэты уступят место другим. И тогда мы увидим, что именно наше благоговение перед прошлым, каким бы прекрасным и ценным оно ни было, именно оно сковывает и останавливает нас, мешает нам установить контакт со скрытыми силами, которые называют энергией мысли, жизненной силой, законами обмена веществ, фазами Луны или как-то иначе. Под поэзией текста живет просто поэзия, без формы и без текста. И подобно тому, как истощается сила воздействия ритуальных масок, которыми пользуются некоторые народы в своих магических действиях (эти маски потом остается только выбросить на музейную полку), точно так же истощается сила воздействия поэтического текста, однако, сила воздействия поэзии театра истощается не столь быстро, поскольку она опирается на действие живого жеста и произнесенного слова, которые никогда не повторяются дважды.

Надо знать, чего мы хотим. Если все мы готовы принять войну, чуму, голод, бойню, то нам не о чем и говорить, остается только продолжать в том же духе. Продолжать вести себя как снобы, ходить толпой на того или иного певца, на тот или иной восхитительный спектакль, никогда не выходящий за пределы искусства (даже русский балет в эпоху своего блеска ни разу не перешел эти пределы), посещать те или иные выставки живописи, где блеснут порой изумительные

формы, но это все случайно и без ясного сознания тех сил, которые можно было бы расшевелить.

Пора покончить с эмпиризмом, случайностями, индивидуализмом и анархией.

Хватит с нас индивидуалистических поэм, которые приносят больше пользы тем, кто их пишет, нежели тем, кто их читает. Хватит с нас замкнутого, эгоистического и личного искусства.

Наша анархия и наш духовный хаос порождены анархией всего остального, или, скорее, все остальное порождено нашей анархией.

Я не из числа тех, кто считает, что надо изменить цивилизацию, чтобы изменился театр, но я уверен, что театр в высшем и самом труднодостижимом смысле этого слова, способен повлиять на облик и структуру вещей, и сближение на сцене двух проявлений страсти, двух живых огней, двух нервных магнетизмов является чем-то столь цельным, столь настоящим, даже столь же определяющим, как в жизни — сближение двух эпидермисов в акте насилия, не имеющее дальнейшего развития^[103].

Вот почему я предлагаю театр Жестокости. При той мании все принижать, которая всем нам ныне свойственна, слово «жестокость», как только я его произнес, сразу же вызывает в памяти слово «кровь». Но «театр жестокости» значит театр трудный и жестокий прежде всего для меня самого. И применительно к театру речь идет не о той жестокости, которую мы можем проявить друг к другу, разрывая на части тела соперников, отрубая собственные органы, или, как у ассирийских императоров, посылая друг другу мешки с аккуратно отрубленными человеческими ушами, носами или ноздрями, — речь идет о жестокости гораздо более

ужасной и необходимой, которую вещи могут выказывать по отношению к нам. Мы несвободны. И небо еще может упасть нам на голову. Театр создан, чтобы прежде всего нам это объяснить^[104].

Или мы сможем вернуться с помощью новых современных средств к высокой идее поэзии, в частности, к поэзии театра, которая прячется за Мифами, рассказанными нам высокими древними трагиками; сможем еще раз пережить идею театра как религиозного действия, то есть без лишних размышлений, пустого созерцания и рассеянной мечтательности овладеть высшими силами и знаниями, управляющими вселенной; или, подобно тому, как знания, падая на нужную почву, отдают ей свою энергию, мы сможем вновь найти в себе силы, способные восстановить порядок вещей и повысить цену человеческой жизни^[105], — или же нам остается только сложить руки, ни на что не реагировать и признать, что мы рождены лишь для хаоса, голода, крови, войны и эпидемии.

Или нам удастся объединить все искусства вокруг одной идеи, одной неотложной потребности увидеть аналогию между жестом, изображенным на картине или на сцене, и движением лавы при извержении вулкана, — или же нам пора перестать рисовать, кричать, писать и вообще что-либо делать.

Я предлагаю театру вернуться к элементарной магической идее, усвоенной современным психоанализом и состоящей в том, что в целях выздоровления больного следует приучать к внешнему выражению того состояния, в котором его можно выписывать домой.

Я предлагаю отказаться от эмпирического нагромождения образов, которые наше бессознательное находит случайно и так же случайно выбрасывает в каче-

стве образов поэтических, то есть герметических, — как будто своеобразный транс, называемый поэзией, не имеет отзвука во всех чувствах человека, во всей его нервной системе, как будто поэзия просто некая сила с неизменным характером движения.

Я предлагаю с помощью театра вернуться к идее физического познания художественных образов и способов вызывать транс, — известно, что китайская медицина знает на поверхности человеческого тела точки для иглоукалывания, возбуждающие самые тонкие функции ^[106].

Того, кто позабыл коммуникативную силу и магический призыв жеста к подражанию, театр может научить этому снова; жест всегда несет с собой свою силу, и в театре до сих пор встречаются люди, которые умеют сделать явной силу своего жеста.

Искусство — это умение лишить жест его отзвука в организме; тогда, если жест сделан правильно и с нужной силой, этот отзвук побуждает сначала тело человека, а затем и всего его целиком, принять положение, соответствующее исполненному жесту.

Театр — единственное место в мире и вместе с тем последнее наше средство, способное оказывать прямое воздействие на человеческий организм.

В периоды неврозов и угнетенного психического состояния, вроде того, который мы переживаем сегодня, театр способен воздействовать на угнетенную психику с помощью физических средств, которым невозможно противостоять.

Музыка действует на змей не оттого, что она несет им духовную пищу, а оттого, что змеи длинные, они свиваются на земле в длинные кольца, их тела почти целиком соприкасаются с землей, и музыкальные вибра-

ции, сообщаясь земле, достигают их как очень легкий и продолжительный массаж^[107]. Так вот, я предлагаю обращаться со зрителями, как заклинатели со змеями, учить их прислушиваться к собственному организму и с его помощью постигать самые тонкие вещи.

Сначала можно пользоваться грубыми средствами, но со временем они должны становиться все тоньше. Грубые, непосредственно действующие средства помогают вначале удерживать внимание зрителей.

Именно поэтому в театре Жестокости зритель находится посередине, а спектакль — вокруг него.

В таком спектакле звуковое оформление постоянно: звуки, шумы, краски отбираются сначала по характеру вибрации, а затем — по тому, что они собой представляют.

К этим средствам, которые со временем становятся все более тонкими, добавляется в свою очередь освещение. Свет должен не только окрашивать или освещать, — он несет с собой свою энергию, свое воздействие, свою гипнотическую силу. И свет зеленой пещеры предрасполагает нас совсем к иным чувственным ощущениям, чем, например, свет ветреного дня.

Кроме звука и света, есть действие, динамизм действия, именно через действие, но ничуть не стараясь копировать жизнь, театр может вступить в контакт с чистыми силами. Независимо от нашего согласия существует привычка называть силой то, что рождает в бессознательном энергетические образы, а во внешнем проявлении — немотивированное преступление (*le crime gratuit*).

Сильное сжатое действие подобно лирической поэзии: оно легко вызывает нереальные образы, вообра-

жаемую кровь, воображаемые потоки крови, — и в сознании поэта, и в сознании зрителя.

Какие бы конфликты ни мучили сознание эпохи, я ручаюсь, что зритель, которому сцены насилия сумели передать свой накал, который ощутил в самом себе ход высокого действия, который увидел в проблесках необычных событий необычные и сокровенные движения мысли, когда насилие и кровь отданы во власть насилию мысли, — я ручаюсь, что выйдя из театра, он не станет служить идеям войны, бунта и бессмысленных убийств.

Изложенная таким образом, эта мысль может показаться преждевременной и наивной. Будут претензии, что, дескать, пример вызывает подражание, что сцена выздоровления побуждает к выздоровлению, а сцена убийства — к убийству. Все зависит от того, как и насколько чисто все делается ^[108]. Тут есть риск. Но нельзя забывать, что театральная жест — это прежде всего сильный жест, но он не нацелен на результат, это жест незаинтересованный (*désintéressé*) ^[109]. Театр учит как раз бесполезности действия, которое, единожды осуществившись, не может повториться; но вместе с тем он учит видеть и высшую пользу неиспользованного в действии состояния, которое, *возвращаясь*, вызывает сублимацию.

Итак, я предлагаю театр, где зритель находился бы под гипнозом сильных физических образов, поражающих его восприятие, где он чувствовал бы себя так, будто его закружил вихрь высших сил.

Я предлагаю театр, которой, отбросив психологию, говорит о необычайном, выводит на сцену естественные конфликты и скрытые силы природы, предстает

с самого начала как высшая производная сила (*une force exceptionnelle de dérivation*).

Я предлагаю театр, вызывающий транс, как вызывают транс танцы дервишей и йсавийа^[110]; театр, который обращается к человеку, владея системой точно определенных средств, тех самых, которыми у некоторых народов владею музыканты-целители. Мы любим слушать эти мелодии в записи на пластинках, но сами для себя их сочинить не в силах.

Тут есть определенный риск, но я считаю, что в нынешних условиях стоит пойти на него. Я не думаю, что мы в состоянии оживить тот порядок вещей, при котором мы существуем, я даже думаю, что не стоит к этому и приступать, но все-таки я кое-что предлагаю, чтобы нам выйти из маразма, а не стенать над ним, над этой скукой, над инерцией и всеобщей глупостью.



Театр и жестокость

Le théâtre et la Cruauté^[111]

Идея театра погубила себя. По мере того, как театр все более ограничивает свою задачу подглядыванием интимной жизни неживых кукол, делая из зрителей соглядатаев, становится все яснее, почему элита отворачивается от него, а массы в поисках сильных ощущений идут в кино, в мюзик-холл или цирк, где характер зрелища не сулит разочарований.

При том истощении нервной системы, до которого мы дошли, нам нужен прежде всего театр, способный встряхнуть нас от сна, разбудить чувства и сердце.

Зло, поставляемое психологическим театром со времен Расина, отучило нас от непосредственного сильного действия, которым должен владеть настоящий театр. Кино, в свою очередь, слепит нас вспышками. Пропущенное через механический аппарат, оно уже не в состоянии затронуть наши чувства. Десять лет оно держит нас в бесплодном оцепенении, где гибнут все человеческие способности^[112].

В наше тревожное катастрофическое время мы чувствуем острую потребность в театре, который бы не тащился за событиями, а находил бы отзвук в глубинах нашего существа, поднимаясь над неустойчивостью эпохи.

От долгой привычки к развлекательным спектаклям мы забыли о существовании серьезного театра (théâtre grave), который бы мог опрокинуть все наши

постановки и вдохнуть в нас горячую магию образов. Он мог бы воздействовать на нас, как исцелитель дум, и навсегда остаться в памяти.

Во всяком действии всегда есть жестокость. Но только идея действия, доведенного до последней точки, экстремального действия, может дать театру новую силу.

Прекрасно понимая, что толпа сначала все воспринимает чувством и бессмысленно сразу же апеллировать к ее сознанию, как это делает обычный психологический театр, театр Жестокости намерен вернуться к массовому зрелищу и попытаться найти в волнении людских масс, в судорожном столкновении их друг с другом, хоть немного той поэзии, которая царит в праздничные дни в толпе, в те дни, ставшие ныне большой редкостью, когда народ выходит на улицу.

Все, что есть в любви, в преступлении, в войне и в безумии театр должен нам вернуть, если он желает снова стать необходимым.

Обыденная любовь, личностные амбиции, повседневные хлопоты имеют смысл только на фоне особого ужасающего восторга Мифов, никогда не умиравших в сознании больших масс людей.

Вот почему мы стремимся концентрировать действие спектакля вокруг выдающихся личностей, жестоких преступлений, сверхчеловеческой жертвенности, — не прибегая к образам, навеянным древними Мифами, такой спектакль может пробудить дремлющие в них силы ^[113].

Одним словом, мы считаем, что в том, что называют поэзией, есть живая сила, что преступление, соответствующим образом показанное на сцене, является для человеческого сознания чем-то гораздо более

устрашающим, нежели само преступление, действительно имевшее место.

Мы хотим создать в театре реальность, в которую можно поверить, которая смогла бы стать каким-то реальным уязвлением для сердца и чувства, как и всякое истинное ощущение.

Так как наши грезы и сновидения воздействуют на нас, а реальность воздействует на сны, то вполне возможно, мы считаем, уподобить мысленные образы (*les images de la pensée*) образам сновидения. Эффект будет зависеть от того, с какой силой они будут брошены в зал.

Зритель поверит сновидениям на сцене, если он их действительно примет за сновидения, а не за кальку с действительности, если они помогут ему обрести ту магическую свободу снов, которую он согласен признать, только если та пропитана ужасом и жестокостью.

Вот откуда идет призыв к жестокости и ужасу, но понимать его надо в очень широком смысле, границы которого как бы нащупывают границы нашей собственной жизненной целостности, ставят нас лицом к лицу со всем, на что мы способны.

Чтобы привлечь внимание зрителя к подобным моментам, мы предлагаем круговой спектакль (*un spectacle tournament*), где сцена и зал не будут составлять двух замкнутых миров, лишенных связи друг с другом, и можно будет передавать зрительные и звуковые сигналы сразу всей массе зрителей.

Более того, отказавшись от анализа чувств и страстей, мы рассчитываем направить эмоции актера на раскрытие сущности внешних сил, когда мы впустим в театр всю природу, — в тот театр, который мы хотим создать.

Несмотря на свои масштабы, эта программа не выходит за пределы театра как такового, действие которого, на наш взгляд, можно сравнить с силой древней магии.

Практически мы хотим воскресить идею тотального спектакля (*spectacle total*), взяв у кинематографа, мюзик-холла, цирка и самой жизни все, что испокон веков принадлежало театру. Раскол между аналитическим театром и пластикой нам всегда казался страшной глупостью^[144]. Нельзя отделять ни дух от тела, ни чувства от ума, тем более когда в результате постоянного переутомления органы чувств нуждаются в резкой встряске, чтобы восстановить свою способность к восприятию.

Итак, с одной стороны, масса и протяженность спектакля, воздействующего на весь человеческий организм целиком, с другой, активная мобилизация объектов, жестов, знаков в их новом качестве. Сокращение материала для осмысления приводит к энергичному сжатию текста, действие отдано во власть смутных поэтических эмоций и требует конкретных знаков. Слова мало что говорят духу, размеры и вещи — говорят; говорят и новые образы, даже если они выражены словом. Громящее пространство образов, напоенное звуками, тоже может заговорить, если время от времени умело управлять большими кусками пространства с помощью пауз и статики.

Руководствуясь этими принципами, мы собираемся поставить спектакль, целиком использовав все средства прямого воздействия. Итак, спектакль, который не боится зайти сколь угодно далеко, прощупывая пределы нашей нервной чувствительности, спектакль с ритмами, звуками, словами, резонансами, гомоном

и щебетом — их удивительные сочетания и качества относятся уже к профессиональным тайнам, которые не следует разглашать.

Что же до остального, можно указать на некоторые картины Грюневальда или Иеронима Босха, достаточно ясно говорящие о том, каким может быть спектакль, в котором внешняя природа предстанет как искушение в сознании святого отшельника^[115].

В спектакле искушения (*spectacle d'une tentation*), где дух все теряет, а жизнь все находит, театру и суждено вновь обрести свое истинное значение.

В другом месте мы уже изложили программу, которая позволяет сконструировать все имеющиеся чисто сценические средства вокруг известных исторических и космических сюжетов^[116].

И мы еще раз хотим напомнить, что в первом спектакле театра Жестокости речь будет идти о коллективных страхах, гораздо более настоятельных и более тревожных, нежели беспокойство отдельного человека.

Сейчас все дело в том, чтобы выяснить, можно ли в Париже, перед лицом надвигающихся катастроф, найти достаточно постановочных, финансовых и других средств, чтобы обеспечить право на существование такого театра, — а он сумеет выстоять в любом случае, потому что за ним будущее. Или действительно понадобится капля настоящей крови, чтобы выразить идею жестокости?



Театр Жестокости (Первый манифест) Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste) ^[117]

Нельзя более чем сейчас унижить саму идею театра. Она обретает смысл только благодаря магической живой связи с реальностью и опасностью.

Если вопрос о театре поставить именно так, он привлечет всеобщее внимание. Имеется в виду, что театр, нуждаясь в физическом *выражении в пространстве*, как единственно реальном, может использовать магические свойства искусства и слова во всей их органической целостности, как будто новые заклинания. Отсюда следует, что нельзя вернуть театру свойственную ему силу воздействия, не вернув прежде его язык.

Иначе говоря, вместо того, чтобы снова говорить о тексте как чем-то окончательном и неприкосновенном, надо сначала преодолеть подчиненность театра тексту, найти особый язык на полпути от жеста к мысли.

В отличие от выразительности диалогического слова, характерной чертой такого нового языка следует считать способность выражения в движении и пространстве. Театр может взять еще у языка способность выхода за пределы слова, развитие в пространстве, дробное вибрационное воздействие на наши чувства. Здесь очень важны интонация и особое произношение отдельного слова ^[118]. Помимо языка звуков, рассчитанного

на слуховое восприятие, здесь присутствует зримый язык предметов, движений, поз и жестов, но при условии, что их значения, формы и скопления в пространстве можно свести к некоторым знакам и составить из этих знаков своего рода алфавит. Осознав природу языка в пространстве, то есть языка звуков, криков, световых вспышек и звукоподражаний, театр должен привести его в систему, образуя из персонажей и предметов подлинные иероглифы и используя их символику и связи во всех возможных плоскостях, доступных человеческому восприятию^[119].

Итак, применительно к театру здесь речь идет о создании метафизики слова, жеста и выражения, с тем, чтобы оторвать их от монотонного психического бытия человека. Но все это может иметь смысл лишь тогда, когда за подобным усилием кроется действительное метафизическое искушение, клич, обращенный к необычным идеям, не имеющим по своей природе ни границ, ни даже формальных очертаний. Это идеи Творения, Становления и Хаоса — все они космического порядка и несут в себе первичное знание о тех сферах, куда театр давно не вхож. Они могут вывести потрясающее математическое уравнение Человека, Общества, Вещей и Природы.

Дело тут совсем не в том, чтобы непосредственно вывести на сцену метафизические идеи, а в том, чтобы вызвать искушение, некую тягу к этим идеям. И юмор с его анархией, и поэзия с ее символикой и образами первыми как бы указывают те пути, на которых можно разбудить искушение.

Теперь следует оговорить чисто материальную сторону этого языка, то есть речь пойдет о всех способах и средствах его воздействия на наши чувства.

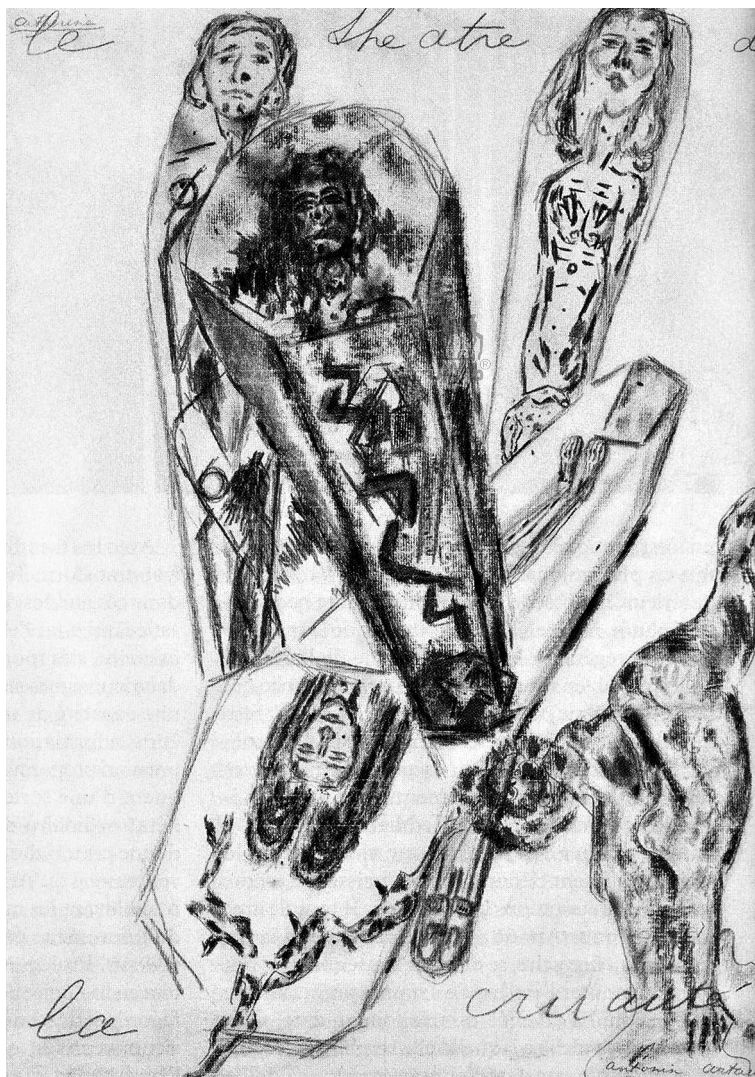


Рисунок А. Арто «Театр Жестокости», 1946 г.

Излишне упоминать, что он связан с музыкой, танцем, мимикой и пантомимой. Совершенно ясно, что он пользуется движением, гармонией и ритмом, но только когда они могут сойтись вместе, чтобы выразить что-то самое главное, без особых преимуществ для каждого вида в отдельности. Нет смысла говорить и о том, что он пользуется обычными фактами, обычными страстями только в качестве трамплина, примерно так, как УНИЧТОЖАЮЩИЙ ЮМОР (humour destruction), вызывая смех, помогает внять велениям разума.

Но в чисто восточном понимании выразительности, объективный конкретный язык театра может обострить и усилить восприятие. Он живет в сфере чувств. Отрицая типично западное отношение к слову, он творит из слов заклинания. Он пробует кричать. Он использует вибрацию и характер голоса, заставляет иступленно отбивать ритм, отстукивая отдельные звуки. Он стремится возбудить, оглушить, заколдовать, вызвать оцепенение. Он находит новую лирику жеста, стремительность и размах в пространстве позволяют ему выйти за пределы лирики слова. Он окончательно порывает с подчинением сознания языку, выдвигая новое и более глубокое понимание интеллектуальности, которая таится в жестах и знаках, поднятых до уровня заклинаний.

Такого рода поэзия, магнетизм, все эти способы прямого внушения ничего бы не стоили, если бы они не направляли человеческий дух по какому-то физически ощутимому пути. Настоящий театр возвращает нам смысл творения, внешняя сторона которого в нашей власти, но завершение лежит совсем в других плоскостях.

Не так уж важно, освоены ли эти плоскости духом, то есть интеллектом, — не станем умалять их, это совсем неинтересно и лишено смысла. Гораздо бо-

лее важно, чтобы с помощью точных и определенных средств наши чувства оказались способны к глубокому и тонкому восприятию. Именно здесь видится цель магии и обрядов, театр лишь отражает их суть.

ТЕХНИЧЕСКАЯ СТОРОНА

Итак, речь идет о том, чтобы превратить театр в некоторую функцию в собственном смысле слова, нечто столь локализованное и точное, как циркуляция крови в артериях или хаотическое, на первый взгляд, сцепление образов сновидения, исключительно благодаря строгой направленности и полному подчинению внимания.

Театр не сможет возродиться сам по себе, то есть он может стать средством, порождающим истинные иллюзии только в том случае, если предъявит зрителю неоспоримые свидетельства его собственных грез и сновидений, где тяга к преступлению, эротические кошмары, зверства и химеры, несбыточные представления о жизни и мире, даже призывы к каннибализму вырвутся наружу уже не в мирном иллюзорном плане, но из глубин его собственного бытия^[120].

Иначе говоря, театр должен любыми средствами включать в действие все стороны не только объективного описательного внешнего мира, но и мира внутреннего, то есть мира человеческого, если смотреть на него с метафизической точки зрения. Давайте согласимся, что только тогда в театре можно будет снова говорить о праве на воображение. Ни Юмор, ни Поэзия, ни Воображение ничего не стоят, если в разрушительном порыве своеволия, пробуждающем к жизни удивительные сочетания форм, заполняющих спектакль,

они не научатся органически включать в действие Человека с его представлениями о мире и собственной поэтической роли в этом мире.

Видеть в театре лишь второстепенное занятие морально-психологического толка, полагая, что иллюзии возникают от простой перемены места, значит не понимать глубокого поэтического смысла иллюзии и театра. Театр кровав и бесчеловечен, как сновидения и грезы, не случайно, а ради того, чтобы выразить и внедрить в наше сознание идею вечного конфликта и спазма; когда жизнь ежеминутно пресекается; когда все во вселенной поднимается и враждует с нами, отвергая наше состояние организованных существ; ради того, чтобы в конкретных и актуальных формах навсегда сохранить метафизические идеи некоторых Мифов, мрачная жестокость и энергия которых достаточно ясно говорит о их происхождении и содержании.

Если это так, то специфически обнаженный театральный язык — язык реальный, а не потенциальный, — по своей близости к первоначалам, переливающим в него поэтическую Энергию, должен преодолевать обычные границы искусства и слова, и, опираясь на нервный магнетизм человека, на деле, то есть магически, в точном значении термина^[121], создавать некое тотальное действие, где человеку остается лишь снова занять свое место где-то между сновидениями и событиями реальной жизни.



ПРОБЛЕМЫ

Речь пойдет не о том, чтобы оглушать публику трансцендентальными космическими страхами. Обычно зри-

теля мало интересует, что существуют глубоко скрытые ключи мыслей и действий, в которых надо прочитывать весь спектакль. Но необходимо, чтобы такие ключи существовали, а в этом заинтересованы мы.



* * *

Спектакль: Во всяком спектакле должен быть объективный материальный элемент, доступный восприятию всех. Крики, стоны, видения, сюрпризы, театральные трюки разного рода, магическая красота костюмов, сделанных по ритуальным моделям, завораживающая красота голоса, обаяние гармонии, редкие музыкальные ноты, цвет предметов, физический ритм движений, *crescendo* и *decrescendo* которых созвучно ритму привычных жестов, появление новых удивительных предметов, маски, манекены высотой в несколько метров, резкие перемены освещения, физическое воздействие света, вызывающее тепло и холод и т. п.



Режиссура: Именно режиссура, в которой надо видеть не только степень преломления текста, но отправной момент театрального творчества вообще, сможет создать типический театральный язык (*langage type du théâtre*). В овладении этим языком исчезнет бывшее двоевластие автора и режиссера, на смену им придет некий единый Творец, на которого падет двойная ответственность за спектакль и за развитие действия^[122].

Сценический язык: Дело не в том, чтобы убрать со сцены разговорную речь, а в том, чтобы сообщить

словам примерно то значение, какое они имеют в свидениях.

Надо найти новые средства обозначения этого языка, что-то похожее на музыкальную транскрипцию или на тот или иной способ шифровки.

При обозначении обычных предметов или человеческого тела, поднятых до уровня знаков, можно, видимо, ориентироваться на изображения иероглифов, не столько ради того, что их можно читать и воспроизводить сколько угодно, но для того, чтобы вывести на сцену точные и мгновенно распознаваемые символы.

Такой шифрованный язык или музыкальная транскрипция могут стать прекрасным средством транскрипции голоса.

Поскольку в основе этого языка лежит особое пользование интонацией, интонации должны составлять некое гармоническое равновесие, вторичную деформацию слова, которую можно воспроизводить сколько угодно.

Точно таким же образом можно проименовать и внести в каталог все десять тысяч и одно выражение лица, застывшего словно маска, и использовать их не только в психологических целях, но и в качестве непосредственных символов конкретного сценического языка.

Более того, символические жесты, маски, позы, индивидуальные и групповые движения, бесчисленные значения которых составляют важный элемент конкретного языка театра, заклинающие жесты, характерные или произвольные позы, неистовое отстукивание ритмов и звуков будет двоиться и множиться через отражающие жесты и позы, взятые

из арсенала всевозможных импульсивных жестов, неосуществленных поз, ляпсусов языка и сознания, через которые сквозит то, что можно назвать бессилием слова, и где хранятся удивительные сокровища, к которым мы не преминем при случае обратиться.

Кроме того, есть еще конкретная музыка, где звуки появляются как персонажи, где гармонии разорваны пополам и теряются в точных перебивках слов. От одного средства выражения к другому протягиваются связи и соответствия, и всё, даже освещение, может получить определенный интеллектуальный смысл.

Музыкальные инструменты: *Они могут служить в качестве предметов и элементов декораций.*

Необходимость глубокого прямого воздействия на восприятие через органы чувств побуждает искать совершенно необычные качества и вибрации звучания, и заставляет возвращаться к старым забытым инструментам или же создавать новые. За пределом области музыки приходится искать инструменты и механизмы, сделанные из особых сплавов и новых соединений металлов, способные издавать нестерпимые, раздирающие звуки и шумы при иной протяженности октавы^[123].

Свет. Осветительные приборы: *Осветительные приборы, применяющиеся сейчас в театре, нас более удовлетворить не могут. Учитывая особое воздействие света на состояние человека, надо искать эффекты световой вибрации и новые способы распространения света в виде волн, полос или огненных стрел.*

Цветовую гамму приборов, которые нынче используются, надо пересмотреть целиком. Для того, чтобы

получить особое качество тона, надо ставить перед осветительным прибором ослабляющий, усиливающий или матовый фильтр и уметь вызывать ощущение тепла, холода, гнева, страха и т. п.

Костюмы: Не следует считать, что можно иметь одни и те же театральные костюмы, одинаковые для всех пьес. Надо изо всех сил избегать современных костюмов, не из суеверного пристрастия к старым, а потому что существуют ритуальные костюмы тысячелетней давности, относящиеся к определенной исторической эпохе, но, тем не менее, безусловно сохраняющие поразительную красоту и внешне выраженную мистику именно из-за своей близости к породившим их традициям^[124].

Сцена. Зал: Мы уничтожим сцену и зал и заменим их единственной площадкой, без перегородок и барьеров, которая и станет местом действий. Будет установлена прямая связь между зрителем и спектаклем и между актером и зрителем, зритель будет находиться в самой гуще действия, окруженный и пронизанный им. Вовлечение зрителя в действие порождает сама форма зала.

Покинув современные театральные залы, мы придем в ангар или какое-нибудь зернохранилище и перестроим их в том духе, который нашел свое воплощение в архитектуре некоторых церквей, священных мест и храмов Верхнего Тибета.

Внутри такой конструкции будут царить особые отношения высоты и глубины. Зал будет окружен четырьмя стенами, без всяких украшений; публика будет сидеть посреди зала, внизу, на подвижных

креслах, которые позволят ей следить за спектаклем, разворачивающимся вокруг нее со всех сторон. Отсутствие сцены в привычном смысле слова заставит смещать действие к четырем углам зала. Сцены будут разыгрываться на фоне стен, покрашенных известью, чтобы поглощать свет. Кроме того, вверху по всей окружности зала будут проходить галереи, как на некоторых полотнах Примитивов^[125]. Такие галереи позволят актерам всякий раз, когда действие того потребует, переходить из одного конца зала в другой, и действие может тогда разворачиваться во всех плоскостях и во всех направлениях, вверх и вниз. Крик, изданный в одном конце, будет передаваться в другой конец как бы из уст в уста, с помощью ряда усилителей и модуляторов. Действие начнет свой круг, прочертит траекторию от одного яруса до другого, от одной точки до другой. Неожиданно накал достигнет предела, разразится в нескольких местах пожаром, и истинная иллюзия, а не просто прямое воздействие спектакля на зрителя, перестанет быть пустым звуком. Распространение действия в огромном пространстве приведет к тому, что освещение какой-то сцены и различные световые эффекты спектакля будут захватывать и публику и актеров. Множеству одновременных действий, разным фазам одного и того же действия, когда персонажи вцепятся друг в друга, как роящиеся пчелы, чтобы устоять под напором обстоятельств, а также внешнему натиску стихий будут соответствовать определенные способы освещения, имитации грома и ветра, и их контрудар испытает на себе зритель.

Однако центральная площадка все же сохранится, она не будет служить сценой в собственном смысле

слова, но даст возможность соединить и завязать заново основную нить действия всякий раз, когда это нужно.

Предметы. Маски. Реквизит: Манекены, огромные маски, предметы необычайных размеров будут играть ту же роль, что и словесные образы, они смогут усилить конкретную сторону каждого образа и каждого выражения, и наоборот, вещи, которые обычно требуют предметного воплощения, будут скрыты или незаметно исчезнут.

Декорации: Декораций не будет. Для этого достаточно персонажей-иероглифов, ритуальных костюмов, манекенов в десять метров высотой, изображающих, например, бороду Короля Лира в сцене бури; больших, в человеческий рост, музыкальных инструментов; предметов неведомой формы и неведомого назначения.

Актуальность: Но, — скажут нам, — театр так далек от жизни, от событий, от современных тревог... От современных тревог... От современности и от событий, да! От тревог, от того, что они таят в глубине и сути, нет! И в «Зогаре» (Zohar) история Рабби Симеона, сгорающего на огне, всегда современна, как всегда современен огонь^[127].

Пьесы: Мы не станем играть литературных пьес, мы попробуем осуществить прямую постановку известных сюжетов, событий и произведений. Характер и само расположение зала требует зрителя, и для нас не может быть закрытой темы, сколь бы она ни была широка.

Спектакль. *Следует возродить идею цельного спектакля (spectacle intégral). Вопрос в том, как заставить говорить, чем питать и чем заполнять пространство, чтобы, как взрывчатка, заложенная в гладкой скалистой стене, оно неожиданно породило гейзеры и цветы.*

Актер: *Актер — это самый важный элемент, так как от эффективности его игры зависит успех спектакля, и одновременно элемент пассивный и нейтральный, поскольку ему строго отказано во всякой личной инициативе. Есть, однако, области, где он не соблюдает столь строгих правил, и между актером, от которого требуют просто воспроизвести рыдания, и актером, который должен произнести речь со всеми признаками внутренней убежденности, лежит целая пропасть, отделяющая человека от инструмента* ^[128].

Исполнение: *Спектакль будет зашифрован от начала до конца, как и язык. Только тогда в нем не будет лишних движений, все движения будут подчиняться определенному ритму; и каждый персонаж, как предельно ярко выраженный тип, его жестикация, выражение лица, костюм предстанут как ряд световых вспышек.*

Кино: *Грубой видимости того, что существует, театр поэтически противопоставляет образ того, чего не существует вовсе. Впрочем, по характеру действия нельзя сравнивать кинематографический образ, который при всей своей поэтичности всегда ограничен возможностями пленки, и образ театральный, послушный всем требованиям жизни.*



Рисунок А. Арто «Метание подлинных тел»,
1947–1948 гг.

Жестокость: Без элемента жестокости в основе всякого спектакля театр невозможен. Поскольку мы сегодня находимся в состоянии вырождения, только через кожу можно вводить метафизику в сознание.

Публика: Прежде всего надо, чтобы такой театр существовал ^[129].

Программа: Мы поставим, не придерживаясь текста:

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

2. Пьесу необычайной поэтической свободы Леона Поля Фарга ^[131].

3. Отрывок из «Зогара»: историю рабби Симеона, все еще сохраняющую силу и ясность пожара.

4. Историю Синей Бороды, воссозданную по архивам, с добавлением новых идей эротизма и жестокости ^[132].

5. Взятие Иерусалима, по Библии и Истории ^[133] с характерным кровавым растекающимся цветом и чувством потерянности и паники в умах, заметном даже при искусственном освещении; с другой стороны, метафизические диспуты пророков и то ужасное умственное возбуждение, которое они вызывают, бьющее рикошетом по Царю, Храму, толпе и Событиям.

6. Повесть о маркизе де Саде, эротизм которой будет транспонирован, изображен аллегорически и прикрыт, с резким внешним выражением жестокости и сокрытием всего остального ^[134].


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

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

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

Письма о Жестокости Lettres sur la Cruauté^[137]

ПИСЬМО ПЕРВОЕ^[138]

 Ж[ану] П[олану]
Париж, 13 сентября 1932 г.

Дорогой друг,

Я не могу дать вам разъяснения по поводу моего Манифеста, так как они могут лишить его аромата. Все, что я могу сделать, так это предварительно прокомментировать мое название «Театр Жестокости» и объяснить, почему оно выбрано.

В этой Жестокости речь не идет ни о садизме, ни о крови, по крайней мере, не только об этом.

Я не культивирую ужас. Слово «жестокость» следует понимать в широком смысле, а не в материальном и хищном, который с ним обычно связывают. Я отстаиваю право отбросить привычные понятия языка, раз и навсегда развить оболочку, сбить железный ошейник, вернуться, наконец, к этимологическим источникам языка, все еще способным оживить в абстрактных понятиях конкретное значение слова.

Нетрудно представить себе чистую жестокость (un cruauté pure), без разрывания плоти. А впрочем, рассуждая философски, что же такое жестокость? В рационалистическом смысле жестокость означает суро-

вость, неумолимую решимость действия, абсолютный необратимый детерминизм ^[139].

Обычный философский детерминизм с точки зрения нашего существования является одним из проявлений жестокости.

Напрасно слову «жестокость» придают значение кровавой суровости, немотивированного желания физического зла как такового. Эфиопский вождь, привязывая к повозке побежденных принцев, обращенных им в рабство, делает это не только из нечестивого стремления к крови. Жестокость действительно не является синонимом пролитой крови, терзаемой плоти, распятого врага. Подобное отождествление жестокости с муками составляет лишь малую часть проблемы. В жестокости действует своего рода высший детерминизм, перед которым склоняется сам палач, исполняющий казнь, и не исключено, что в будущем ему суждено претерпеть то же самое. Жестокость прежде всего ясна, это своеобразный суровый путь, подчинение необходимости. Не бывает жестокости без осознания, без какого-то непрерывного осознания сделанного ^[140]. Именно осознание придает отправлению любого жизненного акта свой кровавый цвет, свой налет жестокости, так как ясно, что жизнь — это всегда чья-то смерть.



ПИСЬМО ВТОРОЕ ^[141]

Ж[ану] П[олану]

Париж, 14 ноября 1932 г.

Дорогой друг,

Жестокость не является поздним приложением к моей мысли, она там всегда была, но мне надо было

сознать ее. Я употребляю слово «жестокость» для обозначения жажды жизни, космической непреложности и неумолимой необходимости; я употребляю это слово в гностическом смысле жизненного вихря, пожирающего мрак; я обозначаю им ту боль, за пределами неотвратимой необходимости, без которой жизнь не может существовать. Добро желательно — это результат действия; зло же постоянно. Невидимый бог, когда творит, подчиняется жестокой необходимости акта творения, навязанной ему самому, но он не может не творить, то есть не может не допускать к центру вольно кружащегося вихря блага хоть какой-то частицы зла, которая со временем становится все меньше и бледнее. И театр, понятый как непрестанный акт творения, как цельное магическое действие, подчиняется этой необходимости. Пьеса, где не будет этой воли, этой слепой жажды жизни, способной преодолеть все, проглядывающей в каждом жесте, в каждом движении и явно различимой в трансцендентальном смысле действия, останется произведением ненужным и бесполезным^[142].

ПИСЬМО ТРЕТЬЕ^[143]

[Андре] Р[олану] дё Р[еневилю]
Париж, 16 ноября 1932 г.

Дорогой друг,

Признаюсь, что я не понимаю и не допускаю возражения по поводу моего названия. Потому что мне кажется, что творчество и сама жизнь проявляются только как некая форма суровости, то есть глубоко скрытой жестокости, которая неумолимо, любой ценой, приводит все к своему концу.

Любое усилие — жестокость, существование через усилие — тоже жестокость. Выходя из состояния покоя и простираясь до границ бытия, Брахма испытывает страдание, которое, может быть, излучает гармонию радости, но на крайнем пределе выражает себя лишь в ужасающем грохоте.

В пылу жизни, в жажде жизни, в иррациональном тяготении к жизни есть своего рода изначальная злость; эротическое желание — жестокость, поскольку оно сжигает все преграды; воскресение — жестокость; преображение — жестокость, поскольку, куда не помотри, в этом замкнутом и круглом мире нет места для истинной смерти. Вознесение — это болезненный разрыв, так как замкнутое пространство питается жизнями, всякая более сильная жизнь пробивается через другие и значит, пожирает их в той страшной бойне, которую называют преображением и благом. В явленном мире, говоря на языке метафизики, зло остается перманентным законом, а благо — лишь усилием и, стало быть, еще одной жестокостью, добавленной к первой.

Не понимать этого, значит не понимать основных идей метафизики. И пусть после этого мне не говорят, что мое название слишком узко. Только соединяясь с жестокостью, затвердевают вещи и формируются различные планы бытия. Благо лежит всегда на поверхности, а внутри всегда зло. Зло, которого со временем станет меньше — но только в тот высший миг, когда все, что было формой, снова будет готово возвратиться в хаос.



Письма о языке Lettres sur le langage ^[144]



ПИСЬМО ПЕРВОЕ ^[145]

Б[енжамену] К[ремьё]
Париж, 15 сентября 1931 г.

Мсье,

В статье о режиссуре театра вы утверждаете, что «считая режиссуру автономным искусством, мы рискуем совершить серьезную ошибку», и что «представление, зрелищная сторона драматического произведения, не должны быть совершенно независимы, подобно одинокому рыцарю». Более того вы говорите, что это само собой разумеющиеся истины. Вы тысячу раз правы, видя в режиссуре лишь второстепенное служебное искусство, и даже те, кто занимается им совершенно независимо, отрицают его глубокую оригинальность. До тех пор, пока режиссура в сознании самых независимых режиссеров остается просто способом презентации текста, дополнительным средством раскрытия смысла произведений, своего рода театральным посредником, не имеющим самостоятельного значения, она будет представлять ценность лишь в той мере, в какой ей удастся скрыться за теми самыми произведениями, которым она желает быть полезной. И это будет продолжаться до тех пор, пока главный интерес

сценического произведения будет заключаться в тексте, пока в театре, искусстве представления, литература будет брать верх над представлением, по ошибке называемым спектаклем, во всем уничижительном, второсортном, эфемерном и поверхностном смысле подобного наименования.

Вот здесь, на мой взгляд, заключается само собой разумеющаяся истина: для того, чтобы возродить или хотя бы поддержать жизнь театра как автономного искусства, надо хорошенько прояснить, что же отличает его от текста, от чистого слова, от литературы, от всех прочих средств письма и фиксации.

Можно по-прежнему считать, что театр строится на главенстве текста, все более избыточного, пространного и нудного, подчиняющего себе всю эстетику сцены.

Сама мысль о том, что надо рассадить персонажей на нескольких поставленных в ряд стульях или креслах и заставить рассказывать удивительные истории, может быть, еще не является абсолютным отрицанием театра, который ничуть не нуждается в движении, чтобы быть тем, чем он должен быть, — это, скорее, просто извращенная мысль.

В том, что театр стал делом преимущественно психологическим, интеллектуальной алхимией чувств и вершиной искусства, а в плане драматическом стал мыслиться как некий идеал тишины и неподвижности, — следует видеть лишь извращение на сцене идеи сосредоточения.

Сосредоточение в игре, которое применяют японцы наряду с прочими выразительными средствами, имеет значение только как одно из средств наравне с другими. Увидеть в этом цель сцены, значит отказаться от пользования сценой, уподобить себя человеку, ко-

торый захотел построить пирамиды, чтобы поместить туда труп фараона, но, увидев, что труп фараона вполне помещается в склепе, удовольствовался бы склепом и приказал бы их взорвать.

Он взорвал бы в тот момент всю философскую и магическую систему, где склеп — лишь отправная точка, а труп — определенное условие.

С другой стороны, неправ и режиссер, который печется о своем деле в ущерб тексту, правда, может быть, в меньшей степени, чем критик, вменяющий ему в вину исключительное внимание к режиссуре.

Отдавая все свое внимание режиссуре, как специфически театральной стороне спектакля по отношению к драме, режиссер стоит на верном пути: театр для него работа по постановке спектакля. Но и режиссура, и спектакль играют словами. Понятие «режиссура» получило на практике столь пренебрежительный смысл, потому что в нашей европейской концепции театра членораздельная речь (*langage articulé*) на сцене преобладает над всеми другими постановочными средствами^[146].

Ничуть не доказано, что язык слов самый лучший. Видимо, на сцене, представляющей прежде всего пространство, которое надо заполнить, и место, где что-то происходит, язык слов должен уступить место языку знаков; их предметная оболочка поражает нас сильнее всего.

С этой точки зрения, объективный режиссерский труд вновь обретает свое интеллектуальное достоинство; оттого, что слово бледнеет перед жестом, и пластическая, и эстетическая сторона театра, утратив качества декоративного посредника, становится в прямом смысле слова языком непосредственного общения.

Иными словами, если в пьесе, созданной для того, чтобы ее проговорили на сцене, режиссер не имеет права задерживаться на декоративных эффектах с их более или менее искусным освещением, на игре ансамблей, скрытых движениях, на всех, так сказать, эпидермических вещах^[147], которые лишь перегружают текст, — то тем не менее, занимаясь всем этим, он оказывается гораздо ближе к конкретной реальности театра, чем, например, актер, который вполне мог бы придерживаться книги, не прибегая к сцене и не понимая ее пространственных задач.

Мне могут противопоставить высокую драматическую силу всех великих трагиков, у которых, кажется, доминирует как раз литературный или во всяком случае речевой аспект.

Я ответил бы на это так: если мы сегодня столь неспособны дать достойное представление об Эсхиле, Софокле и Шекспире, то причина, видно, в том, что мы утратили ощущение физической стороны их театра; человеческий, действенный смысл отдельного высказывания, отдельного жеста, общего сценического смысла ускользает от нас. Эта сторона столь же важна, как и блестящее речевое членение психологии героев, а может и более.

Именно здесь, в характере точного жеста, меняющегося со временем и отражающего историческую форму чувства, мы видим глубокий гуманизм их театра.

Но так ли это, действительно ли существует физическая сторона театра, — ведь я уверен, что ни один из упомянутых великих трагиков сам по себе еще не театр, что театр есть дело сценического воплощения и он живет только им. Что бы тут ни говорили, желая причислить театр к низшим искусствам, — поживем, увидим! — но театром следует называть определен-

ный способ заполнения и оживления сценического пространства, когда вдруг в какой-то момент вспыхивает пламя, охватывая пожаром чувства и ощущения, и возникают неразрешенные ситуации, выражающие себя в конкретных жестах.

Более того, конкретные жесты должны обладать такой силой воздействия, чтобы зритель забыл о существовании обычного человеческого языка. Речь станет лишь средством отталкивания, передышкой возмущенного пространства, и искусство жеста поднимется до уровня конкретной абстракции.

Одним словом, театр должен стать экспериментальной демонстрацией глубокого внутреннего тождества конкретного и абстрактного.

Ведь наряду с культурой слов существует культура жестов. В мире есть другие языки, кроме нашего западного языка, который любит обнажить и иссушить идею, представляя ее недвижимой и инертной, — так, что, проходя в нашем сознании, она не в силах всколыхнуть всей системы естественных аналогий, как это бывает в восточных языках.

Театр должен по праву оставаться самым живым и самым действенным связующим центром мощных взрывов и аналогий, когда идею можно поймать на лету, на любой ступени ее превращения в абстракцию.

Нельзя создать настоящий театр, не замечая изменения самой плоти идей, не умножая число известных и понятных чувств за счет состояний духа из области подсознательного, которые легче передать, опираясь на силу внутреннего жеста, чем сформулировать в точных словах.

Одним словом, высокая идея театра могла бы примирить нас со Становлением в философском понима-

нии этого слова, подсказать нам на примере всевозможных объективных ситуаций трудно уловимую мысль об изменении и превращении идей в вещи, а не чувств в слова.

По-видимому, как раз из такого желания театр и вырос. Человек со своими интересами должен появляться на сцене только в той мере и в тот момент, когда он магнетически встречается со своей судьбой. Не для того, чтобы претерпевать ее, а для того, чтобы помериться с ней силой.

ПИСЬМО ВТОРОЕ ^[148]

Ж[ану] П[олану]

Париж, 28 сентября 1932 г.

Дорогой друг,

Я не думаю, что прочитав однажды мой Манифест, Вы стали бы по-прежнему настаивать на своих возражениях, — значит, или Вы его совсем не читали или читали плохо. Мои спектакли не имеют ничего общего с импровизациями Копо ^[149]. Как бы глубоко они ни были погружены в конкретное и внешнее, как бы ни искали опоры в раскрытой природе, а не в закрытых тайниках мозга, они от этого отнюдь не становятся подвластны капризам вдохновения актера, не затронутого культурой и рефлексией, тем более актера современного, который, отойдя от текста, погружается — и больше знать ничего не хочет. Я не собираюсь отдавать на волю случая судьбу моих спектаклей и судьбу театра. Нет.

На самом деле произойдет вот что. Речь пойдет ни больше ни меньше, как об изменении исходной точки

художественного творчества и ниспровержении привычных законов театра. Речь пойдет о том, чтобы заменить обычный разговорный язык качественно иным языком, равноценным языку слов по своим выразительным способностям, но истоки которого были бы глубже, чем истоки мысли.

Грамматику этого нового языка надо еще составить. Основной материал, сущность его и даже, если угодно, альфа и омега, — это жест. Он скорее вырастает из необходимости слова, а не из слова уже сотворенного. Встречая в слове тупик, он стихийно возвращается к жесту. Он бегло касается некоторых законов внешнего выражения человеческого начала. Он погружается в необходимость. Он поэтически заново проделывает тот путь, который привел к созданию языка. Он сознает многосложность мира, разбуженного языком, и пробует оживить его во всей целостности. Он выясняет устойчивые внутренние связи в различных слоях одного слога, которые пропадают, как только слог на них замкнется. Все эти операции, сделавшие слово Виновником пожара, от которого, будто щитом, охраняет нас Отец Огонь, став в облике Юпитера уменьшенной латинской моделью греческого Отца Зевса, — все эти операции он проделывает заново, пользуясь криком, звукоподражанием, знаком, позой, медленными, сильными и страстными нервными модуляциями, ступень за ступенью, термин за термином. Я считаю принципиально важным, что слова не хотят выговаривать всего; что по своей природе и своему характеру, установившемуся раз и навсегда, они останавливаются и парализуют мысль, лишая ее возможности развития. Под развитием я понимаю конкретные свойства протяженности, поскольку мы находимся в конкрет-

ном и протяженном мире. Итак, этот язык способен сжимать и использовать протяженность, то есть пространство, и, используя его, заставляя его говорить; я беру протяженные предметы и вещи в качестве образов и слов, я соединяю их и привожу к соответствию по законам символизма^[150] и живых аналогий, вечным законам любой поэзии и любого жизнеспособного языка, а также китайских идеограмм и старых египетских иероглифов. Я не собираюсь ограничивать возможности театра и языка под тем предлогом, что никогда не буду ставить литературные пьесы, я расширяю язык сцены и умножаю его возможности.

Я добавляю к языку речи другой язык и пытаюсь вернуть истинное слово, о таинственных возможностях которого мы забыли, со всей его магической действенность и завораживающей девственной силой. Когда я говорю, что не буду ставить литературных пьес, я хочу сказать, что никогда не поставлю пьесы, построенной на тексте и слове, что в моих спектаклях будет преобладать физическое начало, которое невозможно закрепить и записать на обычном языке, и даже то, что написано и проговорено, будет звучать в новом смысле.

Вопреки тому, что практикуется здесь, — то есть в Европе или, вернее, на Западе, — театр не будет более строиться на диалоге, и сам диалог или то немногое, что от него осталось, не будет редактироваться или утверждаться заранее, но только на сцене; он будет создан, сотворен на сцене, в зависимости от характера языка, поз, движений и предметов^[151]. Но все эти физические ощупывания материала, где Слово предстанет как необходимость, как результат последовательных сдавливаний, ударов, сценических маневров и столк-

новений, — только тогда театр снова станет живым настоящим делом и сбережет эмоциональный трепет, без которого искусство теряет смысл, — все эти ощущения, поиски, встряски в конце концов приведут к определенному результату, к некоторой записанной композиции, зафиксированной в мельчайших деталях и обозначенной новыми знаками. Композиция и творческие идеи будут рождаться не в голове автора, они будут развиваться в самой природе, в реальном пространстве, и окончательный результат станет столь же жестким и определенным, как и в любом литературном произведении, но гораздо богаче в объективном плане.

P. S. — То, что принадлежит режиссуре, должно быть усвоено автором, и то, что принадлежит автору, тоже должно вернуться к автору, но уже как режиссеру, с тем чтобы мы смогли, наконец, покончить с нелепым двоевластием режиссера и автора.

Если автор непосредственно не сталкивается со сценическим материалом, не мечется по сцене в поисках ориентиров, не навязывает спектаклю силу своей внутренней установки, он предаёт свою миссию. И тогда его с полным правом замещает актер. Тем хуже для театра, которому остается лишь терпеть подобную узурпацию.

Темп спектакля опирается на дыхание, то стремительно летя вниз по воле сильного выдоха, то отступая и слабея на продолжительном женском вдохе. Остановленный жест вызывает брожение внутренних движений, такой жест несет в себе самом магию заклинания.

Хоть нам и приятно подсказать кое-что, касающее энергетической живой жизни театра, мы совсем не собираемся устанавливать законы.

Человеческое дыхание подчиняется принципам, вытекающим из бесчисленных комбинаций каббалистических триад^[152]. Существует шесть основных триад, но их комбинациям нет числа, поскольку именно из них исходит всякая жизнь^[153]. И театр как раз является тем местом, где можно сколько угодно воспроизводить это магическое дыхание. Фиксация мажорного жеста вызывает в ближайшей к нему зоне частое и неровное дыхание — но это же самое дыхание, увеличиваясь в объеме, начинает медленно посылать свои волны в направлении остановленного жеста. Существуют абстрактные принципы, но нет конкретного пластического закона; единственный закон — это поэтическая энергия, которая движется от сдавленной тишины к зачатку спазма, от отдельного слова на *mezzo voce*^[154] до тяжело ширящейся бури медленно нарастающего хора.

Но главное создать перспективы, переходы от одного языка к другому. Секрет театра в пространстве (*l'espace*) заключается в диссонансе, смещении тембров и диалектической развязке экспрессии.

Кто имеет представление о том, что такое язык, поймет нас. Мы только ради него и пишем. Кроме того, мы дадим несколько добавочных уточнений, которые дополнят манифест театра Жестокости.

Все главное сказано в Первом манифесте, Второй лишь уточняет некоторые моменты. Он дает приемлемое определение Жестокости и предлагает описание сценического пространства. Потом будет видно, что мы из этого сможем сделать.

ПИСЬМО ТРЕТЬЕ

Ж[ану] П[олану]

Париж, 9 ноября 1932 г.

Дорогой друг,

Возражения, которые были сделаны Вам и мне по поводу манифеста театра Жестокости, касаются, во-первых, самой жестокости: не ясно, какое место она занимает в моем театре, по крайней мере — как его существенный и определяющий элемент; а во-вторых — моего понимания театра.

Что касается первого возражения, я признаю правоту тех, кто мне его высказывает, но не относительно жестокости или театра, а относительно того места, которое жестокость занимает в моем театре. Мне бы следовало объяснить свое особое употребление этого слова и сказать, что я им пользуюсь не в случайном второстепенном смысле, из пристрастия к садизму и по извращенности духа, из любви к редким чувствам и нездоровым настроениям, то есть, по-моему, смысл этого слова не зависит от обстоятельств. Речь идет не о жестокости как пороке, как нарастании извращенных желаний, изливающих себя в кровавых актах, как злокачественные опухоли на пораженных тканях, — напротив, речь идет о чистом и отрешенном чувстве, об истинном движении духа, повторяющего жест самой жизни. Речь идет о том, что жизнь, в метафизическом ее понимании, допуская протяженность, плотность, тяжесть и материю, допускает и зло как прямое их следствие, — зло и все, что неотделимо от зла, пространства, протяженности и материи. Все заканчивается осознанием и страданием или осознанием

в страдании. Жизнь вряд ли может существовать без какой-то слепой неумолимости, которую привносят указанные обстоятельства, иначе она не была бы жизнью, но эта неумолимость, эта жизнь, продолжающаяся несмотря ни на что, это строгое и чистое чувство и есть жестокость.

Я сказал «жестокость», как мог бы сказать «жизнь» или «необходимость», потому что прежде всего я хочу объяснить, что театр для меня — вечное действие и эманация^[155], что в нем нет ничего постоянного, что я вижу в нем подлинное, то есть живое и магическое, действие.

Я ищу любую возможность, чтобы на деле приблизить театр к той высокой, может быть, несоизмеримой, но во всяком случае живой и сильной идее, какую я давно вынашиваю.

Что же касается самой редакции Манифеста, я признаю, что она резка и в общем неудачна.

Я утверждаю там суровые необычные принципы, на первый взгляд отталкивающие и ужасные, но когда от меня ждут доказательств их правомерности, я перехожу к следующим принципам.

Короче говоря, диалектика этого Манифеста слаба. Я без перехода перескакиваю от одной мысли к другой. Никакая внутренняя необходимость не может оправдать такого изложения материала. Теперь по поводу последнего возражения. Я настаиваю на том, что режиссер, как некий демиург, хранящий в голове мысль и неумолимой чистоте и завершенности любой ценой, если он действительно хочет быть режиссером, то есть человеком, имеющим дело с материей и предметами, должен пытаться найти — в физическом плане — такое напряженное движение, такой страстный и точный жест, чтобы в плане психологическом он соот-



ветствовал абсолютной и нераздельной нравственной строгости, а в плане космическом — разгулу слепых сил, которые приводят в движение то, что им суждено приводить в движение, и по пути сокрушают и жгут все, что они должны сокрушать и жечь ^[156].

И, наконец, главный вывод. Театр или больше не искусство, или же искусство бесполезное. Он полностью соответствует западным представлениям об искусстве. Мы устали от декоративных пустых чувств и бесцельных движений, служащих лишь приятным удовольствием для глаз, мы хотим, чтобы в театре было действие, но в строгом соответствии с планом, который еще предстоит оговорить.

Нам необходимо настоящее действие, но не связанное с повседневной жизнью. Театральное действие разворачивается отнюдь не в социальном плане, а в плане моральном и психологическом.

Ясно, что проблема непростая, но следует отдать справедливость, что как бы наш Манифест ни был хаотичен, труден и неприятен, он не уклоняется от существа вопроса, скорее наоборот, он атакует его в лоб, чего давно уже не смеет на один театральный деятель. До сих пор никто не посягал на сам принцип театра, в сущности метафизический. Дефицит подходящих для театра пьес не связан с недостатком талантов или авторов.

Не будем обсуждать вопрос о таланте. В европейском театре живет одно принципиальное заблуждение, вытекающее из самого порядка вещей, когда отсутствие таланта кажется следствием, а не просто случайностью.

Если эпоха отвернулась от театра и перестала им интересоваться, значит театр перестал отображать ее.

Мы уже не надеемся, что театр даст нам Мифы, на которые можно опереться.

Не исключено, что мы переживаем уникальную эпоху мировой истории, когда мир, словно пропущенный через решето, видит, как исчезают в бездне его старые ценности. Общественная жизнь разваливается в своей основе^[157]. В нравственном и социальном отношении это проявляется в чудовищной разнузданности желаний, в высвобождении самых низких инстинктов, в треске пламени сгорающих жизней, раньше времени предавших себя огню.

В современных событиях интересны не события сами по себе, а та предельная точка накала, то состояние нравственного брожения, в которое они погружают умы. Они постоянно и сознательно ввергают нас в состояние хаоса.

Все, что терзает дух, не давая ему утратить своего равновесия, оборачивается для него страстным средством выражения внутреннего импульса жизни.

Именно этой страстной мифической реальности и не замечает театр, и публика совершенно справедливо игнорирует его, раз он до такой степени игнорирует действительную жизнь.

Можно упрекнуть современный театр в убийственном недостатке воображения. Театр должен стоять вровень с жизнью, не с жизнью отдельного индивидуума, не с тем ее частным аспектом, где царят характеры, а, если можно так сказать, с жизнью, выпущенной на волю, сметающей на своем пути человеческую индивидуальность; человек остается в ней лишь отблеском. Создать мифы — вот в чем истинная цель театра, выразить жизнь в ее космической беспредельности и извлечь из нее те образы, в которых нам сладко будет вновь обрести себя.

Надо достичь всеобщего подобия всего всему, столь мощного, чтобы оно могло мгновенно себя проявить.

Пусть оно освободит нас, принеся в жертву Мифу нашу маленькую человеческую индивидуальность, пусть оно освободит нас, Персонажей, пришедших из Прошлого, опираясь на силы, найденные в прошлом.

ПИСЬМО ЧЕТВЕРТОЕ

Ж[ану] П[олану]

Париж, 28 мая 1933 г.

Дорогой друг,

Я не говорил, что хочу непосредственно воздействовать на эпоху, — я сказал, что театр, который я хотел создать, предполагал другую форму цивилизации, чтобы вписаться в свою эпоху.

И не отображая своего времени, театр может привести к глубоким изменениям идей, нравов, верований, принципов, на которых покоится дух времени. Во всяком случае, это не мешает мне заниматься тем, чем хочу и делать это неукоснительно. Я сделаю то, о чем я мечтал, или не сделаю ничего.

Относительно характера спектакля я не могу дать дополнительных разъяснений. Тому есть две причины.

Одна заключается в том, что я не хочу стать жертвой плагиата, как со мной уже не раз случалось.

На мой взгляд, никто не имеет права называть себя автором, то есть создателем, кроме человека, к которому переходит непосредственное руководство сценой. Именно здесь болевая точка театра не только во Франции, но и в Европе, и в целом на Западе: западный театр признает только один язык, он признает



свойства языка и позволяет называть языком, с тем особым интеллектуальным достоинством, которое обычно приписывают этому слову, только грамматически упорядоченную членораздельную речь, то есть язык слова, причем литературного слова, которое независимо от того, произнесено оно или нет, имеет смысл только как зафиксированное на письме слово.

В театре, как мы его нынче понимаем, текст решает все. Совершенно ясно, окончательно принято, проникло в нравы и сознание и вошло в ранг духовных ценностей утверждение, что основным языком является язык слов. Пора согласиться, что сегодня, даже с точки зрения западной, все слова уже окостенели, оледенели, застыли в своем значении, в узких схемах терминологии. Для нынешнего театра написанное слово имеет точно такую же ценность, что и слово произнесенное. Это позволяет некоторым любителям театра считать, что прочитанная пьеса доставляет большее и более определенное наслаждение, нежели пьеса поставленная. Все, что относится к специфическому произношению слова, к вибрации, производимой им в пространстве, все, чем слово может дополнить мысль, равно ускользает от них.

Слово, понятое таким образом, имеет лишь дискурсивную, то есть разъяснительную, ценность. В таком случае нельзя считать преувеличением, что в своем четко определенном и законченном терминологическом смысле слово может лишь остановить мысль, оно очерчивает и ограничивает ее; в общем, слово всегда только результат.

Видимо, не зря поэзия ушла из театра. Не просто по стечению обстоятельств давным-давно замолчали все драматические поэты. Язык слов имеет свои законы.

Слишком привыкли за последние четыреста с лишком лет, особенно во Франции, использовать слово в театре только в качестве определения. Слишком часто действие вращалось вокруг психологических тем, а ведь основные комбинации их не бесконечны, отнюдь нет. Слишком приучили театр обходиться без любопытства и, главное, без воображения.

Театр, как и слово, нуждается в том, чтобы ему дали свободу. Упорное стремление заставлять героев вести разговоры о чувствах, о страстях, о желаниях и позывах чисто психологического порядка, где слово служит дополнением к бесчисленным проявлениям мимики, поскольку в этой области требуется точность, — такое упрямство стало причиной того, что театр утратил свое истинное предназначение; приходится ждать пауз, чтобы лучше расслышать шум жизни. Западная психология выражает себя в диалоге, но постоянное присутствие ясного слова, которое выговаривает все, приводит к его омертвлению.

Восточный театр сумел сохранить в слове способность к расширению, ведь ясный смысл еще далеко не все, главное — музыка слова, обращенная непосредственно к бессознательному. Вот почему в восточном театре нет языка слов, но есть язык жестов, поз и знаков, который в плане выражения мысли обладает той же способностью к расширению и обнажению смысла, что и язык слов. На Востоке язык знаков ставят выше обычного языка, признают за ним непосредственно магическое воздействие. Он обращен не только к сознанию, но и к чувствам, и с помощью чувств может достичь еще более богатых и плодоносных областей, где наша нервная чувствительность раскрывается в полную силу.

Итак, если автор владеет языком слова, а режиссер его раб, то здесь всего-навсего вопрос точности выражения. Существует путаница в терминах, которая объясняется тем, что для нас режиссер в обычном понимании этого слова всего лишь ремесленник, адаптер, своего рода переводчик, которому извечно суждено переводить драматическое произведение с одного языка на другой; но путаница может сохраниться, и режиссеру придется отступать в тень перед актером до тех пор, пока будут считать само собой разумеющимся, что язык слов выше всех других языков и что в театре нельзя применять никакого другого языка, кроме этого.

Вспомним на минуту дыхание, пластику и движение как истоки языка, снова свяжем слово с тем физическим движением, которое его породило, пусть логический и дискурсивный смысл растворится в его физической чувственной оболочке, то есть пусть слова воспринимаются не только в зависимости от того, что они выражают по законам грамматики, но и со стороны их звучания и движения, пусть эти движения будут похожи на простые обычные жесты, какие мы часто повторяем во всех жизненных ситуациях и каких не хватает актерам на сцене, — вот тогда возродится и снова станет живым язык литературы, и начнут разговаривать сами предметы, как на полотнах некоторых старых мастеров.

Свет не будет больше элементом декораций, он станет похож на настоящий язык, и предметы на сцене, гудящие от избытка смысла, устроятся в известном порядке и явят свое лицо. Вот таким непосредственным физическим языком владеет только режиссер. И он получает возможность творить совершенно независимо.

Однако было бы странным, если бы в области, более близкой к жизни, чем всякая другая, человек, который всем там заправляет, то есть режиссер, был вынужден всякий раз уступать автору, который, в общем, работает с абстракциями, то есть на бумаге. Даже если бы в активе режиссуры не было языка жестов, который вполне достигает уровня языка слов и превосходит его, любая немая постановка, с ее движениями, множеством персонажей, с ее освещением и декорациями могла бы поспорить с тем, что есть самого глубокого на таких полотнах как «Дочери Лота» Лукаса Ван ден Лейдена, как некоторые «Шабаша» Гойи, некоторые «Воскресения» и «Преображения» Эль Греко, как «Искушения Святого Антония» Иеронима Босха, тревожная и таинственная «Безумная Грета» Брейгеля Старшего, где красный, текущий потоками свет, обозначенный в некоторых местах картины, кажется, льется со всех сторон и каким-то неизвестным мне техническим приемом, останавливает в метре от картины оцепенелый взгляд зрителя. И везде там бурлит театр. Волнение жизни, остановленное кругом белого света, вдруг пропадает в неведомых низинах. Лиловый лязгающий звук поднимается от этой вакханалии призраков, и кровоподтеки на человеческой коже ни разу не даны в одном цвете. Истинная жизнь всегда белая и движущаяся, скрытая жизнь — лиловая и неподвижная, она владеет всеми возможными позами бесчисленных видов неподвижности. Это немой театр, но он говорит нам гораздо больше, чем мог бы рассказать о себе в словах. Все эти картины имеют двойной смысл, и помимо своей чисто живописной стороны они несут наставление и обнажают таинственные и ужасные лики природы и духа.

Но к счастью для театра, режиссура есть нечто большее. Кроме постановочной работы, с ее материальными осязаемыми средствами, чистая режиссура, используя жесты, гримасы, движения тела и соответствующую музыку, имеет все, что имеет слово, более того, она владеет и самим словом. Ритмические повторения слогов, особые модуляции голоса, скрывающие точный смысл слова, обрушивают на мозг огромное количество образов, вызывая более или менее сильное гипнотическое состояние и что-то похожее на органические изменения в восприятии и сознании, что дает возможность извлечь из литературной поэзии ту немотивированность (*gratuité*), которая ей бывает свойственна. Вот к этой немотивированности и стягиваются все проблемы театра.



Театр Жестокости (Второй манифест) Le Théâtre de la Cruauté (Second Manifeste) ^[158]



Признавая или не признавая этого, сознательно или бессознательно, но в сущности, именно поэтическую, трансцендентальную сторону жизни ищет публика в любви, в преступлении, в наркотиках, в войне и в бунте.

Театр жестокости создан, чтобы вывести на сцену страстную содрогающуюся жизнь, и «жестокость», от которой он отталкивается, следует понимать как безусловную строгость и крайнюю концентрацию всех сценических средств. Такая жестокость может стать, когда надо, кровавой, но не всегда — ее даже можно сравнить с жесткой нравственной чистотой, которая не боится заплатить за жизнь, сколько надо.



1. ОТНОСИТЕЛЬНО СОДЕРЖАНИЯ

то есть выбранных тем и сюжетов: театр Жестокости будет отбирать сюжеты и темы, отвечающие тревоге и беспокойству нашего времени. Он не собирается от-

давать кинематографу вопросы толкования Мифов о человеке и современной жизни. Он будет делать это по-своему, то есть вопреки экономическому и утилитарно-техническому развитию мира; он оживит интерес к большим тревогам и большим глубоким страстям, которые в современном театре скрыты под наружным блеском псевдоцивилизованного человека.

Это будут космические, универсальные темы, взятые из самых древних текстов мексиканской, индийской, иудейской, иранской и прочих космогонических систем.

Отказываясь от человека психологического, с его резко очерченными чувствами и характером, театр обратится к человеку тотальному, но не к человеку социальному и законопослушному, сущность которого искажена религией и наставлениями.

Он увидит в человеке не только лицевую, но и обратную сторону духовной деятельности; воображение и мечты войдут туда наравне с реальной жизнью.

Кроме того, большие социальные перевороты, столкновения рас и народов, силы природы, игра случая, магнетизм неизбежности найдут там свое отображение или косвенно — в возбужденных жестах персонажей, выросших до размеров мифических богов, героев и чудовищ, или же прямо — в формах материально осязаемых проявлений, достигнутых с помощью новых научных методов.

Эти боги, герои, чудовища, природные и космические силы будут отвечать образам самых древних священных текстов и старых космогонических систем.

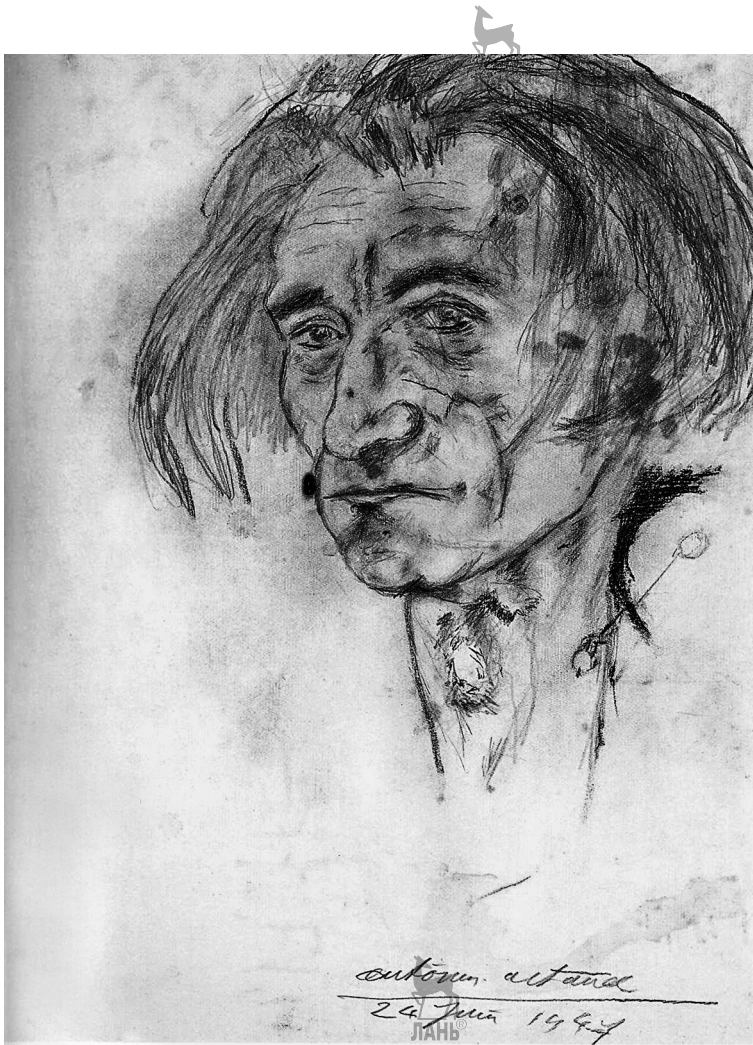


Рисунок А. Арто, 1947 г.

2. ОТНОСИТЕЛЬНО ФОРМЫ

Поскольку потребность театра вновь припасть к источникам вечно страстной поэзии, доступной чувствам самой отсталой и рассеянной части публики, можно удовлетворить через возвращение к старым примитивным Мифам, мы будем требовать именно от режиссуры, а не от текста, умения материализовать и, главное, *осовременить* старые конфликты, то есть сначала эти темы надо перенести непосредственно на сцену и материализовать в движениях, формах и жестах, и только потом выразить в словах.

Таким образом, мы отвергаем суеверное отношение театра к тексту и диктатуру писателя.

Только так мы приблизимся к старинному народному зрелищу, которое может быть воспринято непосредственно чувством, без деформации языка и помех в виде слов и речи.

Мы думаем построить театр прежде всего на зрелище, мы введем в спектакль новое понимание пространства, которым можно будет пользоваться во всех плоскостях и на всех уровнях перспективы, вверх и вниз; с этим пониманием пространства будет связано особое понимание времени и движения.

В пределах определенного промежутка времени мы постараемся соединить максимально возможное количество движений с максимально возможным количеством материализованных образов и различных обозначений характера движения.

Найденные образы и движения не только будут внешне удовлетворять зрение и слух, они станут источником более таинственного и более значимого духовного наслаждения.

Таким образом, театральное пространство будет использовано не только во всем своем размере и объеме, но, если можно так сказать, и в своем *подтексте*.

Нагромождение образов и движений, тайные связи предметов, пауз, криков и ритмов, создадут настоящий физический язык на основе уже не слов, а знаков.

Разумеется, что к этому количеству движений и образов, ограниченному известным промежутком времени, мы вправе добавить паузы, ритм, а также особого рода вибрацию и реально выраженное напряжение материальных предметов и исполненных жестов. Можно сказать, что дух самых древних иероглифов благословляет рождение чисто театрального языка.

Простая публика всегда была лакома до прямых образных выражений. Произнесенное слово и четкая фраза войдут во все ясные и прозрачные моменты действия, где жизнь отдыхает и начинает говорить разум.

Но помимо логического, слова будут употребляться и в колдовском, истинно магическом смысле, в зависимости не только от их значения, но и от их формы, их чувственной эманации.

Ведь эти поразительные явления чудовищ, разгул богов и героев, пластическое выражение различных сил, неожиданные взрывы поэзии и юмора, призванные разбить и испепелить видимые формы согласно духу анархии, свойственному всякой подлинной поэзии^[159], сохраняют свою истинную магию только в атмосфере гипнотического внушения, когда можно затронуть сознание прямым воздействием на чувства.

Да, в современном театре, куда ходят лишь переваривать пищу, нервная система, то есть определенная психическая чувствительность, остается совершенно незадетой, она целиком во власти личного произ-

вола зрителя, но театр Жестокости намерен вернуться ко всем старым испытанным магическим способам, чтобы завладеть чувствами людей.

Это способы, учитывающие влияние интенсивности цвета, света и звука, они предполагают использование вибрации, дрожания, повторения музыкального ритма либо разговорной фразы, введение определенной тональности или определенного освещения, объединяющего зрителей, и могут достичь максимального результата только через диссонанс.

Но мы не станем ограничивать диссонансы областью какого-нибудь одного чувства, мы сделаем так, чтобы они свободно переходили от одного чувства к другому, от цвета к звуку, от слова к свету, от трепета жеста к ровному звучанию музыкального тона и т. д. и т. п.

Спектакль, скомпонованный и построенный таким образом, отвергнув сцену, охватит весь зал театра; начавшись снизу, по легким переходам он достигнет стен и физически окружит зрителя со всех сторон, надолго погружая его в атмосферу света, образов, движений и звуков. Декорациями будут служить персонажи, похожие на гигантские манекены, и картины движущегося света, который будет играть на масках и прочих предметах, без конца перемещаясь с места на место.

И когда все пространство будет заполнено, не останется свободного места и свободной минуты ни в уме, ни в чувствах зрителя. Это значит, что между жизнью и театром больше нет явного разрыва и нарушения связей^[160]. Тот, кто видел, как снимают даже самую простенькую сцену в фильме, прекрасно понимает, что мы хотим сказать.

Ставя спектакль, мы желаем иметь в своем распоряжении те же материальные средства, которыми

в избытке владеют эстрадные ансамбли: освещение, группы статистов, богатое оформление, — только они пользуются этими средствами так, что все, что есть в них живого и интересного, уже навсегда погибло.

* * *

Первый спектакль театра Жестокости будет называться:

«Завоевание Мексики»^[161]

На сцене будут представлены события, а не люди. Люди появятся в свое время, со своей психологией и своими страстями, но их надо воспринимать как эманацию определенных сил и рассматривать на фоне событий и исторической необходимости, к которым они причастны.

Этот сюжет был выбран, во-первых, из-за его актуальности, а также потому, что он содержит множество намеков, касающихся проблем, жизненно важных для Европы и всего мира.

В историческом плане спектакль «Завоевание Мексики» поднимает вопрос о колонизации. Он грубо, немолимо и жестоко воскрешает пустое самодовольство, все еще живое в Европе. Он подрывает идею превосходства, которую вынашивает. Он противопоставляет христианство гораздо более древним религиям. Он вершит суд над ложными представлениями, которые смог выработать Запад относительно язычества и некоторых естественных религий, горячо и восторженно оттеняя блеск и вечно новую поэзию древних метафизических глубин, из которых выросли эти религии.

Во-вторых, выдвигая остро актуальный вопрос о колонизации и мнимом праве одного континента на порабощение другого, спектакль ставит проблему превосходства, на этот раз действительного, а не мнимого, одних рас над другими и показывает внутреннее сродство, связывающее дух отдельной расы со свойственными ей формами цивилизации. Он противопоставляет тираническую анархию колонизаторов глубокой нравственной гармонии осужденных на колонизацию народов.

Далее, на фоне упадка европейской монархии того времени, основанной на самых несправедливых и грубых материальных принципах, он провозглашает органическую иерархию монархии ацтеков, построенную на бесспорных духовных началах.

В плане социальном он изображает мирную жизнь общества, которое сумело всех накормить и где Революция была совершена в самом начале истории ^[162].

В столкновении нравственного хаоса ^[163] и католической анархии с язычеством можно разглядеть множество небывало жестоких схваток различных сил и образов, прерывающихся короткими резкими диалогами. И все это — через изображение борьбы отдельных людей, несущих на себе, как стигматы, знаки самых противоположных идей.

Нравственная основа и актуальность такого спектакля должны быть выявлены достаточно ясно, но акцент будет лежать на зрелищной стороне изображенных на сцене конфликтов.

Это, прежде всего, внутренняя борьба раздираемого внутренними противоречиями вождя Монтесумы, мотивы поступков которого история до сих пор не в состоянии нам разъяснить ^[164].

Его терзания и его прения с астрологическими мифами, полные зримой символики, будут показаны ярко и бесстрастно.

И, наконец, помимо Монтесумы, здесь будет представлена толпа, различные слои общества, бунт народа против судьбы, которую олицетворяет собой Монтесума, ропот сомневающихся, остроты философов и жрецов, жалобы поэтов, предательство торговцев и ремесленников, двоедушие и податливость женщин.

Дух толпы, дыхание событий будут проходить в спектакле материально ощутимыми волнами, обозначая кое-где некоторые силовые линии, и на этих волнах будут всплывать, подобно соломинке, обессиленное, взбунтовавшееся и утратившее надежду сознание отдельных людей.

Применительно к театру, проблема заключается в том, чтобы определить и согласовать эти силовые линии, объединить их вокруг единого центра и увязать их с музыкальными мелодиями, способными вызвать гипнотическое внушение.

Все образы, движения, танцы, обряды, музыкальные звуки, оборвавшиеся мелодии, короткие диалоги и, главное, сцены без текста, будут обозначены и описаны с особой тщательностью, насколько это возможно воспроизвести в слове, ведь самое важное — это суметь обозначить или зашифровать, как в музыкальной партитуре, все то, что нельзя описать словом.

Аффективный атлетизм Un Athletisme affectif ^[165]

Надо признать за актером нечто вроде чувственной мускулатуры, которая соответствует физическому местонахождению чувств.

Актер обладает ею как настоящий атлет, только с той необычной оговоркой, что организму атлета соответствует здесь аналогичный чувственный организм, параллельный ему и являющийся как бы его двойником, хотя и в ином плане.

Актер — это атлет сердца. Его тоже касается деление тотального человека на три мира ^[166], и чувственная сфера принадлежит ему по праву. Она ему принадлежит органически. Мускульные движения являются как бы образом дублирующего их другого усилия и локализируются в тех же самых точках, что и движения сценической игры.

Там, где атлет находит в себе опору перед забегом, именно там находит в себе опору актер перед тем, как выбросить судорожное проклятие, но обратив его вовнутрь.

Все перипетии борьбы, бокса, бега на сто метров, прыжков в высоту имеют соответствующие органические основания в движении страстей и те же самые физические точки опоры ^[167].

Но с той новой оговоркой, что движение здесь направлено в обратную сторону, и, например, если речь идет о дыхании, там, где тело актера опира-

ется на дыхание, у борца и атлета дыхание опирается на тело ^[168].

Этот вопрос о дыхании является в действительности первостепенным, он находится в обратной зависимости от значимости внешнего выражения.

Чем сдержаннее игра, тем более она обращена вовнутрь, тем шире, плотнее и содержательнее дыхание, тем более откликов она вызывает.

Тогда как при игре пылкой и избыточной, ищущей прежде всего внешнего выражения, дыхание бывает сдвоенное и короткое.

Безусловно, каждому чувству, каждому движению духа, каждому толчку человеческой страсти соответствует определенное дыхание.

Ритмы дыхания имеют имена, которым учит нас Каббала: именно они придают форму человеческому сердцу и определяют связанность движения страстей с тем или иным полом ^[169].

Актер — это всего лишь грубый эмпирик, сельский костоправ, прислушивающийся к глухому инстинкту.

Но, как бы то ни было, речь все-таки идет не о том, чтобы научить его освобождаться от разума.

Речь идет о том, чтобы покончить с тем диким невежеством, в котором, точно во тьме, продвигается современный театр, спотыкаясь на каждом шагу. Талантливому актеру инстинктивно удастся поймать и высветить некие силы; у этих сил есть свой реальный органический путь, проходящий через определенные органы, но актер был бы совершенно изумлен, узнав, что они существуют, так как он никогда не думал, что это хоть на миг возможно.

Чтобы пользоваться своей чувственностью, как боец своей мускулатурой, надо увидеть в человеческом

существо своего рода Двойника, Ка египетских мумий^[170], вечный призрак, излучающий силы чувственности. Пластический и вечно незавершенный призрак, чьи формы имитирует истинный актер, подчиняя ему формы и образы своего восприятия.

Именно этим двойником и заражает театр, этим призрачным ликом, который он лепит; и, как у всех призраков, у этого двойника долгая память. Память сердца долговременна; актер, конечно, думает сердцем, и сердце здесь решает все^[171].

Это значит, что в театре, более чем где бы то ни было, актер должен овладеть прежде всего чувственной средой, не связывая с ней качества, которые не присущи образу по его природе, а несут некий материальный смысл.

Верна или нет эта гипотеза — главное, что она поддается проверке. Физиологически можно представить себе душу как клубок вибраций. Можно представить себе, что этот призрак души как бы отравлен криками, которые он издает, а иначе неясно, чем тогда вызваны индийские мантры, эти созвучия, эти мистические акценты, где материальная изнанка души, выслеженная до самых своих тайников, начинает выговаривать свои секреты среди белого дня^[172].

Вера в материальные флюиды душе необходима в ремесле актера. Знать, что страсть материальна, что она подвержена пластическим колебаниям материи, — значит получить власть над страстями, расширяющую пределы нашего владычества.

Воссоединиться с чувствами, используя их силу, вместо того, чтобы видеть в них голые абстракции, — такая возможность дает актеру мастерство, уравнивающее его с истинным целителем.

Знание того, что у души есть телесный выход (*une issue corporelle*), позволяет воссоединиться с ней, двигаясь в обратном направлении, и снова ощутить ее бытие, путем своего рода математических аналогий.

Знать секрет чувственного *времени*, этого своеобразного музыкального *темпа*, управляющего тактами гармонии, — вот аспект театра, о котором наш современный психологический театр, конечно, уже давно и мечтать не смеет.

Так вот, этот *темп* восстановим по аналогии, он восстанавливается с помощью шести способов разделения и сохранения дыхания, словно некоего драгоценного первоэлемента^[173].

Всякое дыхание, каким бы оно ни было, имеет три темпа, точно так же, как в основе всякого творения лежат три принципа, которые в самом дыхании могут обрести соответствующие им формы.

Каббала разделяет человеческое дыхание на шесть основных таинств, первое из которых, называемое Великое Таинство, есть таинство творения:

андрогинное	мужское	женское ^[174]
уравновешенное	расширяющее	притягивающее
среднее	положительное	отрицательное.

Отсюда у меня появилась мысль испытать учение о видах дыхания не только на работе актера, но и в подготовке к актерской профессии. Ибо если учение о видах дыхания высвечивает характер души, с тем большим основанием оно может разбудить душу, приблизить пору ее цветения.

Безусловно, если дыхание сопровождает усилие, то механическое воспроизведение дыхания породит в работающем организме соответствующее качество усилия.

Усилие будет иметь ритм и характер искусственно воспроизведенного дыхания.

Усилие по природе своей склонно сопутствовать дыханию, и соответствующий качеству усилия предварительный выдох сделает само усилие легким и спонтанным. Я настаиваю на слове «спонтанный», так как дыхание разжигает жизнь, оно сжигает ее в ее веществе.

Преднамеренное дыхание может вызвать спонтанное возобновление жизни. Как голос в бесконечных многокрасочных пространствах, по краям которых спят воины. Утренний колокол или боевой рожок звучит, чтобы, как всегда, бросить их в атаку. Но вот ребенок внезапно кричит: «Волк!» — и воины просыпаются. Они просыпаются среди ночи. Ложная тревога, солдаты скоро вернутся на свои места. Но нет: они натываются на вражеский отряд, они попали в самое логово зверя. Ребенок кричал во сне. Его более чувствительное бессознательное, блуждая, натолкнулось на вражеское войско. Точно так же, окольными путями, обман, порожденный театром, наводит на реальность еще более страшную, о которой жизнь и не подозревала.

Точно так же, пользуясь отточенными до остроты видами дыхания, актер углубляется в самого себя.

Ибо дыхание, которое питает жизнь, позволяет нам шаг за шагом подняться по ее ступеням. И, благодаря дыханию, актер может пережить чувство, которое ему неизвестно, при условии, что он сможет умело соединить эффекты дыхания и не ошибется в определении пола. Ибо дыхание бывает мужское и женское и, реже,

андрогинное^[175]. Можно попытаться обрисовать наиболее значительные состояния.

Дыхание сопутствует чувству, и можно проникнуть в чувство дыхания, при условии, что сумеем выбрать среди разных видов дыхания тот, который соответствует данному чувству.

Как мы уже говорили, существует шесть видов основных комбинаций дыхания.

среднее	мужское	женское
среднее	женское	мужское
мужское	среднее	женское
женское	среднее	мужское
мужское	женское	среднее
женское	мужское	среднее

И седьмое состояние, которое превосходит все виды дыхания и через врата верхней Гуны, состояние Саттвы, соединяет явленное с неявленным^[176].

Тому, кто станет утверждать, что актер, не будучи по своей природе метафизиком, не должен интересоваться этим седьмым состоянием, мы ответим, что на наш взгляд, хотя театр и является совершенным и самым полным символом универсальной явленности, актер носит в себе принцип этого состояния, этой дороги крови, по которой он проникает на все другие пути всякий раз, когда его органы чувств, достигнув предельной мощи, просыпаются от своего сна.

Конечно, чаще всего инстинкт бывает готов восполнить недостатки того, что трудно определить, и нет надобности падать с такой высоты, чтобы всплыть среди страстей среднего накала, вроде тех, которыми заполнен современный театр. Система дыхания тоже

создана совсем не для страстей среднего накала. И никак не ради любовного объяснения адюльтера дана нам культура дыхания, требующая долгой тренировки по многократно проверенному методу.

Утонченное качество крика, отчаянные притязания души, — вот к чему готовит нас семь и двенадцать раз повторенный выдох.

Мы локализуем это дыхание, мы распределяем его в комбинациях сжатия и разжатия. Мы используем свое тело, словно сито, через которое проходят воля и расслабление воли.

Момент волевой мысли — и мы с силой выбрасываем мужской темп, за которым без слишком заметного перерыва следует продолжительный женский темп.

Момент мысли неволевой или даже отсутствие мысли — и вот утомленное женское дыхание заставляет нас вдыхать пустоту пещеры или влажное дуновение леса, и в том же продолжительно темпе мы делаем тяжелый выдох; а между тем мускулы нашего тела, по которому местами пробегает дрожь, не перестают работать.

Главное — осознать точки локализации чувственной мысли. Путь сознания — усилие; точки, на которые направлено физическое усилие, оказываются теми же самыми, к которым обращена эманация чувства.

Надо заметить, что все женское, все, что есть покинутость, тоска, заклинание, призыв, все, что тянется к чему-то в жесте, мольбе, тоже находит опору в точках усилия, но словно ныряльщик, который отталкивается от морского дна, чтобы снова подняться на поверхность, остается как бы дуновением пустоты на месте, где было напряжение.

Но в этом случае мужское начало неотступно, как тень, следует за женским; в то время как при мужском чувственном состоянии внутреннее тело представляет собой своего рода обратную геометрическую фигуру, перевернутый образ.

Охватить сознанием физическую одержимость, мускулы, тронутые чувственностью, равноценно тому, чтобы игрой дыхания высвободить эту чувственность на пределе мощи, придав ей неясный, но глубокий размах и необычную ярость.

Таким образом, оказывается, что любой актер, даже малоталантливый, пользуясь этими физическими знаниями, может увеличить внутреннюю интенсивность и объем своего чувства, и победа над физической одержимостью получает свое полноценное выражение.

В этом смысле неплохо знать некоторые локальные точки. Мужчина, поднимающий тяжесть, делает это поясницей, расслабленным покачиванием бедер он поддерживает возросшую силу рук; и весьма любопытно отметить, что всякое женское чувство: рыдание, скорбь, судорожное дыхание, транс, — предполагает некую внутреннюю полость и помещает эту пустоту как раз на уровне поясницы, там, где китайская акупунктура рассеивает закупорку в сосудах почек. Ибо китайская медицина действует только через пустоту и наполненность. Выпуклое и вогнутое. Напряженное и расслабленное. Инь и Ян. Мужское и женское.

Еще одна удивительная точка: точка гнева, нападения, проникновения жала, — центр солнечного сплетения. Именно здесь находит опору голова, выбрасывая свой внутренний яд.

Точка героизма и возвышенного — это и точка вины. Место, куда человек бьет себя в грудь. То место, где

кипит гнев, где он свирепствует, но не продвигается вперед.

Но там, где наступает гнев, вина отступает; в этом тайна пустого и полного.

Острый, как бы сам себя разрезающий, гнев начинается клацающим средним дыханием и локализуется на солнечном сплетении, где мгновенно образуется женская пустота, затем сжатый между двумя лопатками, он возвращается обратно, как бумеранг, разбрасывая на ходу огненные языки мужского начала, сгорающие без следа. Теряя свой жалящий ритм, они сохраняют структуру мужского дыхания: они выпускают дух с остервенением.

Я хотел привести только несколько примеров относительно некоторых живительных принципов, составляющих предмет этого технического описания. Пусть другие создадут, если у них есть время, полную анатомию системы. В китайской акупунктуре различают 380 точек, из которых 73 основных используют в лечебной практике. В нашей человеческой чувственности примерных выходов гораздо меньше.

Гораздо меньше точек опоры, которые можно было бы указать, и на которых можно было бы строить атлетизм души.

Секрет в том, чтобы раздражать эти точки, как мускулы, с которых сдирают кожу^[177].

Остальное довершает крик.

Чтобы восстановить цепь времени, когда зритель на спектакле пытается найти свою собственную реальность, нужно дать возможность этому зрителю

отождествить себя со спектаклем — дыхание за дыханием, миг за мигом.

Отнюдь не магия спектакля увлекает его, этого зрителя^[178]. Она никогда не увлечет его, если неизвестно, как его взять. Хватит нам уже случайной магии, хватит поэзии, не умеющей держать ее.

В театре поэзия и наука должны отныне стать единым целым. Всякая эмоция имеет органические корни. Только возвращая эмоцию в своем теле, актер поддерживает величину ее накала. Знать заранее точки тела, которые надо задеть, — значит ввергнуть зрителя в магический транс. От этих драгоценных познаний поэзия театра уже давно отлучена.

Познать точки локализации на теле — значит восстановить магическую цепь.

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

Н. В. — Никто не умеет больше кричать в Европе, и, главное, актеры в трансе не способны уже закричать. Они умеют только говорить. Забыв о своем физическом присутствии в театре, они точно так же забыли, как пользоваться своей гортанью. Превратившись в аномалию, гортань уже не похожа на человеческий орган, она стала чудовищной говорящей абстракцией; актеры во Франции умеют только разговаривать.

Два замечания Deux notes ^[179]



I. БРАТЬЯ МАРКС ^[180]

Первый фильм братьев Маркс, который мы здесь видели, «Animal Crackers» ^[181], показался мне и всеми был воспринят, как *что-то необыкновенное*, как освобождение на экране особой магии, которую привычные связи слов и образов зачастую не обнажают. Если действительно существует такое характерное состояние, такая поэтическая настроенность духа, которую можно назвать *сюрреализмом*, то «Animal Crackers» целиком в нее укладывается.

Трудно сказать, в чем заключается подобная магия, во всяком случае, ее, видимо, нельзя отнести к специфике кинематографа, но она не является и принадлежностью театра; только удачные сюрреалистические поэмы, если бы они существовали, могли бы дать о ней какое-то представление.

Поэтику фильма «Animal Crackers» можно свести к понятию юмора, если бы это слово давно не утратило значение полной свободы и сознательного осмеяния всякой реальности.

Чтобы понять могучую, тотальную, безусловную, абсолютную оригинальность такого фильма, как «Animal Crackers» (я не преувеличиваю, я только пытаюсь найти

определение, и тем хуже, если восторг захлестывает меня), а также некоторых сцен, хотя бы последней части «Monkey Business»^[182], надо добавить к юмору осознание чего-то тревожного и трагического, той предопределенности (ни счастливой, ни несчастной, ей трудно подобрать определение), которая сквозит в нем, как тень страшной болезни на абсолютно прекрасном лице.

Мы снова встречаем братьев Маркс в «Monkey Business», каждого со своим характером, уверенных в себе, и, чувствуется, готовых драться с обстоятельствами, но в «Animal Crackers» уже в первых сценах каждый персонаж меняет лик, здесь же на протяжении трех четвертей фильма смотришь на забавы клоунов, которые веселятся и дурачатся, иногда весьма удачно, и только в самом конце события нарастают: предметы, животные, звуки, хозяин со своими слугами, трактирщик и его гости, — все ожесточаются, брыкаются и рвутся к бунту, под блестящие восторженные комментарии одного из братьев Маркс, воодушевленного тем духом, который ему удалось, наконец, выпустить на волю, оставаясь при нем случайным изумленным комментатором. Нет ничего более гипнотического и ужасного, чем эта охота на человека, эта схватка соперников, это преследование в потемках скотного двора, этот сарай в паутине, где вдруг мужчины, женщины и животные начинают свой хоровод и оказываются среди сбившихся в кучу разномастных предметов, причем *движение и звучание* каждого из них тоже в свою очередь получают определенный смысл.

В «Animal Crackers» женщина вдруг опрокидывается на спину, ногами вверх, на диване и на какой-то миг показывает все, что мы хотели бы увидеть; потом мужчина в гостинной грубо набрасывается на нее, совер-

шает с ней несколько танцевальных па, а потом шлепает ее в такт по ягодицам, — все это похоже на упражнение в интеллектуальной свободе, когда бессознательное каждого персонажа, подавленное нормой и приличиями, мстит за себя и в то же время за нас. Но когда в «Monkey Business» мужчина, за которым гонятся, бросается на первую попавшуюся ему красивую женщину и начинает танцевать с ней, пытаясь в поэтическом духе изобразить шарм и грацию движений, здесь духовное возмездие кажется двусмысленным и выявляет все, что есть поэтического и даже революционного в несуразностях братьев Маркс.

То, что эта пара — преследуемый мужчина и красивая женщина — танцует под музыку ностальгии и бегства от реальной жизни, под *музыку избавления*, говорит о довольно опасной стороне всех этих юмористических глупостей, говорит о том, что поэтический дух, испытывая себя, постоянно тяготеет к буйной анархии, к полному распаду реальности в поэзии.

Если американцы, которым фильмы такого рода близки по духу, хотят воспринимать их только юмористически, а в понимании юмора всегда останавливаются на самой легкой и комической стороне значения этого слова, тем хуже для них, но это не помешает нам считать конец фильма «Monkey Business» гимном анархии и всеобщего бунта. Финал фильма ставит мычание коровы на тот же уровень по шкале интеллекта, что и крик испуганной женщины и приписывает ему то же качество осознанной боли. В последних сценах в темноте грязного сарая двое слуг тискают в свое удовольствие дочь хозяина, совсем потерявшего голову, не проявляя ни малейшего почтения к нему самому, — все это в пьянящей атмосфере интеллектуальных пируэтов братьев Маркс.

Триумф фильма объясняется особой экзальтацией, подчиняющей себе зрение и слух зрителя одновременно. В сумеречном свете все события фильма жадно вбирают ее в себя, доходя до высочайшей степени напряжения, почти до вибрации, и, скапливаясь, проецируют в сознании зрителя состояние чудовищного беспокойства.

II. «ВОКРУГ МАТЕРИ».
 ДРАМАТИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ
 ЖАНА-ЛУИ БАРРО ^[183]

В спектакле Жана-Луи Барро есть поразительный *кентавр*, и наше волнение при виде его столь велико, словно вместе с *кентавром* Жан-Луи Барро выводит нас на сцену самую магию.

Это спектакль магический, напоминающий магические заклинания у негров, когда щелканье языка вызывает дождь на поля, или, например, когда колдун, сидя перед умирающим больным, придает своему дыханию характер странного недомогания и изгоняет болезнь дыханием; именно в этом смысле в спектакле Жана-Луи Барро в момент смерти матери начинает вдруг звучать концерт кричащих голосов.

Я не знаю, можно ли назвать шедевром столь удачную постановку, во всяком случае это событие. Стоит отметить как большое событие умение так преобразить атмосферу зала, что ошестившаяся публика бросается в нее закрыв глаза и чувствует себя там совершенно обезоруженной.

Есть в этом спектакле скрытая сила, которая сражает публику, как большая любовь смиряет душу, готовую на бунт.

Юная большая любовь, юная сила, стихийное живое волнение ощутимы в четких движениях и в математически точной стилизованной жестикуляции, словно щебет певчих птиц среди деревьев по волшебству явившегося леса.

Здесь, в этой священной атмосфере, Жан-Луи Барро импровизирует движения дикой лошади, и вдруг с удивлением замечаешь, что он действительно превратился в кентавра.

Его спектакль утверждает неотразимое действие жеста, он блестяще демонстрирует роль жеста и движения в пространстве. Он возвращает театральной перспективе утраченное ею значение. Он, наконец, делает сцену обиталищем пафоса и жизни.

Этот спектакль создан для сцены и на сцене, он не может существовать нигде, кроме сцены. Нет ни одной точки сценического пространства, которая не обрела бы здесь волнующего смысла.

В оживленной жестикуляции и прерывистом кружении фигур звучит открытый чувственный призыв, что-то утешающее, как бальзам, то, что никогда не сотрется из памяти. Нельзя позабыть смерть матери, ее крики, звучащие одновременно во времени и пространстве, эпический переход через реку, этот жар, поднимающийся к горлу, и другой жар, отражающий его на уровне жеста, а главное, нельзя забыть странный образ человека-кентавра, который кружит по пьесе, словно сам дух легенды, спустившейся к нам.

Кажется, один балийский театр сохранил следы этого исчезнувшего духа.

Какое имеет значение, что Жан-Луи Барро соединил религиозный дух с языческими описательными средствами, если все, что подлинно — священо, если



Рисунок А. Арто, 1948 г.

его жесты настолько прекрасны, что достигают некоего символического смысла.

В спектакле Жана-Луи Барро символов, конечно, нет. И если можно что-то возразить против его жестов, то только то, что они дают нам иллюзию символа, несмотря на то, что обрисовывают реальность, и именно поэтому их действие, каким бы сильным и энергичным оно ни было, в общем не имеет продолжения.

Оно не имеет продолжения, поскольку оно исключительно описательно; поскольку оно рассказывает о внешних фактах, куда души не вхожи; поскольку оно не захватывает за живое ни мысль, ни сердце, и только здесь, а не в споре о том, считать ли театром эту форму спектакля, можно найти основание для упрека в его адрес.

Средства, которыми пользуется Жан-Луи Барро, — чисто театральные средства, поскольку театр, открывая физическую площадку, требует, чтобы ее заполнили, чтобы заполнили пространство жестами, чтобы заставили это пространство жить, само по себе и в магическом смысле, чтобы выпустили на волю звуки, чтобы нашли новые связи между звуком, жестом и голосом, — и можно сказать, что то, что Жан-Луи Барро из всего этого сделал, — это и есть театр.

Но с другой стороны, его постановка не содержит главного признака театра, я хочу сказать, глубокой драмы, таинства, которое глубже, чем сама душа, конфликта, раздирающего сердце, где жест остался одним из приемов. Там, где человек всего лишь штрих, и где жизнь утоляет жажду из своего источника. Но кто может сказать, что он пил из источника жизни?

Театр Серафена

Le Théâtre de Séraphin ^{[184]*}

Жану Полану

*Имеется достаточно деталей, чтобы понять,
Уточнить — значит испортить поэзию вещи ^[185].*



Среднее
Женское
Мужское

Я хочу испытать ужасное женское начало. Крик попранного бунта, тревоги, вооружающейся войной, и протеста.

Этот крик — стон открывающейся пропасти: раненая земля кричит, но голоса возносятся, глубокие, как пропасть, и являющиеся отверстием пропасти.

Среднее. Женское. Мужское.

Чтобы испустить такой крик, я должен опустошиться. Не воздух, но сама сила шума. Я воздвигаю перед собой свое человеческое тело. И бросив на него смеривающий «ВЗГЛЯД», я вынуждаю его вернуться в меня.



* Впервые опубликованный в 1948 году, «Театр Серафена» не был включен в сборник «Театр и его Двойник». С тех пор текст статьи помещается в составе сборника «Театр и его Двойник» в качестве приложения.

Сначала живот. Нужно, чтобы молчание начиналось с живота: справа, слева, в точке грыжевых закупоренностей, там, где оперируют хирурги.

Мужское, чтобы издать крик силы, опирается сначала на место закупоренностей и, видимо, управляет включением легких в дыхание, а дыхания в легкие.

Здесь, увы, все наоборот, и война, которую я хочу вести, — следствие войны, которую ведут со мной.

И в моем *Среднем* содержится избиение! Понимаете, есть воспаленный образ избиения, который питает мою воинственность. Моя воинственность вскармливается войной против меня, но она плюет на ту войну.

СРЕДНЕЕ. *Женское. Мужское*. В этом среднем есть сосредоточенность, воля, падкая на войну, но заставляющая войну силой своего потрясения выйти из меня.

Среднее иногда не существует. Это Среднее покоя, света, космоса, наконец.

Между двумя движениями пустота *наполнена*, но наполнена именно как космос^[186].

Здесь эта душливая пустота. Пустота, сжатая горлом, где насилие, совершаемое хрипом, затыкает дыхание.

Дыхание опускается и создает пустоту в животе, откуда движение снова выбрасывает ее В ВЕРХНЮЮ ЧАСТЬ ЛЕГКИХ.

Это значит: чтобы кричать, мне не нужно силы, мне нужна только слабость, и желание будет возникать из слабости, но будет жить, чтобы снова зарядить слабость всей силой протеста.

И, однако, весь секрет в том, *каким образом* В ТЕАТРЕ сила не исчезнет. Активное мужское будет сжато. И оно будет хранить энергичное желание дыхания. Оно будет хранить желание для всего тела, чтобы внутреннее состояние стало картиной *исчезновения* силы, в которой ЧУВСТВА ПОЛАГАЮТ, ЧТО ПРИСУТСТВУЮТ.



Итак, пустотой моего живота я достиг пустоты, которая угрожает верхней части легких. Поэтому без нарушения ощущаемой непрерывности дыхание падает на крестец. Сначала налево — это женский крик, потом направо, в ту точку, где китайская акупунктура прокалывает нервное истощение, когда она обнаруживает плохое функционирование селезенки и внутренностей, пораженных интоксикацией.

Теперь я могу наполнить свои легкие шумом водопада (*un bruit de cataracte*)^[187], вторжение которого разрушило бы мои легкие, если бы крик, испускаемый мною, не был бы сном.

Сосредоточиваюсь на двух точках пустоты в животе и после, без прохода через легкие, сосредоточиваюсь на двух точках *немного выше* крестца; они зародили во мне образ этого крика, армейского на войне, этого ужасного подземного крика^[188].

Для этого крика нужно, чтобы я падал. В пьяном ледяном шуме крик сраженного воина разрушает разбитые стены, проходя сквозь них.

Я падаю.

Я падаю, но мне не страшно.

Я превращаю свой страх в шум ярости, в торжественный рев.

СРЕДНЕЕ. *Женское. Мужское.* Среднее было тяжелым и зафиксированным. Женское громогласно и ужасно, как лай невероятно большой сторожевой собаки, приземисто, как пещерные колонны, сжато, как воздух, наполняющий гигантские своды подземелья.

Я кричу во сне,
но я знаю, что я вижу сон,
и на ДВУХ КОНЦАХ СНА
я заставляю царить мою волю.

Я кричу в костяном остове, в кавернах моей грудной клетки, которая в оцепеневших глазах моего сознания приобретает чрезмерную величину.

Но чтобы кричать этим пораженным криком, нужно, чтобы я падал.

Я падаю в подземелье и я не поднимаюсь, я не поднимаюсь больше.

Никогда больше — в *Мужское.*

Я говорю: Мужское становится ничем. Оно сохраняет силу, но оно замыкает меня в силе.

А для внешнего мира — это шлепок, воздушная личинка, серный шарик, который взрывается в воде. Это мужское, вздох закрытого рта и момент, когда рот закрывается.

Когда весь воздух вышел в крик, и когда ничего больше не остается для лица. Лицо женское и закрытое становится безучастным именно от этого страшного рева большой сторожевой собаки.

И именно здесь начинаются водопады (les cataractes).



*Спектакль «Семья Ченчи», 1935 г.
Ия Абди — Беатриче, А. Арто — граф Ченчи.*

Этот крик, только что испущенный, является сном.
Но сном, который съедает сон.

Я, конечно же, в подземелье, я дышу, приравливая вдохи, и — о чудо — я актер^[189].

Воздух вокруг меня необъятный, но застойный, ибо со всех сторон пещера (la caverna) обнесена стеной.

Я имитирую сраженного воина, упавшего совершенно одного в пещерах земли и кричащего пораженным страхом.

Итак, крик, который я только что испустил, вызывает сначала зону молчания (un trou de silence)^[190], молчания, втягивающего вовнутрь. Потом — шум водопада (Le Bruit d'une cataracte), шум воды, это закономерно, ибо шум связан с театром. Именно так в каждом истинном театре действует хорошо восприимчивый ритм.

ТЕАТР СЕРАФЕНА:

Это означает, что снова есть *магия жизни*. Это означает, что воздух подземелья, опьяненный, как воюющая армия, течет обратно из моего закрытого рта в мои большие открытые ноздри, в ужасном воинственном шуме^[191].

Это означает, что, когда я играю, мой крик перестает поворачиваться вокруг себя и что он пробуждает своего первопричинного двойника^[192] в стенах подземелья.

И этот двойник — более чем эхо, это воспоминание о языке, секрет которого театр утратил.

Этот секрет — большой, как раковина, способен поместиться в ладони. Так говорит Традиция.

Вся магия существования перейдет в одну грудь, когда Время (les Temps) будет остановлено.

И это будет совсем рядом с великим криком, первоисточником человеческого голоса, единственного и одинокого человеческого голоса, подобного воину, у которого больше не будет армии.

Чтобы описать крик, о котором я мечтал, чтобы описать его живой речью, соответствующими словами, нужно рот в рот и дыхание в дыхание направить его не в ухо, а в грудь зрителя.

Между персонажем, волнующимся во мне, когда, как актер, я перемещаюсь по сцене, и персонажем, являющимся мной, когда я перемещаюсь по жизни, есть, конечно, разница в степени, в пользу театральной реальности ^[193].

Когда я живу, я не чувствую жизни. Но когда я играю, только в этом случае, я чувствую, что я существую.

Что может помешать мне верить в сон театра, если я верю в сон реальности?

Когда я вижу сон, я делаю какие-то вещи, и в театре я делаю какие-то вещи.

События сна, ведомые моим подсознанием (ma conscience profonde), учат меня смыслу событий прошедшего дня, в котором меня ведет совершенно обнаженная фатальность.

Итак, театр — это большой прошедший день, где фатальность веду я. Но это театр, в котором я веду мою личную фатальность, который имеет исходную точку дыхания, и который опирается, кроме дыхания, на звук и на крик. Чтобы изменить цепь, цепь

времени, в которой зритель спектакля искал бы свою собственную реальность, нужно позволить этому зрителю сыдентифицироваться со спектаклем: дыхание с дыханием и время со временем.

Этот зритель ^[194]. Недостаточно, чтобы магия спектакля его охватывала, она его не охватит, если неизвестно, где зрителя взять. Будет достаточно только решительной магии, поэзии, больше не имеющей знания (la science), подпирającego зрителя.

В театре поэзия и знание должны отныне идентифицироваться. Всякое чувство имеет естественные основания. Актер вновь заряжается гальванической плотностью ^[195], культивируя свое чувство в своем теле.

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

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

Знать локализации тела ^[196] — это и есть возможность снова создать магическую цепь.

А при помощи иероглифа дыхания я хочу вновь обрести идею священного театра.

Мехико, 5 апреля 1932 года.



В. И. Максимов



**Комментарий
к «Театру
и его Двойнику»**





ТЕАТР И ЕГО ДВОЙНИК

LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE

Сборник «Театр и его Двойник» представляет собой собрание статей, манифестов, писем, раскрывающих театральную систему Арто. Почти все они (кроме Предисловия) написаны в 1931–1935 годах и в основном тогда же опубликованы. Инициатором издания сборника выступил Жан Полан (1884–1968) — писатель, критик, редактор литературного журнала «Нувель Ревю Франсез», в котором публиковался Арто и вокруг которого объединялись широкие литературные и театральные круги.

Сборник был составлен Арто в период после завершения представлений «Семьи Ченчи» (май 1935 года) и до отъезда в Мексику (январь 1936 года). Активная работа продолжается и далее, в Мексике, а Предисловие написано уже под влиянием мексиканского путешествия. В начале 1936 года сборник получает окончательное название. Однако книга вышла в издательстве «Галлимар» (серия «Метаморфозы») только 7 февраля 1938 года, когда Арто был уже оторван от мира (в сентябре 1937 года он был задержан как душевнобольной). Изданную книгу он увидел только через несколько лет.

Композиция сборника построена таким образом, что он делится на две примерно равные части, хотя автором это нигде не отмечается. В первой — дается

оценка различным явлениям культуры прошлого, во второй — сформулированы принципы новой культуры (то есть крютического театра). Статьи «Пора покончить с шедеврами» и «Театр и Жестокость» завершают первую часть и открывают вторую.

Книга Арто переведена на множество языков. В конце 1980 годов отдельные статьи сборника начали публиковаться на русском языке:

- «Режиссура и метафизика», пер. Л. Скаловой («Театр». 1990. № 8);
- «О балийском театре», пер. В. Малявина, с купюрами («Восток-Запад». Вып. 2. М., 1985);
- «Восточный театр и западный театр» (там же);
- «Театр и Жестокость», пер. С. Исаева («Театральная жизнь». 1990. № 8);
- начало Первого манифеста «Театр Жестокости» (там же);
- отрывки из статьи «Чувственный атлетизм», пер. В. Малявина («Восток-Запад». Вып. 2. М., 1985).

Фрагменты публикуемого в настоящем издании перевода Галины Владимировны Смирновой впервые опубликованы в журнале «Театр» (1991. № 6). Полный перевод опубликован: *Арто А.* Театр и его двойник. СПб.: Симпозиум, 2000. К этому переводу был сделан публикуемый здесь комментарий. В настоящем издании сделаны исправления и уточнения перевода Г. В. Смирновой.

Первое полное издание «Театра и его двойника» на русском языке вышло в переводе С. Исаева (М.: Мартис, 1993). На основе этого перевода в 2019 году сделан новый перевод Н. Исаевой (*Арто А.* Театр и его двойник. М.: ABCdesign, 2019), в котором исправлены фактические ошибки издания 1993 года.

Предисловие. Театр и культура
Le Théâtre et la culture

[1] Статья написана специально как предисловие к сборнику «Театр и его Двойник». Создавалась она в течение нескольких лет и была закончена в начале 1937 года, когда прочие статьи сборника были уже написаны. Арто касается здесь в основном общеэстетических вопросов и вопроса о месте театра в культуре XX века.

В 1920–1930-е годы остро встает проблема культуры как таковой. Для сюрреалистов культура становится совокупностью атрибутов искусственной цивилизации и синонимом буржуазной культуры. Тотальную революцию сюрреалисты понимают как разрушение культуры вообще. При этом они не ощущали границы между культурой и буржуазной обыденностью. В результате на место культуры была поставлена *эстетика сна*, подчинявшая себе и обыденную жизнь.

Арто выступает против такого смешения понятий. Он отрицает современное европейское искусство, но противопоставляет ему вечные ценности культуры. По мысли Арто, искусство разъединяет людей, культура — объединяет.

Из первых абзацев статьи становится ясно, что в определении культуры Арто исходит, подобно З. Фрейду, из первичных физиологических процессов и ставит культуру в прямую зависимость от них. Однако Арто далек от того, чтобы ограничиться подобным объяснением культуры. Он пытается понять, что есть культура. То ли это система, в которой существует человек, то ли самостоятельные образования (цивилизации), не связанные с человеком, то ли это внутреннее состояние человека, степень его развития. Во всяком случае, Арто подразумевает некую объективную данность, воздействующую на человека.

[2] Оттолкнувшись от первичности физиологических процессов, Арто рассматривает эстетическую потребность как одну из основных, органически присущих человечеству. Отсюда параллель с физическим ощущением голода. При всей поэтичности языка Арто, в основе его образной си-

стемы — реалии. Художественная потребность и чувство голода оцениваются им как явления одного ряда.

С другой стороны, в отличие от сюрреалистов, художественная потребность осознается Арто как высший смысл жизни. В «таинственных глубинах» сознания он пытается вскрыть наиболее сокровенные пласты.

[3] Определив специфику эпохи как разобценность *знака и смысла* (означающего и означаемого), Арто считает главной задачей творчества нахождение этого соответствия. Сюрреалисты рассматривали любое действие как творческий акт. В основе сюрреалистического произведения Арто привлекает не художественный образ, а реалья. Но способ воплощения сюрреалистической идеи Арто не устраивал. И причина этого — необходимость создания особого языка, на что сюрреалисты, погруженные в общественно-этические проблемы, так и не посягнули. Для Арто это было изначально важно. Он ставит задачу выявить «предмет» («вещь»). В период Театра «Альфред Жарри» речь могла идти о выявлении самостоятельного значения *факта*, то есть о «*поэзии факта*»). Так же построены ранние фильмы Луиса Бунюэля. Впоследствии Арто находит необходимый язык. В основе найденного им языка — иероглиф, который *отождествляет* означаемое и означающее. Художественность этого языка сохраняется, так как в отличие от реалии иероглиф принадлежит миру сущностному и отражает высшую реальность, а не обыденность, которую не исправить выявлением и называнием тех или иных фактов. Но в предисловии к своей книге Арто не называет тех конкретных путей создания языка, о которых речь идет в других статьях сборника. Здесь Арто лишь ставит проблемы.

Понимание «вещи», которая находит выражение в иероглифе, оказывается близким древнеиндийскому понятию «дхарма». Дхарма подразумевает нерасчлененность вещи, единство вещи самой по себе, ее свойств и отношения к этим свойствам (последнее можно расценивать как «означающее»).

[4] Требуя от культуры, чтобы она была «действенной», Арто закономерно пришел к отрицанию рефлексии как главного принципа всей христианской эпохи развития культуры и как основного принципа художественного творчества. В период кризиса христианской культуры художники-импрессионисты, писатели «потока сознания», сюрреалисты декларировали «бессознательную» основу творчества. Непосредственно у Арто это выражается в отсутствии какого бы то ни было осмысления *вещи* и в наименовании ее единственно возможным *иероглифом*. Пафос отрицания рефлексии сближает Арто с Фридрихом Ницше, который до конца осознал кризис антично-христианского мышления с его раздвоенностью и оторванностью от действия.

[5] Отношения Арто с «идеей божественного» и богом сложны и неоднозначны. Арто — атеист. Вместе с тем он основывается на гармоническом, изначально разумном смысле вселенной. Так же как Ницше, он отрицает христианство и всей душой принимает личность Христа. Отрицая религию, Арто, выросший в религиозной семье, уделял большое внимание ритуалу и магии.

В развитии европейской культуры Арто выделяет последнее тысячелетие, которое, по его мнению, исказило подлинное предназначение человека. В предисловии Арто к изданию «Двенадцати песен» М. Метерлинка, написанном в декабре 1922 года, он уточняет хронологические границы «отступления» культуры (в данном случае — поэзии) от естественного развития и поясняет, в чем это выразилось: «Метерлинк первым ввел в литературу многогранное богатство сверхсознания. Образы его поэм организуются согласно принципу, не являющемуся принципом нормального сознания. Однако в поэзии Метерлинка предмет не восстановил еще своего сущего состояния — состояния предмета, осязаемого настоящими руками. Сенсация осталась литературной. Это возмездие двенадцати веков французской поэзии. Впрочем, современные писатели восстановили пошатнувшееся положение» (*Artaud A. Œuvres complètes. T. 1. P., 1956. P. 217*). Таким образом, по мнению Арто, вся фран-

цузская поэзия, начиная с ее истоков — со Средневековья — метафорическая, поверхностная.

[6] В этой фразе кратко сформулирована концепция *крю-тического театра*. Театр способен реализовать «подавленные желания» — нереализованные в повседневной жизни естественные стремления. Под действием обнажения *вещи*, можно сказать, жесткого обращения с *вещью*, а в художественном смысле — прямого ее названия, отождествления означаемого и означающего, под действием этого обнажения течение жизни изменяется, приходит в соответствие с естественной структурой развития. Это позволяет человеку реализоваться, преодолевая «страх перед жизнью». Театр создан для того, чтобы сохранить «жизненную энергию» и раскрыть неисчерпаемые возможности человеческого духа (в условиях «действенной культуры»).

[7] На протяжении всей своей книги Арто обращается к понятиям *магия и магический* в конкретном значении этих слов.

«Магическое мышление, — пишет английский этнолог Джеймс Фрэзер, — основывается на двух принципах. Первый из них гласит: подобное производит подобное или следствие, похожее на свою причину. Согласно второму принципу, вещи, которые раз пришли в соприкосновение друг с другом, продолжают взаимодействовать на расстоянии после прекращения прямого контакта. Первый принцип может быть назван законом подобия, а второй — законом соприкосновения или заражения» (Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь. М., 1984. С. 19). Для Арто одинаково значим и *гомеопатический* принцип (закон подобия) и *контагиозный* (закон соприкосновения).

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

[9] Действенная культура (культура *протеста*) определяется Арто как вечно развивающаяся форма — в противо-

вес музейному пониманию культуры как чего-то застывшего, раз и навсегда зафиксированного. Действенная культура — это высшая форма жизни, и, наоборот, действительная жизнь — это и есть «истинная культура».

[10] Здесь Арто впервые заговаривает об *архетипической структуре* театра. «*Всякая истинная культура ищет опору в варварских примитивных средствах тотемизма...*» Создание тотема на ритуальной стадии развития культуры способствует формированию общечеловеческих архетипов. В сценическом плане языком выражения архетипа является иероглиф.

Отсюда легко вывести требования, предъявляемые к актеру *крютического театра*. Это человек, не утративший связи с природой (с «дикой жизнью»), то есть способный отделиться скрытым в его сознании архетипам. Актер устанавливает на этом уровне контакт со зрителем, вскрывая духовные силы и природные стихии. Устойчивые архетипы глубоко вытеснены в подсознание, и раскрытие их сближает художественный акт с психоаналитическим сеансом. Зато способность отделиться архетипической стихии означает реализацию человеческого предназначения и знаменует переход от «рассуждений о мыслимых вариантах» наших поступков к «подчинению им» (см. прим. 4). «Свободная жизнь», по Арто, в способности *подчиниться* самому себе, своим внутренним силам, не имеющим индивидуальной окраски, то есть архетипическим.

[11] *Кецалькоатль* — верховный бог индейцев Центральной Америки, создатель мира и людей. Изображался обычно в виде змея, покрытого зелеными перьями, что соответствует его имени.

Далее Арто использует имена и изображения некоторых богов американских индейцев, художественно преобразуя эти образы.

[12] *Тлалок* («заставляющий расти») — бог дождя и грома у ацтеков, повелитель растений. Обитает на вершинах гор

в Тлалокане. Во II веке до н. э. культ Тлалока оттеснен культом Кецалькоатля.

[13] *Соляные столпы* — библейский образ. Ангелы сообщают праведнику Лоту, что город Содом будет подвергнут каре и ему следует уйти из города вместе с женой и детьми. При этом поставлено условие — «не оглядываться назад». «Жена же Лотова оглянулась позади его и стала соляным столпом» (Бытие, 19:26). История Лота и его дочерей отмечена Арто в статье «Постановка и метафизика».

Каменные столпы, представляющие собой окаменевшие человеческие фигуры, можно считать примером архетипа. Для Арто подобный архетип имеет два значения. Во-первых: камень, в котором заключена жизнь (способность вещи ожить). Во-вторых: опасность оборачивания назад, сформированная данным архетипом. Задача состоит в преодолении страха. Ведь сзади находится тот самый Двойник, который руководит пляской богов. Встать с ним лицом к лицу, отождествиться с ним — предназначение человека, реализовать которое мешает *страх*.

Архетип *соляного столпа* использует Ежи Гротовский, который сравнивает состояние зрителя в театре с необходимостью обернуться, невзирая на опасность превратиться в камень: «...все наши жизненные поступки служат утаиванию правды — и не только от других, но также и от самих себя. Мы бежим от правды о самих себе, а тут нам предлагают остановиться и взглянуть в неё. Нас охватывает страх перед превращением, постигшим жену Лота, — превращением в соляной столб, если мы обернемся, чтобы взглянуть правде в глаза» (Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику. М.: АРТ, 2003. С. 72).

[14] Если культуру (или «подлинную культуру») Арто рассматривает как совокупность непреходящих ценностей, то «искусством» он обозначает тот этап, на котором находится европейская культура и который в XX веке начинает свое завершение. Это не значит, что «современные поэты» возвращаются назад. Это значит, что пройден определенный

период, когда художественное произведение обособилось, стало противопоставляться обыденной жизни. Возникли как бы две системы ценностей. *Крюотический театр* должен вывести человека один на один с реальностью, заменив художественный образ иероглифом. Культура американских индейцев оказывается ближе к архетипическому, так как она находится на мифологической стадии развития. Вместо вычлененного художественного образа она использует мифологема.

Современная латиноамериканская культура оказалась способной стать одной из передовых в силу неразрывной связи с мифологическим слоем и активного использования достижений европейского искусства. Арто в конкретных своих оценках и в практической деятельности предусматривал синтез мифологической структуры и композиции художественного произведения с использованием также ритуальных основ. В этом смысле он продолжил движение *к производству искусства будущего*.

[15] «*Мексиканцы улавливают Манас...*» Арто употребляет применительно к культуре индейцев понятие древнеиндийской философии — *Манас (санскр.)* — ум. Манас — это тотальная способность к пониманию, восприятию, осмыслению и познанию. Арто говорит здесь о необходимости отождествления идеи и формы, так как манас, способный воздействовать на душу, принадлежит телу (является частью «тонкого тела»). Арто, вероятно, трактует это понятие таким образом, что манас уничтожается, отождествляясь с формой. Существенно, что Арто выбирает понятие, характеризующее сверхреальную («тонкую») материю.

[16] Вероятно, под идеей незаинтересованного действия подразумевается тенденция развития европейской культуры рубежа XIX–XX веков, выраженная, в частности, в концепции «статичного театра» М. Метерлинка. Арто, типологически связанный с французским символизмом, глубоко воспринял принципы этого художественного направления: отказ от внешнего действия способствует раскрытию крайне

напряженного действия внутреннего, объектом внимания оказываются не внешние факты, а событийный ряд глубокого трагического конфликта.

«Действие является принципом самой жизни, — писал Арто в предисловии к метерлинковским «Двенадцати песням», — Метерлинк соблазнился оживить эти формы — состояния чистой мысли. Пелеас, Тентажилль, Мелисанда — это зримые фигуры таких необыденных чувств» (*Artaud A. Œuvres complètes. T. I. P., 1956. P. 217.*)

[17] Использованный здесь образ *тени* связан с мотивами философии Ф. Ницше. И не столько с образом «странника и его тени», сколько с идеей *сверхчеловека*, оказавшей разнообразное влияние на театр и тесно связанной с периодом становления режиссерского театра в целом (например, крэгговская идея сверхмарионетки). В театральном концепции Арто тень — это Двойник, возникающий за спиной подлинного актера, персонифицированное архетипическое. Тень обезличена.

Идея Двойника пронизывает всю книгу Арто, хотя нигде она не формулируется однозначно. Таков метод Арто, в сочинении, которое он считал теоретическим: «сказать определеннее — значит испортить поэзию вещи». В практической деятельности Арто стремился к обратному. Это одно из основных противоречий театра Арто.

[18] В театре Арто каждый жест, каждое действие рождается заново, и они неповторимы. В этом смысле актер не придает значения создаваемой форме. Но по объективным законам создания художественного произведения возникает форма, имеющая строгую композицию. Творческий акт можно рассматривать как *разрушение формы*, преодоление ее в развязке, обеспечивающее *катартическое* воздействие на зрителя. Арто, определяя принципы своего театра, постоянно соотносит их с общими нормами катартического произведения. Далее Арто рассматривает процесс преодоления формы в плане разрушения отдельных языковых уровней.

[19] Последнюю фразу в достаточно вольном переложении приводит Ежи Гротовский в своей знаменитой статье об Арто «Он не был полностью самим собой, или О театре Жестокости». У Гротовского она звучит так: «Актеры должны быть подобны тем мученикам, сжигаемым на кострах, которые все еще подают нам знаки со своих пылающих столбов» (*Гротовский Е.* От бедного театра к искусству-проводнику. С. 90). Здесь происходит перемещение акцента. У Арто творческий акт направлен на самого себя, хотя и включен в катартическую структуру восприятия. У Гротовского важен не сам процесс сжигания, а подаваемый нам знак, рассчитанный на восприятие. Арто полагал, что естество «сжигаемого» само является архетипическим иероглифом.

Театр и чума
Le Théâtre et la peste

[20] «Театр и чума» — название лекции, прочитанной Арто 6 апреля 1933 года в Сорбонне. В виде статьи лекция была опубликована 1 октября 1934 года в «Нувель Ревю Франсез», затем переработана для сборника «Театр и его Двойник». Арто решает поместить статью на первое место после предисловия, так как именно здесь сформулирована его театральная концепция, причем в самой доступной форме — через сравнение с процессом чумы.

Почти все исследователи творчества Арто иллюстрируют этим сравнением экзотичность театральных взглядов режиссера. Однако здесь велика опасность впасть в прямолинейность трактовки, сводящейся к мысли об эпатаже и провоцировании читателя. Подобный мотив имеет место в эстетике Арто, но не он главный. Так же как не первостепенно восприятие болезни в качестве метафоры актерской игры.

Пожалуй, главное в сравнении Арто — это констатация неких духовных связей, возникающих между актером и зрителем. Эти связи столь же реальны, как и тонкие связи

в распространении чумы. И те, и другие внешне хаотичны, но управляемы неким высшим смыслом.

[21] Арто устанавливает как бы две стадии погружения в невидимые духовные связи. Первая — восприятие явлений во сне, вторая — реальное включение в происходящие *где-то* процессы. Воображение актера вызывает реальный процесс (в данном случае — болезнь). Вице-король Сен-Реми, не будучи актером, способен лишь увидеть образ чумы. Актер же способен ее воспринять на любом расстоянии: не *воссоздать* чуму, а *заразиться* ею. Отсюда выводятся критерии актерского искусства. Жизнь актера на сцене реальна, более того, безусловна. В идеале этот процесс является архетипическим, воздействующим на подсознание зрителя и заставляющим катартически переживать творческий акт.

Невидимые связи имеют и обратное направление. Способность *заразиться* обращается способностью воздействовать на внешние процессы. Эта идея воспринята Арто из каббалистического учения, провозглашающего способность человека влиять через ритуал на божественные процессы.

[22] Перикл (490–429 годы до н. э.) — афинский стратег (444–431 и 429 годы). «Век Перикла» (40–30-е годы V века) — период наивысшего расцвета афинской культуры. Перикл умер во время эпидемии чумы, послужившей, кстати, основой для описания мора в «Царе Эдипе» Софокла. В современной медицине существует мнение, что в Афинах свирепствовала не чума, а одна из разновидностей тифа, отчего Перикл и умер. Арто объединяет здесь две эпидемии — афинскую и эпидемию чумы в коринфском войске, осаждавшем Сиракузы в 405 году до н. э.

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

[24] *Нострадамус* (Мишель Нотр-Дам, 1505–1566) — астролог, врач короля Карла IX, автор книги предсказаний.

В 1502 году не мог проявить себя как целитель, но эта дата могла стать отправной точкой для его астрологических расчетов.

[25] Период XV–XVI веков отмечен во Франции бурными политическими событиями, связанными в утверждении абсолютизма, объединением Франции, борьбой с Англией. Библейское выражение «исход евреев» (из Египта) применено Арто в метафорическом смысле. «Исход евреев» XVI века выразился не только в националистических гонениях, но и в религиозных, направленных против протестантов. Эти гонения привели к оттоку из Франции купцов и ремесленников, что нанесло в итоге непоправимый ущерб экономике Франции.

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

[27] Описанные Арто два типа чумы соответствуют научным описаниям болезни. Первый тип: бубонная чума, характеризуется острой лихорадкой и увеличением лимфатических узлов (чумные бубоны). Второй: легочная форма чумы, отличается своей скоротечностью. Больной, почувствовавший резкое повышение температуры и слабость, умирает в течение двух-трех дней. Первая форма чумы передается через насекомых. Вторая — наиболее опасная — через воздух, с дыханием больного.

[28] *Мозг и легкие* — два основных инструмента актера. Первый управляет «опорными точками» (см. ст. Арто «Аффективный атлетизм»). Речь идет не только о сознательном, осмысленном управлении, но и о процессах бессознательных, опирающихся на систему рефлексов. Легкие — аппарат дыхания, который является основой жизни, а для актера — основой существования и взаимодействия на сцене, основой крика, в котором получает завершение очиститель-

ный процесс выдавливания из себя всего личного, несущего (см. ст. «Театр Серафена»).

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

[30] Слово «mal» имеет во французском языке два основных значения: «болезнь» и «зло». В статье Арто оба значения соединяются в одно понятие. «Зло» становится важной духовной силой, позволяющей человеку реализоваться. Речь идет не об абстрактном «зле», а именно о «болезни». Если говорить о типологии артодианского понятия, можно вспомнить тему зла у Шарля Бодлера («Цветы зла») и у других «проклятых поэтов». Но наиболее близки взгляды Арто концепции Ницше, для которого «добро» и «зло» превратились в бессмысленные атрибуты, неприемлемые накануне XX века, когда рождается более тонкая система отношений и менее однозначные критерии.

[31] *Мехмет-Али* (правильнее — Мухаммед Али, 1769–1849) — паша Египта с 1805 года, добился независимости Египта от турецкого султана, создал регулярную армию, развивал экономические связи с Европой, привлек европейских специалистов (главным образом французских) к работе в Египте. Арто относит его деятельность к более позднему времени.

[32] *Тотальная личность* — еще одно важнейшее понятие крютического театра, которое, однако, специально не формулируется и упоминается крайне редко. Основная идея крютического театра (не как театральной системы, а как пути реализации человеческого предназначения) заключается в снятии *субъективной индивидуальности*, то есть в переходе от произвольного субъективизма к высшей, безличной объективности. Такая направленность содержится, собственно, уже в аристотелевской теории катарсиса: пе-

реход от частного к общему, от индивидуального к сверхличностному. Ницше поставил вопрос об утрате человеческих идеалов, утрате человека как такового, и о тенденции развития общества к сверхчеловеку, а сознания — к сверхсознанию. Новые духовные связи, обнаружение неизвестных психических ресурсов и преодоление личностного становится возможным не только в творческом акте, но и в обыденной жизни (ср. с теорией М. Метерлинка). В этом смысле Арто стремится создать практическую программу для реализации тенденций, теоретически обозначенных Ницше.

[33] В основе крютического театра лежит замкнутый катартический процесс. Арто ориентируется на принципы, сформулированные Аристотелем на материале трагедии и содержащие точные критерии художественности. В этом значительное отличие Арто от множества его последователей, которые в своих работах делают упор на стирание границы между художественным и «повседневным», тем самым игнорируя художественную структуру.

Итак, ярость убийцы расходуется без остатка в момент реализации. Индивидуальная энергия художника исчерпывается в результате творческого акта, преобразуясь в качественно новую энергию — энергию космическую, внеличностную, когда все разбуженные противоречия сняты. В обыденной жизни иначе — любая акция провоцирует ответную акцию (преступление — наказание, око — за око и т. д.). В этом состоит глобальное отличие двух реальностей. Для Арто реальность одна — художественная. Форма отрицает себя. Творческий акт — это создание формы, но момент завершения формы — это отрицание формы. Она создается только для того, чтобы умереть. Таков общий закон творчества.

[34] *Аврелий Августин Блаженный* (354–430) — философ, христианский теолог, епископ Гиппона (Сев. Африка). В основном сочинении — «Граде Божьем», написанном под впечатлением взятия Рима в 410 году, — критикует позднеантичную цивилизацию. В «Граде Божьем» противопоставляет два вида человеческой общности: духовная общность «града

Божьего», построенного на любви к богу, и государственная общность «града земного», построенного на себялюбии.

[35] *Сципион Насика* — вероятно, имеется в виду Публий Корнелий Сципион Насика, прозванный «Corculum» («разумный»), избранный в 159 году до н. э. цензором, а в 155 году до н. э. консулом Римской республики. Приблизительно в 154 году до н. э. было начато строительство первого в Риме театрального здания. Но по настоянию сената недостроенный театр был разрушен как «вредный для римских нравов». Появление первого театра в Риме было отложено на целый век (театр Помпея на 10 тысяч зрителей открылся в 55 году до н. э.).

[36] Августин пишет об осаде Рима варварами под предводительством Алариха в 410 году, закончившейся взятием столицы империи. Окончательное падение Рима относится к 476 году. К этому времени негативное отношение отцов христианской церкви к античному театру определялось многими причинами. Следует помнить, что классические театральные жанры фактически прекратили свое существование еще в I веке н. э., уступив место зрелищам, с которыми и боролась новая вера.

[37] Мотив размывания, «разжижения», исчезновения формы через сжигание перекликается с понятием катарсиса (очищения), в котором сжигаются формы вследствие разрешения конфликта и возникает гармоничное единение с космосом. Художественное воздействие приводит к пробуждению в зрителе внутренних сил, перерождающих его. Всколыхнув в человеке сокровенное, Арто возвращает его к гармонии через *очищение* (катарсис). Стремление преодолеть самого себя связано со «стихийным пожаром» и активным внешним действием.

[38] Арто дает свой термин для обозначения того, что является материалом спектакля — *символы-типы* (типические символы). Символ-тип имеет беспорное родство с юнгов-

ским *архетипом*, однако Арто, не претендуя на научность, нигде не использует психоаналитических и других терминов. Арто в данном случае не подразумевал именно юнговское понятие, так как концепция архетипа не была еще окончательно сформулирована ко времени написания статьи. Вместе с тем именно в 1930-е годы термин «архетип» начинает применяться в эстетике (например: *Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry. Oxford, 1934*). При этом артодианское символ-тип (*symbol-type*) опирается, вероятно, на юнговское понятие «тип»: крайние типы человеческой психики — интровертивный и экстравертивный.

Юнг, не касающийся театра, дает такое определение: «архетип есть фигура — будь то демона, человека или события, — повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия» (*Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М.: МГУ, 1987. С. 229*). Например, отечество в образе матери.

Не вдаваясь в анализ этих примеров, можно сказать, что архетипом в спектакле «Семья Ченчи» являлось колесование Беатриче. Однако в теории Арто ориентировался на более тонкие и еще более широкие обобщения. Архетипы в театре — не некие застывшие символы, а постоянно движущиеся, формирующиеся иероглифы.

[39] Пьеса английского драматурга-елизаветинца Джона Форда «Как жаль ее развратницей назвать» (1633) известна во Франции под названием «Аннабелла». Она была переведена на французский язык М. Метерлинком для постановки в театре Эвр режиссером О. М. Люнье-По (премьера состоялась 6 ноября 1894 года). Следующий перевод, выполненный Жоржем Пийменом, вышел уже в 1947 году.

Метерлинк акцентировал в пьесе мотив ожидания смерти, столь близкий его творчеству, и преображения человека в трагической ситуации. Арто, типологически продолжающий символизм, акцентирует в пьесе другие моменты — проявление нескольких *типов* жестокости, в частности

жестокости как «акции протеста». Джованни, главный герой пьесы, любящий непреодолимой взаимной любовью свою сестру Аннабеллу, становится для Арто воплощением героического (и жестокого), оправдывающего любые действия против лживого мира. Кроме того, важен мотив слияния преступления и благодеяния, извращения и подвига. Преступление, совершаемое Джованни и Аннабеллой, становится основой страсти, страсти очищающей. Для пьесы характерно противопоставление обыденной реальности с ее бесчеловечностью миру людей, живущих по иным законам, сметающих любые преграды на пути очищающей страсти.

[40] Цитата из одной из финальных сцен трагедии, где герои, зная о своем разоблачении, идут на смерть, не желая жить в окружающем их мире. Не позволяя другим убить себя, они кончают жизнь самоубийством. Арто определяет далее уникальное место пьесы Форда среди елизаветинской драматургии: изначальная порочность и лживость ситуации (любовь брата и сестры, вступление Аннабеллы в брак, чтобы скрыть рождение внебрачного ребенка) оборачиваются утверждением высшей духовности. В финальных сценах, где любовники обличены, развязка конфликта очевидна, но герои делают все, чтобы усугубить трагическую развязку и свои страдания. Через кровавые события развязки, через самоуничтожение героев искупается изначальная порочность мира.

[41] *Элевсинские мистерии* — таинственные обряды, устраиваемые во время земледельческих праздников древних греков в городе Элевсине в Аттике. Элевсинии посвящались культу Деметры. Во время многодневного праздника разыгрывалось бракосочетание Зевса и Деметры, похищение их дочери Персефоны Аидом, поиски Деметрой Персефоны (факельные шествия) и другие процессы, обуславливающие смену времен года. Помимо массовых празднеств устраивались тайные обряды для посвященных — четыре оргии Великих мистерий, происходящие в последние дни Элевсиний. Кульминацией третьей оргии была ἐπόπτεία — яв-

ление божественной истины. Это была встреча с Персефоной, но она не покидала своего обиталища. Элевсинии не связаны с «восхождением» Персефоны на землю. Они происходили осенью. В *эпиптейа* происходит нисхождение в царство мертвых. В конце мистерий изливался яркий свет и иерофант провозглашал рождение Персефоной сына Иакха.

Элевсинии проводились с XVI века до н. э. (микенская эпоха) до 392 года н. э., когда они были запрещены императором Феодосием I Великим в целях борьбы с язычеством и укрепления христианства.

[42] Переболев сюрреалистической верой в абсолютную справедливость индивидуального бунта, Арто приходит к мысли о сложности и «черноте» человеческого естества. Чума — это освобождение «черных сил». Любая свобода высвобождает в человеке неизбежное сумрачное. Но только через свободу можно преодолеть этот сумрак (личностное). В процессе спектакля творится новый человек — *двойник* человека — очищенный от сумрачного, но и утративший свое поверхностно-личное.

Зло является той силой, которая устанавливает духовные связи. «Чернота» — это естественная данность, через которую человек очищается.

[43] *Либи́до* — одно из основных понятий психоанализа. В узком смысле — сексуальное влечение, психическая энергия, лежащая в основе различных проявлений индивидуума. В более широком — влечение к жизни (Эрос), противостоящее влечению к смерти. Ввиду того, что Эрос выступает у психоаналитиков тоже как понятие, возникает столь частая у Арто игра двух смыслов одного понятия.

[44] Концепция зла, как пути к добру, связана с катартическим значением искусства. Через стремление к смерти (*волю к смерти*) происходит очищение.

Театр — путь к очищению. Как человек, по выражению Ницше, это канат, натянутый над бездной между животным и сверхчеловеком, так театр следует рассматривать

как путь от обыденной, «банальной» жизни, полной извращения и страстей, к жизни подлинно духовной, лишенной противоречий, внутренних конфликтов и, следовательно, театра. Катарсис приводит человека с его страстями и мир с его хаосом к гармоническому равновесию.

Режиссура и метафизика
La Mise en scene et la métaphysique

[45] В основе статьи лекция, прочитанная Арто в Сорбонне 10 декабря 1931 года. Рукопись лекции имеет заглавие «Картина». Толчком для ее написания стало впечатление от полотна Лукаса Ван ден Лейдена «Дочери Лота», увиденного Арто в Лувре в сентябре того же года. В переработанном виде лекция была опубликована в «Нувель Ревю Франсез» от 1 февраля 1932 года (№ 221).

Рассмотрев в предыдущей статье природную, физиологическую аналогию крютического театра, Арто находит параллели своей концепции в искусстве прошлых веков, конкретно в живописи.

[46] *Лукас Ван ден Лейден* (Лука Лейденский, 1489/94–1533) — голландский художник и гравер. В его портретах и жанровых картинах сочетаются традиции итальянского Ренессанса, натуралистические приемы Средневековья и маньеристская стилизация. Последняя работа художника, триптих «Христос, исцеляющий слепого», находится в Эрмитаже. Картина «Дочери Лота» написана в 1509 году.

[47] Сюжет заключается в следующем. После гибели Содома и Гоморры и окаменения жены Лот остался один со своими двумя дочерьми и жил в пещере. Старшая дочь подговорила младшую опохмелить отца вином и переспать с ним ради восстановления племени. Так отмеченный богом Лот совершает великий грех. У сестер рождаются сыновья, родоначальники племен (Бытие, 19).

Живопись и декорационное искусство занимают огромное место и в практической деятельности Арто, и в его теории. В сюрреалистический период он пишет обзоры выставок, статьи «Развитие декорации», «Люнье-По и живопись» и другие). Среди художников прошлого он особенно высоко ценит Уччелло, Брейгеля, Босха, Эль Греко, Гойю. Итогом его литературной деятельности является сочинение, написанное незадолго до смерти, «Ван Гог, самоубитый обществом». Впечатление от выставки художника побудило Арто искать сходство между ним и самим собой.

[48] Арто рассматривает картину таким образом, что она обретает сценическую композицию с движущимся во времени сюжетом. В конфликте этого представления сталкиваются бытовые материальные события и грозные силы природы, являющиеся подлинной причиной разворачивающегося сюжета.

[49] Подобные исследования воздействия цвета, композиции, направления движения линий картины проводились в конце XIX века французским психологом Шарлем Анри. Его открытия в области законов воздействия на сознание зрителя были использованы современными ему художниками.

[50] Символ пещеры в седьмой главе платоновского диалога «Государство» — наиболее распространенное понятие его учения об «идее» (εἶδος). Сократ рассказывает об узниках в пещере, которые поставлены спиной к свету и не видят, как за их спинами по верхней дороге «люди несут различную утварь». Узники видят лишь тени этих вещей на стене пещеры. Но они принимают «за истину тени проносимых мимо предметов» и не имеют никакого понятия о мире высших идей — подлинных предметов. (Платон. Сочинения: В 3 т. Т. 3. Кн. 1. М., 1971. С. 321–325). Символ Платона имеет явное внешнее сходство с изображением на картине Лукаса ван ден Лейдена: за спиной Лота с дочерьми движутся по узкому мосту фигуры, причем одна из фигур несет корзину на голове; источник света расположен за этими

фигурами сверху. Платоновская концепция имеет тесную связь с символистской идеей мира символов как отражения сущностного мира. На Арто эти взгляды оказали сильное влияние.

[51] Область *метафизического*, лежащая за пределами личного опыта, непостижимая экспериментальным путем, привлекает внимание Арто. Вместе с тем, его представление о мире вполне материалистично и основано на анализе познаваемых вещей. Поэтому получивший распространение метафизический идеализм не вызывал симпатий Арто. Восприятие метафизики как понимания человеческой сущности, непознаваемой эмпирически, сближает Арто с новой концепцией метафизики, выраженной в те же годы Мартином Хайдеггером. У Хайдеггера метафизика — познание, совершающееся в основании человеческого бытия. Хайдеггеровское преодоление личностного в движении к познанию сущего и выявлении несказанности несказанного очень близко артодианскому понятию Двойника. Обе концепции имеют в основе ницшевское сближение противоположных понятий философии и эстетики.

Параллельно с этим польский театральный деятель Станислав Виткевич в теоретических работах начала 1920-х годов назвал главным эстетическим критерием «метафизическое переживание».

[52] Концепция Арто во многом совпадает с концепцией М. Метерлинка, сформулировавшего в 1896 году в статье «Трагическое повседневное» понятие «диалога второго порядка», возникающего за обыденными словами текста и становящегося основным.

[53] Исходя из символистской концепции диалога и сущностного языка, независимого от слова, Арто выходит на идею *Речи до слов* как синкретического художественного языка. Этот язык восходит к древнему иероглифу и находит отражение в трудах К. Г. Юнга. Философ определяет *Праслово* как явление, заложенное в основе произведения.

Что касается слова как такового, Арто рассматривает его как заклинание, элемент ритуала. Он отвергает слово ради слова и современный театр с его *многословием* (фр. «plus de mots»).



[54] *Идеография* использует не буквы, обозначающие звуки, а знаки, символизирующие *понятия*. Примерами идеографического письма является шумерская клинопись, древнеегипетские и китайские иероглифы. С точки зрения Арто, «чисто театральным языком» («языком знаков, жестов и поз») является иероглиф.

[55] Французская пантомима (фр. «pantomime») в классическом своем виде получила свое завершение в творчестве Ж.-Б. Дебюро в 1820–30-е годы. В те годы, когда Арто создавал крютический театр, формировалась новая пантомима (фр. «mime»), связанная прежде всего с именем Этьена Декру — в прошлом актера Театра «Альфред Жарри».

[56] Здесь и далее Арто употребляет слово *symbol* в значении своего термина символ-тип (*symbol-type*) (см. **прим. 38**). Арто приводит библейский пример архетипа. Далее Арто устанавливает связь между символом и иероглифом как средством его воплощения.

[57] Арто имеет в виду ключевое понятие классического психоанализа — «*комплексы*» как индивидуальные образы вытесненных желаний. Фрейдистский метод избавления от комплексов сводится именно к *осознанию* их и причин, их вызвавших. В юнговской аналитической психологии индивидуальному комплексу противопоставлен архетип — архаический образ *коллективного бессознательного*.

[58] Арто четко разграничивает сферу подлинной жизни, где духовные возможности человека реализуются в плоскости театра (антитеатра), и социальную систему, где допустимы любые крайние средства. Арто продолжает спор с сюрреалистами, ставящими перед театром утилитарные социальные задачи.

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

[60] Говоря о разрушении смехом, Арто ориентируется, вероятно, на функцию смеха в дзен-буддизме, где смех снимает противоречия жизни и смерти, любые противопоставления. Кроме того, возникает ассоциация с рекреативной функцией смеха в средневековой карнавальная культуре, где уничтожение осмеянием влечет возрождение объекта.

[61] *Братья Маркс* — американские актеры-комики. Арто, считая, что в фильмах с их участием воплощены принципы, близкие его теории, посвятил им заметку, включенную в «Театр и его Двойник» («Два замечания»). Здесь имеется в виду фильм «Обезьяньи проделки».

[62] Речь идет о понятиях *страха и сострадания*, которые возникают и самоочищаются в сознании человека в процессе художественного *катарсиса* — главного, по Аристотелю, критерия трагедии. Далее Арто дает более широкое толкование *страха*, так как его задачей является включение ритуальных и мифологических структур (помимо катартического процесса), по-своему использующих «метафизический страх», в построение тотального художественного произведения.

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

[64] *Рене Жан Мари Генон* (1886–1951) — французский философ-мистик, писатель, создатель теории традиционализма, занимался оккультными науками. Написал работы по Веданте и другим учениям древней Индии. С 1910 года занимался философскими школами Дальнего Востока и ислама. Его основные философские работы собраны в книгах «Теософизм», «Царство количества и знаки времени»,

«Традиционные формы и космические циклы». В 1930 году переселился в Египет, приняв арабское имя. Подверг жесточайшей критике европейскую цивилизацию.

Цитата взята из журнала «Покрывало Исиды», издаваемого Р. Геноном в течение многих лет. Автор приводит эти слова как апокрифические.

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

[66] Жест, звук и интонация являют собой иероглиф, свободный от тисков синтагматических связей обыденной психологии, но обусловленный глубинными слоями сознания. Иероглиф конкретен, ибо происходит в определенной точке пересечения пространства и времени. Однако эти понятия сами по себе так же сложны. Арто не мог пройти мимо получившей широкое распространение концепции двух планов развития сознания, принадлежащей Анри Бергсону и сформулированной впервые в «Опытах о непосредственных данных сознания» (1889). Жизнь как метафизический космический процесс развивается во временном плане. Пространственному плану соответствует интеллект (знание — science) как мертвая форма. Арто апеллирует непосредственно к А. Бергсону в лекции «Человек против судьбы» (Мехико, 27 февраля 1936 года).

Алхимический театр
Le Théâtre alchimique

[67] Статья датирована сентябрем 1932 года. Впервые опубликована в Буэнос-Айресе в журнале «Сур» (№ 6) на испанском языке.

[68] Алхимия, получившая особое развитие в Европе в IX–XVI веках, имела для Арто особое значение, ибо в основе

ее лежит принцип трансмутации, позволяющий обнаружить зависимость формы и сущность, реализовать тонкие связи между людьми, о чем идет речь в «Театре и чуме». Артодианское понимание алхимии перекликается с концепцией духовно близкого Арто Августа Стриндберга, занимавшегося алхимическими исследованиями в Париже и писавшего статьи на эту тему. В сочинении «Готические комнаты» Стриндберг писал: «Если постараться выразить кратко различие между химией и алхимией, то можно было бы сказать, что алхимия утверждает способность элементов переходить один в другой (transmutation), а химия этого не допускает». (*Стриндберг А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 8. М.: Изд-во В. М. Саблина, 1909. С. 109). Неизменность свойств элементов, их самостоятельность в химической картине мира подтверждала незыблемость вселенной и учение о сотворении мира. Алхимическая картина мира предлагала, напротив, совершенно материалистическое объяснение вселенной и ее бесконечного развития. Таким образом, алхимия понималась как метод всеобщей изменчивости, но не хаотичной, а такой, где вещь стремится к своей противоположности.

[69] *Опасная реальность.* Речь идет о том чувстве опасности, которое определяется Ф. Ницше и М. Хайдеггером как основа жизни, и при котором открывается чистое бытие, очищаясь от всего субъективного.

[70] *Типическая реальность.* Возможно, употребление слова «типическое» восходит непосредственно к К. Г. Юнгу. В данном случае *типическое* сближается с другим артодианским понятием *символ-тип*. В дальнейшем Арто употребляет выражение «типический театр» как противопоставление подлинному (*архетипическому*) театру (антитеатру). Таким образом, мы имеем дело с различными понятиями, обозначенными у Арто одним термином.

[71] Здесь затронута одна из важнейших проблем кротоического театра. Так же, как характер уступает место архетипу, личность уступает сверхличностному. Это гло-

бальный процесс, осознанный Ф. Ницше и рядом философов конца XIX века. «Человек исчезнет, — констатирует Мишель Фуко в середине XX века, — как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке» (Фуко М. Слова и вещи. М., 1977. С. 487). Театр Арто — практический метод «исчезновения человека» — реализация нового бытия, проявившегося в искусстве уже с начала XIX века. Поворотным пунктом процесса стали сюрреализм, крютический театр и, отчасти, распространение психоанализа. Последующее воплощение «отказа от личности» происходило в годы сильнейшего влияния на западную культуру философии дзэн-буддизма. В театре «исчезновение человека» воплощается в размывании сценического героя, использовании «актантной модели» и в отказе от «игры» в персонажа.

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

[73] Идея сходства лежит в основе алхимии и всей эпохи Средневековья. Мишель Фуко так характеризует эпистему, господствующую вплоть до конца XVI века: «Человек как бы уподобляется мировому порядку, воспроизводит его в себе, и таким образом опрокидывает в свой внутренний небосвод тот небосвод, где мерцают видимые звезды. Тогда эта зеркальная мудрость в свою очередь охватит мир, в котором она размещалась; ее большое колесо устремится в глубь неба и далее...» (Фуко М. Указ. соч. С. 65). Арто стремится, не нарушая катартической структуры, вызвать всем происходящим в спектакле «низвержение» внешнего небосвода.

[74] Эволюция человечества рассматривается Арто, как грандиозная драма, где в результате катартического акта происходит разрешение конфликта и взаимоуничтожение формы и содержания (материи и духа). Творческий акт (в данном случае — мистериальное действие) способствует как «исчезновению» человека, так и «рождению» сверхчеловека. Мистериальное (а по сути — катартическое) дей-

ство «соответствует» акту творения (то есть способствует его возникновению).



[75] *Орфики* — представители религиозно-философского течения в Древней Греции, сочетавшего аполлоновское и дионисийское начала (культ Деметры, дионисийские оргии, дифирамбы в честь Аполлона). Получили название по имени полупоупендарного основателя — Орфея. Ритуалы (*мистерии*) орфиков основаны на земледельческой магии и получили распространение в Афинах в период правления Писистрата, то есть хронологически связаны с устройством первых театральных представлений на Великих Дионисиях.

На Платона повлияла идея орфиков о теле как «темнице души» и о ее загробном очищении. О мистериях орфиков Платон писал во второй книге «Государства» следующее: «...они совершают свои обряды, уверяя не только отдельных лиц, но даже целые народы, будто и для тех, кто еще в живых, и для тех, кто уже скончался, есть избавление и очищение от зла: оно состоит в жертвоприношениях и в приятных забавах, которые они называют посвящением в таинства; это будто бы избавляет нас от загробных мучений, а кто не совершал жертвоприношений, тех ожидают ужасы» (Платон. Сочинения: В 3 т. Т. 3. Ч. 1. М., 1971. С. 139). Далее Платон называет подобные идеи «обманом».

Платон, не принимая в принципе театральное искусство, признавал *катарсис* (очищение) одним из важнейших понятий, но не связывал *катарсис* с *искусством*. *Катарсис* проявляется вне художественного воздействия. Что касается *искусства*, здесь, с точки зрения А. Ф. Лосева, Платон ставит знак равенства с *природой*. «Под искусством он понимает решительно всякую деятельность человека, да и не только человека, но и всех богов» (Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 3. Высокая классика. М., 1974. С. 26). Для Платона *очищение* — отделение чистого от нечистого. Понятно, что у Аристотеля катарсис имеет другие причины и результаты. Он применим прежде всего к искусству, параметры которого и определил Аристотель.

О балийском театре
Sur le Théâtre Balinais

[76] 1 мая 1931 года в Париже была открыта Колониальная выставка, на которой шли представления фольклорного театра острова Бали. Бали — один из небольших островов Индонезии, восточнее Явы, и один из основных центров индонезийской культуры XI—XIII веков. В эпоху исламизации Индонезии именно на Бали сохраняется яванская традиция, сохраняется индуизм. Испытывая различные влияния, балийцы обладают своей самобытной культурой, соседствующей с другими. Среди высоких достижений архитектуры, скульптуры, живописи, резьбы по дереву и кости особое место занимает театр, а точнее, массовый танец с использованием специальных масок, колокольчиков и другой атрибутики, совершающийся в состоянии особого возбуждения. (См.: *Belo J. Trance in Bali. N.-Y., 1960.* Балийскую культуру изучали такие известные этнографы, как Джейн Бело и Маргарет Мид). Вместе с тем балийцы обладают несколькими типами театральных представлений, например театр теней. Представления балийских танцоров, вероятно, наиболее древняя форма, так как они имеют ритуальную безусловную структуру, основанную на жертвоприношении. Именно это обстоятельство покорило воображение Арто, увидевшего здесь прообраз будущего театра и воплощение своих еще не оформленных идей. Исследователи (а также Е. Гротовский) отмечают несоответствие выводов, сделанных Арто, с действительным содержанием представлений на Колониальной выставке. В самом деле, внимание Арто к ритуалу послужило лишь толчком для создания совершенно иной мифологической структуры крютического театра. Однако зарисовки, сделанные Арто, позволяют ярко представить возможное воплощение замыслов режиссера.

В искусстве балийских танцоров есть некоторые особенности, присущие также крютическому театру. Для балийцев представление — это прежде всего важнейшая жизненная акция, во время которой происходит единение

всего общества, разделенного на 17 строгих каст. В представлении определенные роли выполняют дети и старики, мужчины и женщины. Действие воплощает весь драматизм жизни, снимая почти полностью драматизм обыденности. В этом прообраз одной из функций круотического театра — исчерпания «жестокости». Кроме того, для балийских танцоров характерно воплощение в состоянии транса четкого рисунка движений, передаваемого из поколения в поколение. И хотя для Арто важна не фиксация жеста, а его архетипическая основа, соединение экстаза и осмысленного управления телом является главной задачей исполнителя.

Первая часть статьи Арто (до астерисков) была написана в августе и опубликована в «Нувель Ревю Франсез» в октябре 1931 года (№ 217) под заглавием «Балийский Театр на Колониальной Выставке». Другая часть составлена автором для сборника из многочисленных замечаний, записей, отрывков из своих частных писем с впечатлениями от балийского представления.

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

[78] Арто видит здесь и далее реальное воплощение Двойника. В самом начале 1930-х годов для Арто характерно стремление к действительной реализации на сцене этого понятия (см. проект постановки «Сонаты призраков» А. Стриндберга). В более поздних статьях для «Театра и его Двойника» такого стремления не наблюдается.

[79] Балийские танцоры, так же как актеры других высоких культур Востока, выражают чувства при помощи знаковой системы с использованием поз, жестов, мимики. Подобная знаковая система могла бы «отпугнуть» Арто, если бы речь шла о чисто театральной форме. Но балийские представления имеют в основе ритуал, то есть ориентируются на *реалии*. Речь идет об *условности реальности* («высший смысл» условности), а не условности художественной.

[80] Здесь приводится первоначальный вариант текста, воспроизводимый в современных изданиях «Театра и его Двойника». В первой журнальной публикации и в первом издании сборника вместо слов «на заражающей силе ритма» значилось «на заражающей силе системы». Это не единственное смысловое расхождение различных вариантов текста «О балийском театре».

[81] Арто вносит противопоставление народного театра и священного (сакрального), который как раз делал основной темой борьбу злых и добрых сил за душу человека. Таким образом Арто подчеркивает ритуальный, докультовый характер представлений балийцев.

[82] Имеется в виду, вероятно, спектакль «Таинства Любви» по пьесе Р. Витрака. Спектакль был показан на первом представлении Театра «Альфред Жарри» 1 июня 1927 года. В представление так же входили пьесы Арто «Сожженное чрево, или Преступная мать» и Макса Робюра «Жигонь». Второе представление показано 14 января 1928 года и включало в себя один акт из «Полуденного раздела» Поля Клоделя и демонстрацию фильма В. Пудовкина «Мать». На третьем представлении 2 июня 1928 года давали «Игру снов» А. Стринберга; на четвертом и последнем 24 декабря 1928 года была дана пьеса Р. Витрака «Виктор, или Дети у власти». Использование кукол и манекенов предполагалось для постановки «Сонаты призраков» А. Стриндберга (1930) и получило новое воплощение в спектакле Арто «Семья Ченчи» (1935).

[83] Речь идет не об архетипической основе спектакля, которая воспринимается подсознательно, а об условной знаковой системе, понятной только подготовленному зрителю. Эта условность, как уже говорилось, не театральная, а присущая реальной действительности балийцев.

[84] Для Арто главное актерское качество — снятие личного плана («личной инициативы») и раскрытие внеличностной внутренней реальности. Зритель не должен ви-

деть «играющего» актера. Ценность не в актере-исполнителе, а в открытии объективного общечеловеческого плана и, в конечном счете, в возникновении Двойника.

[85] С точки зрения Арто, балийские представления соединяют в себе два типа: *мирской* («обмирщенный») и *священный* (сакральный). Важно само определение двух типов — речь идет об использовании ритуала в различных структурах. Собственно ритуал — космогонический, домифологический — использует реалии и происходит как жизненный акт. *Священный ритуал* включен в структуру церковного культа и организован по мифологическому принципу (у Арто возникают ассоциации с музыкальным произведением, с лабиринтом). В одном из следующих отрывков статьи Арто оценивает «церемонию религиозного обряда» как искореняющую «идею притворства». Таким образом, Арто не связывал *священный ритуал* с культовой условностью. Противопоставление типов ритуала продолжено Е. Гротовским, который подчеркивал, что ориентируется на «мирской» ритуал, а не религиозный, превращающийся в церемониал.

[86] Судя по последней фразе, Арто находит в спектакле балийских танцоров воплощение иероглифа — синтеза движения и звука, рождающего соответствующий образ в сознании вне границ зримого и слышимого рядов. Характерно, что Арто акцентирует не реальное соответствие жеста и звучания, а то впечатление, которое возникает у зрителя.

[87] В. В. Малявин так комментирует артодианское понятие *Речь до слов*: «Речь идет не о противопоставлении устного слова письменному, а о возрождении интегрального языка космических соответствий, языка чистого соприкосновения — до-выражающего, до-обнажающего, до-мыслимого; языка, призванного *скрыть неуитаимое*» (Восток-Запад: Вып. 2. М., 1985. С. 218).

[88] Арто, восприняв идеи режиссерского театра, сделал попытку выйти за его пределы. Актер подчиняется режис-

серскому замыслу, но режиссер не реализует свой замысел, а выполняет высшее предназначение. Такой подход отражает влияние на Арто восточной культуры. «Магический распорядитель, мастер священных церемоний» непосредственно связан с идеей Двойника и является его воплощением. Когда речь идет и об актере, и о зрителе, и о постановщике, имеется в виду один и тот же Двойник, не имеющих личностного начала и потому неделимый.

Мысли Арто о «магическом распорядителе» перекликаются с идеей Стефана Малларме: «Поэт, посредством письма, пробуждает в каждом распорядителе церемонии» (*Mallarme St. Œuvres complètes*. P.: Gallimard, 1945. P. 330). Малларме, создатель художественной теории искусства будущего, представлял себе некое действо, в котором соединены изначально театральные и поэтические, ритуальные и обыденные черты.

Для Малларме материалом произведения становится сам акт творчества, создания этого произведения. Возникает прообраз артодианского Двойника. Малларме умер за два десятилетия до появления Арто в Париже, но молодой актер попал в среду, в которой действовали участники знаменитых «Вторников Малларме» 1880–1890-х годов.

Современный театр, идущий по пути Арто, в целом отвергает *церемониал*, как проявление Двойника. Арто ориентировался на церемониал только в архаических формах. Помимо балийского театра — ритуалы индейцев, торжественные церемонии арабов в Египте и т. п.

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

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

[91] На примере балийского театра Арто описывает катартический процесс. Возникает аристотелевское понятие

страха, через который разрушается любая форма и возникает всеобъемлющая *пустота*, где переплавляются в катарсисе *сострадание и страх*. Арто видел в представлениях балийских танцоров конкретное вызывание страха и освобождения от него. Это могло воплощаться в сценах жертвоприношения, играющих существенную роль в представлениях на острове Бали. Танцоры направляют на себя лезвия острых ножей, ритуализируя самоуничтожение. Так как речь идет о ритуале, жертвоприношение ощущается участниками как реальный процесс.

[92] Момент внутреннего отождествления актера и зрителя является проявлением катарсиса. Арто раскрывает этот момент через критерий наличия Двойника, то есть Двойником становится зритель. С точки зрения психологии, этот процесс можно охарактеризовать как преодоление Я (Ego) и полное высвобождение Оно (Id).

Восточный театр и западный театр *Théâtre oriental et théâtre occidental*

[93] Статья написана в конце 1935 года. Впервые опубликована в сборнике «Театр и его Двойник».

Отношение к Востоку и к восточному театру не было у Арто однозначным. Восточные театральные школы стали для него непреходящим авторитетом не только в силу высокого уровня актерского мастерства, но и в силу восприятия театральной реальности на Востоке, как высшей духовной реальности. При этом Арто не мог принять принципы неизменной знаковой системы актерских движений и предметов. С другой стороны, Арто утверждал в 30-е и особенно в 40-е годы, что на Востоке сконцентрированы силы зла, которые являются причиной его несчастий. Еще в сюрреалистический период своей деятельности Арто опубликовал «Письмо Далай-ламе», в котором бросал вызов любой религии. После пребывания в клинике Родес Арто утверждал, что ламы на Тибете желают его смерти. В этом суждении было отчасти стремление раз-

венчивать любые идеалы, подвергать все сомнению. В июне 1947 года Арто пишет «Письмо против каббалы», ниспровергающее учение, которое сильнейшим образом повлияло на создание «Театра и его Двойника» и «Гелиогабала».

[94] Театр для Арто — это мировоззренческая система, порывающая с «актуальностью» (вернее, поглощающая ее), разрушающая «формы», границы искусства; это театр синтеза (и эпоха синтеза), где единственным сюжетом является само Становление, Делание, Творение. В восточной культуре Арто интересуют не ее застывшие экзотические формы, а возможности их преодоления в движении к Пустоте.

[95] Цитируемый текст не обнаружен в опубликованных работах Арто. Скорее всего, он является отрывком из текста лекции «Искусство и Смерть», прочитанной в Сорбонне 22 марта 1928 года и опубликованной в значительном сокращении. Не менее вероятно, что текст цитаты обработан и дописан автором в момент создания настоящей статьи.

Содержащееся в цитате противопоставление словесного выражения и образа, скрывающего сущность, не должно вносить путаницу в восприятие общей художественной концепции Арто. В данном случае он говорит о западном искусстве. На следующих страницах, говоря о Востоке, Арто будет отмечать главной его особенностью многоплановость значений формы. Но основным методом, который Арто стремится провозгласить в книге «Театр и его Двойник», является прямое *наименование вещи*, отбрасывающее *художественную форму* и передающее зрителю не *образ*, а *реалию*. Не случайно поэтому характеристика западного художественного метода дается Арто не прямой речью, а через самоцитату.

Пора покончить с шедеврами
En finir avec les chefs d'œuvre

[96] Статья писалась, вероятно, с конца 1933 по конец 1935 года, впервые появилась в сборнике «Театр и его Двой-

ник». Ее можно рассматривать как завершающую первую часть сборника, где содержатся оценки искусства прошлых эпох и подводятся итоги определенного периода развития культуры. В этой же статье впервые делается попытка определить «Театр Жестокости». Но серьезный разговор о круо- тическом театре — в последующих статьях. Здесь же главная задача — опровержение устаревших художественных форм и, прежде всего, «олитературенного» театра.

[97] Момент завершения художественной формы есть момент взаимоуничтожения формы и содержания и возникновения катарсиса. «Противоположность в строении художественной формы и содержания и есть основа катартического действия эстетической реакции». «Она включает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение» (*Выготский Л. С. Психология искусства / 2-е изд. М., 1968. С. 272, 273*).

В XX веке некоторые театральные деятели принципиально отказываются от аристотелевских принципов катарсиса (например, Бертольт Брехт). Арто, наоборот, стремится возродить катарсис в античном его понимании: как очищение всеобщее — вне рамок искусства, во всяком творчестве. По мнению Арто, очищение совершается за пределами искусства, но художественными средствами.

[98] В «Царе Эдипе» Арто выделяет три момента:

1) мотив инцеста — как психологическая проблема, на которую обратил внимание психоанализ (в 1930-е годы стало очень популярным разбирать художественное произведение или личность художника с точки зрения реализации «эдипова комплекса»);

2) неиспользование морализаторских идей в античной трагедии и воплощение в трагедии столкновения *природных* сил;

3) тема рока (*судьбы*), воплощающаяся в античном театре со всей очевидностью (у Софокла — конфликт рока и роко- борца и отождествление их в развязке).

Если тема природы воспринималась Арто как проявление идеи зла, то тема рока — как конечное восстановление космической гармонии.

В оценке античной трагедии Арто, вероятно, опирался на ницшеанскую концепцию соединения аполлоновского и дионисийского начал. В 20–30-е годы античные сюжеты вновь сделались популярными в традиционных и передовых театрах Франции, к которым Арто находился в оппозиции и спектакли которых не принимал. Ницшеанской концепции эти спектакли, разумеется, не соответствовали. В этом смысле Арто следует символистской переоценке ценностей, выраженной в трактате М. Метерлинка «Сокровище Смиренных». «Действующие лица в трагедиях Расина понимают друг друга только благодаря словам, но ни одно из слов не проникает сквозь пески, отделяющие нас от моря. Они ужасающе одиноки на поверхности какой-то планеты, которая не вращается более на небе. Они не могут молчать, ибо тогда перестали бы существовать» (*Метерлинк М.* Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Пг.: Т-ва А. Ф. Маркс, 1915. С. 31).

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

[100] «*Незаинтересованный театр*» — театр, оставляющий зрителя невовлеченным в катартический процесс. Говоря о Шекспире, Арто имеет в виду современные и предшествующие постановки его пьес, оставляющие зрителя отстраненным от действия, в лучшем случае — раскрывающие психологию героев. Даже если авангардные постановки нарушали развитие психологического «литературного» театра — они не использовали классику, отданную на откуп академическому и бульварному театрам. Арто, «критикуя» Шекспира, задумывал постановки «Ричарда II» и «Макбета».

В данных суждениях Арто развивал определенную традицию. Представители передовых художественных направлений во французском искусстве от Артюра Рембо

до сюрреалистов рассматривали почти все вербальное искусство, начиная с Ренессанса, как «литературу», включая сюда и Шекспира. Арто ищет «точку падения» «литературного» театра — театра идеи, но не действия. Он находит эту точку, в частности, в творчестве Мольера. Уже в 20-е годы следуют нападки на него в письмах и высказываниях Арто. Причем главный упрек — в отсутствии «чистой» структуры пьес. Вместе с тем, истинный художественный вкус одерживает верх над последовательным отрицанием, и Арто положительно оценивает, например, пьесы Расина. Однако поворотным пунктом к психологическому театру он называет, что вполне естественно, «время Расина» (см. ст. «Театр и Жестокость»). Наиболее подходящим классическим материалом для крютического театра Арто считал, вероятно, трагедии Сенеки. Это обусловлено классической структурой трагедии, реализацией идеи жестокости на сцене (впервые в мировой драматургии), а также отображением чистых страстей («хаоса страстей»).

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

[102] *«Литературные восторги в адрес Рембо, Жарри, Лотреамона и некоторых других, толкнув двоих на самоубийство <...> тоже причастны к идее литературной поэзии...»*

Лотреамон (Исидор Дюкас, 1846–1870) — автор «Песен Мальдорора». Умер при невыясненных обстоятельствах, возможно — самоубийство. Артюр Рембо и Альфред Жарри умерли своей смертью. Под «некоторыми другими» мог подразумеваться покончивший с собой Жерар де Нерваль (Жерар Лабрюни, 1808–1855) — писатель, близкий символистскому мироощущению.

Арто снижает здесь значение символистов и предсимволистов, которые противопоставляли художественную реальность обыденной жизни. Арто «перерос» литературность подобного искусства, сняв это противопоставление. Оценка символистского периода, как завершающего для

целой эпохи развития литературы, характерна для Арто уже в начале 20-х годов и совпадает с оценкой самих «проклятых поэтов».

Если под двумя самоубийцами подразумеваются современники Арто («наши восторги»), то к кругу сюрреалистов принадлежат самоубийцы Жак Риго (1898–1929) и Рене Кревель (1900 — июнь 1935). Арто мог подразумевать также Жака Ваше (1895–1919, умершего от передозировки опиума, но причисленного сюрреалистами к самоубийцам и к предшественникам).

[103] *Эпидермис* — поверхностный слой кожи.

На следующих страницах Арто подчеркивает «физическое» восприятие импульсов поверхностью тела применительно к театру.

[104] Стремление к утрате «индивидуального» начала — к исчезновению личности — параллельно другому процессу, освобождению от власти внешнего отвлеченного (*небесного* ли, божественного ли) начала, к которому человечество всегда готово было прибегнуть ради своего спасения. Если принять терминологию экзистенциалистов, речь идет об исчезновении связи «истец — ответчик» и предоставлении «ответчика» самому себе.

[105] Здесь вновь возникает прямая аналогия с учением Ницше, который видел переход человечества на новый уровень развития сознания (к сверхчеловеку) в отказе от христианской культуры, в возрождении дионисийского начала досократовского мира. Внимание Арто привлекала эпоха древнего ритуала, когда формировались архетипические структуры. Но пути выявления архетипического сознания проходят через катартические законы трагедии. А далее выстраивается цепочка преемственности: Сенека — елизаветинцы и Шекспир — Жарри.

[106] Идею использования театром китайской акупунктуры Арто развил в статье «Аффективный атлетизм».

[107] Этот образ следует рассматривать как метафору, которой Арто пользуется для утверждения идеи «физического» воздействия на зрителя. Становится ясно, что речь идет не об участии зрителя в действии, не о физическом контакте актера со зрителем, а о *первичных* безусловных переживаниях, которые должен испытывать зритель на спектакле.

[108] Положительный результат воздействия обусловлен катартическим процессом, при котором *страх и сострадание* полностью утрачиваются через *страх и сострадание*, а не вызывают подражание «подобным страстям».

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

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

[110] *Дервиши* — нищенствующие аскеты, приверженцы различных орденов суфизма. *Йсавийа* — суфийский орден, названный по имени своего основателя, которым являлся Мухаммеда бен Исы ал-Мухтара (1465–1524). Главная обитель ордена в Центральном Марокко. Члены ордена совершают экстатический ритуал, при котором дервиши становятся нечувствительными к мечу и огню. Во времена Арто группа членов йсавийа находилась в Париже, и режиссер мог наблюдать их удивительные способности.

Театр и Жестокость
Le théâtre et la Cruauté

[111] Статья закончена, вероятно, к концу 1935 года. Впервые — в сборнике «Театр и его Двойник». Однако из текста статьи можно сделать вывод, что она создавалась еще до по-

становки спектакля «Семья Ченчи» в мае 1935 года. Автор намеренно поставил под текстом статьи дату «май 1933».

Статью можно условно считать введением ко второй половине сборника, посвященную непосредственно формированию основных принципов крютического театра.

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

[113] Речь идет как бы о подготовительном спектакле — не архетипическом, вполне поверхностном, строящемся вокруг личностей, но даже в этом случае способном преодолеть «психологию» и пробиться к подсознанию зрителей.

[114] В данном случае «аналитический театр» противопоставляется «психологическому», как психология — психоанализу.

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

[115] Имеются в виду прежде всего картины на сюжет Испытания св. Антония. Работы Иеронима Босха Ван Акена (1460–1516) и Грюневальда (Матис Нитхардт, 1470/1475–1528) характерны натуралистической реализацией подсознательных образов и «прямым воздействием» на восприятие зрителя.

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

Театр Жестокости (Первый манифест)
Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste)

[117] Манифест впервые опубликован в «Нувель Ревю Франсез» № 229 от 1 октября 1932 года. Имеется несколько (четыре) вариантов манифеста, содержащие разночтения. Для сборника «Театр и его Двойник» текст специально переработан автором. Изменения не касаются принципиальных моментов.

В Первом манифесте театральная система Арто не предстает еще окончательно сформированной. Здесь нет той глубины и масштабности, которая характерна для сборника в целом, но есть множество конкретных деталей крютического театра.

[118] Сценическая речь представлялась Арто внешне схожей с пением. Режиссер пытался этого добиться от исполнительницы роли Беатриче Ии Эбди при постановке «Семья Ченчи». Режиссер стремился достичь контраста голосов героини и других персонажей наподобие принципов древнегреческого театра, где низкий голос протагониста контрастировал с высоким голосом хора. Однако в спектакле «Семья Ченчи» голоса исполнителей не выдерживали конкуренции со звуковыми эффектами фонограммы.

[119] Здесь и далее в манифесте речь идет о фиксированной знаковой системе. В 1932 году Арто находится еще под сильным впечатлением от балийского театра и других восточных театральных систем. При этом он всегда утверждал, что жест — должен быть не театральным и, следовательно, не фиксированным. Четкая знаковая система касается скорее психологического воздействия на зрителя, а не фиксированных поз. Речь идет, прежде всего, об иероглифе, то есть знаке, рождающемся каждый раз заново.

[120] В последнем абзаце сформулирована если не исчерпывающая, то исходная концепция Жестокости. Становится очевидным, что корни ее уходят к учению Фридриха Ницше.

Жестокость — по Ницше — изобретение человека. Человек обеспечивает себе жизнь на земле, создав идею ада, превышающего земную жестокость, и идею неба, оправдывающего жизнь среди жестокости. Выражение жестокости через жестокость представляется для Ницше обреченным на бессмысленное повторение. Однако философ видел все-таки разрешение проблемы через преодоление человеком самого себя, то есть через смерть человека и рождение сверхчеловека. По этому пути пошел Арто и вслед за Ницше обратился к дохристианской духовности. Именно под воздействием христианства произошла подмена естественного архетипа догмой.

Трагедия Ницше и Арто в том, что оба они были вульгаризированы последователями, а их учения взяты на вооружение: первое — воинствующим мещанством, второе — ремесленным авантюризмом. На самом деле изначальной задачей ставится уничтожение жестокости через художественное переживание, а не демонстрация жестокости. В этом ключе идет дальнейшее рассуждение о театре.

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

[122] Эта мысль не связана напрямую с идеей о «магическом распорядителе» (статья «О балийском театре»). В данном случае Арто не призывает к непосредственному сочинительству пьес режиссерами. Речь идет о полной ответственности режиссера за спектакль ради осуществления полномочия драматургического материала.

Режиссер в театре является автором в том смысле, что он соединяет все средства выражения, используемые на сцене: музыку, танец, пластику, пантомиму, мимику, жестикуляцию, интонацию, пространственное решение, свет — и создает единый театральный язык.

[123] Задачи звукового оформления Арто вполне удалось воплотить в спектакле «Семья Ченчи». Были записаны и определенным образом скомпонованы на фонограмме усиленный шум шагов, топот толпы, порывы ветра и грохот при-

боя, удары метронома, звуки органа, колокольный звон. Сцену пыток Беатриче сопровождал гул станков на фабрике. Насыщенную фонограмму дополняла музыка Роже Дезормьера, напоминающая современную электронную музыку и использующая, в частности, ритмы индейцев.

Арто первым применил в театре прообраз стереозвучания, установив четыре усилителя, создающие эффект объемного источника звука.



[124] В постановке «Семьи Ченчи» Арто использует условно-реальную декорацию замка Ченчи, сделанную художником Бальтюсом. Женские костюмы Бальтюса были также условно-историчны. Зато мужские костюмы, плотно обтягивающие тело, имели рисунок, повторяющий мускулатуру. Таким образом, создавалось впечатление, что с тел снята кожа. Большое значение имела символика цвета: зеленый обозначал смерть, желтый — насильственную смерть. Сам Арто, играя графа Ченчи, был в черном костюме.

[125] Одним из таких художников-примитивистов Арто называет Лукаса ван ден Лейдена (статья «Режиссура и метафизика»). В более ранних вариантах манифеста эта фраза звучит следующим образом: «...будут проходить галереи, как на некоторых персидских миниатюрах или на некоторых полотнах Примитивов».

[126] Проблемы декорации постоянно привлекали внимание Арто. В 1924 году он опубликовал статью «Эволюция сценографии», где утверждал: «Все великие драматурги мыслили вне театра. Возьмите Эсхила, Софокла, Шекспира» (*Artaud A. Œuvres complètes. T. 2. P. 9*). Пафос подобного отрицания не направлен, конечно, на театральность как таковую. В системе Арто сценография заключается в решении сценического пространства. В этом концепция Арто продолжает принципы античного театра и елизаветинской сцены.

[127] «Зогар» («Книга сияния») — одна из основных книг *каббалы*. Написана в XIII веке в Кастилии Моисеем

Лионским (Моше бен Шем Тов де Леон, 1250–1305) на арамейском языке. Получила широкое распространение в Европе. Во второй и третьей частях книги излагаются предсмертные беседы талмудического мудреца *Симеона бен Йохан* (II век) «Великое святое собрание» и «Малое святое собрание» (на первом присутствует 10 учеников, на втором — 7). Собрания проходят в виде ритуальных церемоний и проповедей. В первой части «Зогара» излагаются основные положения каббалы. Учение строится на 32 элементах мироздания, соответствующих 10 первочислам и 22 буквам еврейского алфавита. Каббала рассматривает мир как эманацию божественного начала «Эн-Соф», ограничивающего самого себя в десяти сефиротах (первоэлементах, ступенях нисхождения духа). Структура сефирот оказала влияние на Арто (см. «Письма о языке»).

[128] Концепция актера, лишённого «личной инициативы» и противопоставленного «инструменту», близка крэгговской идее *Сверхмарионетки* (нем. «Ubermarionette»), противопоставленной марионетке.

[129] Тем не менее проблема публики существовала. Очевидно, свою публику Арто видит в самых широких общественных слоях. Это зритель кино и мюзик-холла. Но на осуществленных Арто спектаклях публика была в основном интеллектуально-аристократическая, что способствовало отсутствию естественного зрительского восприятия. Характерно, что критика почти не замечала эти постановки. Если бы она заняла резко негативную позицию, от нее было бы больше пользы.

Проблема зрителя в антитеатре Арто сводится к тому, чтобы психологически вовлечь его в действие, но при этом переживание его должно быть художественным актом. Вовлечение в действие, по мысли Арто, могло достигаться созданием особой сверхреальности на сцене, противостоящей обыденности. В эту реальность включается зритель. Собирая на представлениях «Семьи Ченчи» (в мае 1935) аристократическую публику, режиссер не учел, что шли

они не на спектакль, а «в свет», — и получил смех в зале в самые эмоциональные моменты спектакля.

[130] *«Арден из Февершама»* — анонимная пьеса, одна из «кровавых драм» елизаветинцев. Написана приблизительно в 1590 году. Это единственная пьеса подобного жанра, где действие развивается в среде третьего сословия. В основе ее реальные события недавнего по тому времени прошлого (1551) — убийство некоего Ардена его женой Алисой и ее любовником Мосби. Алиса пытается различными способами избавиться от нелюбимого мужа, но ему до поры до времени удается избежать роковой развязки. Пьеса бездоказательно приписывалась Шекспиру или Томасу Киду.

[131] *Леон-Поль Фарг* (1876–1947) — французский писатель. В 1906–1908 годах входил в группу «Телемское аббатство» (Ж. Дюамель, М. Вильдрак, Р. Аркос, А. Спир и другие унанимисты). В дальнейшем не примыкал ни к одной из литературных группировок, хотя сюрреалисты считали его своим предшественником. В произведениях Фарга сочетаются лирика, ирония, фантастика. Описывая сцены парижской жизни, Фарг выявляет в человеке бессознательное и отодвигает логику на дальний план.

Трудно сказать, о каком произведении Фарга идет речь в данном случае. В одном из ранних вариантов манифеста Арто называет пьесу Фарга «ультраядовитой».

[132] *Синяя Борода* — герой французской народной сказки, убивший шесть своих жен, намеревавшийся покончить и с седьмой, спасенной, однако, ее братьями. Сказка впервые литературно обработана Шарлем Перро (1697). Она дала сюжет многим прозаическим, драматургическим и оперным произведениям, вплоть до пьесы «Ариана и Синяя Борода, или Напрасное освобождение» М. Метерлинка (1901). Постоянный мотив сюжета — запрет женам открывать дверь в кабинет и неизбежное нарушение этого запрета.

Исторической основой послужила судьба Жиля де Лава, барона де Ре (Рец), маршала Франции. Он родился

в 1404 году. Вместе с Жанной д'Арк сражался с англичанами. В 1433 году удалился в свой замок под Нантом, где содержал блестящий двор. Занимался различными науками, алхимией. Оказался в конфликте с королем и церковью. Был сожжен в 1440 году по обвинению в убийстве сотен детей. Это обвинение, видимо, имело под собой основание, так как было установлено, что барон скупал крестьянских детей, используя их, возможно, для алхимических опытов, возможно — для удовлетворения противоестественных потребностей.

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

[134] Донасьен Альфонс-Франсуа де Сад (1740–1814) — граф, французский писатель, теоретик садизма, литературный псевдоним — маркиз де Сад. В 1768 году привлечен к суду за насилие над женщиной, следствие было прекращено по указанию Людовика XV. В 1772 году приговорен к казни за садизм и отравление, бежал, вновь арестован, вновь бежал. Позднее смертный приговор заменен на тюремное заключение. В 1784–1789 годах содержался в Бастилии, где сочинял романы и драмы, приобретшие широчайшую известность в 90-е годы XIX века. В 1801 году издание романов конфисковано, де Сад вновь заключен в тюрьму, признан сумасшедшим. Ставил спектакли в клинике для душевнобольных, где и умер. В 1878 году в Париже издана его книга «Идеи о романе».

В манифесте Арто подразумевает конкретное произведение — «Замок Вальмона», инсценировку повести де Сада «Эжени де Франваль», в центре которой любовная связь Эжени и ее отца. Инсценировка была сделана Пьером Клоссовским, будущим известным писателем и исследователем творчества де Сада.



[135] Только к этому пункту программы можно условно отнести будущий спектакль «Семья Ченчи». Вероятно, для большинства перечисленных произведений Арто не имел

четкого замысла постановки, ему нужно было прочертить направления преемственности.

[136] Пьеса Георга Бюхнера (1813–1837) «Войцек» стала необыкновенно популярной в 1920-е годы. В 1921 году ее ставил Макс Рейнхардт; Альбан Берг написал по ней оперу, быстро распространившуюся по сценам Европы. Арто декларирует возможность воплотить свои идеи на случайном материале, «сопротивляемость» которого продемонстрировала бы универсальность крутоического театра. Однако известно, что Бюхнер оказал на режиссера большое влияние. Он думал о постановке «Войцека» еще в 1920-е годы. В пьесе Бюхнера фактически впервые переосмыслено сценическое время. Композиция пьесы возрождает елизаветинскую хронику, но на другом смысловом уровне. Бюхнер сделал трагическим героем маленького человека, не умеющего произносить пышные монологи трагедий, и предугадал тем самым принцип «трагического повседневного».

В 1931 году был опубликован перевод «Войцека», сделанный Жанной Бюше, Бернаром Грётюизеном и Жаном Поланом, который Арто и намеревался поставить.

Письма о Жестокости
Lettres sur la Cruauté

[137] Составляя сборник «Театр и его Двойник» в конце 1935 — начале 1936 года, Арто включает в него материалы, разъясняющие основные понятия его теории и прежде всего — Жестокость. Такими материалами стали три «Письма о Жестокости» и четыре «Письма о языке». В основе опубликованных текстов — частные письма Арто к своим корреспондентам, хотя не все тексты оригинальных писем удалось обнаружить. Имена корреспондентов в публикации обозначены инициалами.

Так как письма связаны с Первым манифестом, особое значение имеет датировка писем. Если первое «Письмо

о Жестокости» написано до опубликования манифеста (1 октября 1932 года), то следующие два — после этого.

[138] Письмо, адресованное Жану Полану и написанное 13 сентября 1932 года, не соответствует сохранившемуся у адресата письму с той же датой. Исследователи не исключают написания в этот день двух писем, одно из которых не сохранилось.

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

[140] Здесь имеется в виду не привычная рефлексия, на которой основано все христианское искусство вплоть до XVIII–XIX веков и которая отвергалась Арто вслед за Ницше, а трагическое преодоление конфликта через осознание героем своей ошибки.

[141] Текст второго Письма о Жестокости взят из частного письма Жану Полану, но написанного не 14 ноября, а 12 сентября 1932 года, то есть до опубликования манифеста.

[142] Артодианская концепция *Жестокости* как акта *творения* резко отличается от того понимания, которое разрабатывается в произведениях режиссеров и драматургов, считающихся последователями Арто. Так, например, «жестокость» занимает важное место в драмах Фернандо Аррабалья, но эта «жестокость» иного рода. Аррабаль, по его собственным словам, «поднимает из тьмы наши личностные проблемы» («Современная драматургия». 1990. №3. С. 183). В театре Арто — наоборот — раскрывается архетипическое начало через снятие *личностных* субъективных мотивов.

[143] Письмо, адресованное Андре Роллану де Реневиллю, не обнаружено ни в архиве адресата, ни в бумагах автора.

А. Роллан де Реневиль (1903–1960) — французский писатель и литературовед. Автор поэтических сборников «Раскрашенные письма» (1927), «Ночь. Дух» (1946). Подготовил собрание сочинений Артюра Рембо (1946). Среди его теоретических книг особое место занимает «Поэтический эксперимент» (1938), где он прослеживает оккультную традицию в поэзии, рассматривает проблемы духа в лирике от Жерара де Нерваля до Андре Бретона.

Письма о языке
Lettres sur le langage

[144] Четыре Письма о языке включены Арто в сборник «Театр и его Двойник» с той же целью, что и Письма о Жестокости — уточнить основные положения Первого манифеста. В этих Письмах Арто объясняет принципы своего отрицания *психологического* театра и освещает различные аспекты нового театра, составляющие, собственно, его *язык*. Основные темы Писем: проблема режиссуры, понятие Жестокость, роль слова как вспомогательного театрального компонента, процесс исчезновения человеческой *индивидуальности*.

[145] Имя адресата первого «Письма о языке» расшифровывается без полной уверенности. Из всех семи писем «Театра и его Двойника» это самое «официальное». Датировано письмо октябрем 1931 года — временем, предшествующим опубликованию статьи Арто о балийском театре. Этим объясняется важность в письме проблемы режиссуры, которая через год, после публикации Первого манифеста, утратит свою остроту, но не исчезнет.

Бенжамен Кремьё (1878–1944) — французский литератор, специалист по итальянской литературе и культуре («Панорама итальянской литературы», 1921 год). Во время Второй мировой войны — участник Сопротивления. Арестован в 1943 году в Марселе. Погиб в Бухенвальде.

В 20-е годы Кремьё опубликовал ряд сочувственных рецензий на спектакли Театра «Альфред Жарри».

[146] Из общей проблемы *языка* как сценической знаковой системы выделяется проблема *речи* на сцене. Борьба с «членораздельной речью» отразилась в работе Арто над спектаклем «Семья Ченчи». Стремясь добиться от каждого персонажа подобия какому-нибудь животному, режиссер требовал от актеров гортанных звуков, заменяющих сценическую речь. Грандиозные обобщения Арто воспринимались исполнителями как абстракции. Тогда режиссер стал искать конкретные простые образы, соответствующие его замыслу, но лучше представляемые. Разрабатывая каждую роль отдельно, Арто главную цель видел в ансамбле, в том числе и звуковом.

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

[148] Три следующих Письма адресованы Жану Полану, и были написаны в период накануне опубликования Первого манифеста и до завершения Второго манифеста.

[149] *Жак Копо* (1879–1949) — французский режиссер, создатель театра «Вьё Коломбье» (1913), постановщик философско-поэтических спектаклей, занимался театрально-педагогической деятельностью. В его постановках и уроках заметную роль играла импровизация. В 20-е годы XX века руководил передвижным театром. В начале 30-х годов ставит спектакли в основном в Италии. В 1933 году во дворе собора Санта-Кроче ставит «Миракль о Святой Уливе» — массовое зрелище с использованием широкого пространства. В 1935 году ставит во Флоренции на площади Синьории спектакль «Савонарола» (на месте исторических событий, ставших сюжетом пьесы Рино Алесси), с использованием балкона Палаццо Веккио, Лоджий дей Лацци и места сожжения Савонаролы.

Принципы работы Копо и Арто значительно отличаются друг от друга. Арто не допускает импровизации в обычном театральном смысле этого слова.

[150] Подразумевается художественный *символизм*. В формировании языка Арто во многом исходит из символистской концепции речи, рождающейся в молчании между слов.

Протяженные предметы и вещи, о которых говорит Арто, — не просто предметы в пространстве. Речь идет об особом принципе их восприятия. В конце XIX века Анри Бергсон («Опыт о непосредственных данных сознания», 1889) формулирует два способа восприятия материи: «Вне меня, в пространстве, есть лишь единственное положение стрелки маятника, ибо от прошлых положений ничего не остается. Внутри же меня продолжается процесс организации или взаимопроникновения фактов сознания, составляющих истинную длительность». (Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1992. С. 96). Бергсон однозначно противопоставляет «восприятие протяженности и представления пространства», однако определяет их различие «только путем непосредственного исследования идеи пространства и времени в их отношении друг к другу» (С. 89).

Интуитивизм Бергсона стал философской основой символизма, но эстетика символизма стремилась к взаимодействию, перетеканию противоположных состояний у Арто язык становится способом преодоления пространства: «Этот язык способен сжимать и использовать протяженность, то есть пространство ... заставлять его говорить».

О взаимодействии этих понятий в сознании говорит сам Бергсон: «Мы проецируем время в пространство, выражаем длительность в терминах протяженности» (С. 93).

[151] Это не значит, что литературного текста вообще нет. Арто подразумевает принцип рождающихся на сцене жеста, звука и даже слова, но никак не импровизированных, а «в строгом соответствии с планом» (см. третье «Письмо о языке»). Все эти компоненты определены изначально, как и актерские средства их реализации (см. статью «Аффективный атлетизм»), и применяются на конкретном материале.

[152] Десять каббалистических сефирот, составляющих эманацию божественного начала (Эн-Соф), имеют строгую

взаимозависимость и объединены в три *триады* плюс десятая сефирот («царство»). В каждой триаде есть *активная* (мужская) сефирот и *пассивная* (женская). Третья сефирот — *нейтральная* (андрогинная), представляющая единство двух крайностей. Десятая сефирот — низшая, посредник между творящими атрибутами и миром. Каждой триаде в каббале соответствует одна из трех частей тела — голова, грудь, живот. Десятой сефирот соответствуют ноги. В триадах каждая из частей тела также делится на три. Движение сефирот к совершенству объемлет и человеческое тело, и человеческие качества, и любые проявления Эн-Соф, вписывающиеся в триады. Арто во многом переосмысляет учение каббалы, но основные принципы (законы триад, принципы всеобщего соответствия) им глубоко восприняты.

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

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

[155] Можно сказать: *эманация* Двойника.

[156] Результат крьютического спектакля — о котором идет речь — определяется, конечно, не точностью жеста, а всей структурой спектакля. Исходя из статьи «Пора покончить с шедеврами» и ряда других, можно так представить своеобразную композицию артодианского спектакля. Катартическое разрушение формы есть условие создания художественного произведения. Можно сказать, что крьютическое действие начинается с кульминационного момента, когда разнесение сторон конфликта в произведении максимальное. Основное действие — движение от кульминации к развязке и следствие подготовительного — предкульминационного процесса. Актер начинает спектакль уже с определенной точки состояния сознания, в которой его энергия разомкнута вовне и вскрыт архаический внеличностный пласт сознания. Зритель выходит на этот уровень в кульминации.

Такая специфическая композиция делает невозможным восприятие крютического спектакля без катартической структуры. Этим объясняется нереализованность крютического театра в условиях 30-х годов, так же как и в настоящее время.

[157] Хотя исследователи не раз отмечали неудачность термина, стоящего в основе артодианской театральной концепции, и сам режиссер многократно оговаривал и уточнял его, понятие *Жестокость* воплотило не только взгляды Арто, но и его время. И, может быть, это действительно ключевое понятие эпохи. Накануне Второй мировой войны передовые художники это остро почувствовали. Так, Георгий Федотов в 1935 году выстраивал генеалогию этого понятия: «Новый век начинается сознательной культурой жестокости: у Ницше, Уайльда, в России впервые даже не у Брюсова, а у Горького. Помимо остроты, свойственной этой теме, как реакции против христианского прошлого, жестокость имеет, конечно, свой эротический коэффициент» («Вопросы литературы». 1990. № 2. С. 219–220). Для Арто, как и для Ницше, и для Уайльда, важно было отвергнуть те поверхностные морализаторские каноны, которые стремительно разрушались ради сохранения подлинной нравственности и смысла жизни.

Театр Жестокости (Второй манифест)
Le Théâtre de la Cruauté (Second Manifeste)

[158] Манифест был опубликован в 1933 году отдельной брошюрой в 16 страниц издательством «Деноэль». Помимо текста Второго манифеста здесь помещено обращение создаваемого Общества Le Théâtre de la Cruauté с целью сбора средств, а также программа Театра «Альфред Жарри», отрывки из рецензий на его спектакли, сведения о публикациях работ Антонена Арто.

Манифест углубляет основные идеи Первого манифеста и Писем. Здесь сосредоточено внимание на проблеме *цери*

глифа как основы театрального языка, хотя само это понятие в данном случае не фигурирует. Вторая часть манифеста раскрывает замысел конкретного спектакля.

[159] *Анархия* не подразумевает действия произвольного, не подчиненного строгой композиции. Это становится ясным из последующего изложения замысла спектакля. Подобная анархия сродни пониманию Жестокости как проявления творческого начала. Однако далее в этой же работе Арто противопоставляет *гармонию* колонизируемых произвольной *анархией* колонизаторов (пример многозначности одного термина).

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

[161] Увлечшись древнеамериканской культурой, Арто разрабатывал в 1933 году подробный план постановки «Завоевания Мексики». Спектакль осуществлен не был. Увлечение Древней Америкой завершилось поездкой Арто в Мексику в 1936 году и присутствием на ритуалах индейцев тараумара.

Помимо «Завоевания Мексики» Арто намеревался ставить пьесу Шекспира («Ричард II» или «Макбет») и «Фиеста» Сенеки (или собственную обработку мифа об Атрее под названием «Муки Тантала»). Характерно, что Арто ориентируется исключительно на трагедии Сенеки и драматургов-елизаветинцев, образцом для которых был тот же Сенека.

[162] *Революция* понимается как кульминация творческого процесса истории. Государство ацтеков для Арто — пример единства художественного и исторического процессов.

[163] Еще один пример разнозначности понятий. «Гармония осужденных» язычников характеризовалась как «нравственная», «хаос» христианской культуры тоже обозначается словом «нравственный» (*moral*). Можно сказать, что во втором случае слово употреблено в ироническом смысле — в смысле лживой христианской морали.

[164] Монтесума II (исп. Moctezuma, 1466–1520) — вождь ацтеков с 1503 года, последний великий полководец Центральной Америки, вел войны с соседями, усмирал бунты. Возглавил Конфедерацию трех городов-государств со столицей в Теночтитлане. Монтесума воспринял появление Эрнандо Кортеса в 1519 году, как возвращение Кетцалькоатля, но решил не допускать его в Теночтитлан. Когда испанцы все же вошли в столицу, Монтесума стал послушной марионеткой в руках Кортеса. После того, как испанцы устроили резню во время индейского праздника, ацтеки восстали. Монтесума, попытавшийся остановить своих соотечественников, был тяжело ранен и вскоре умер.

Аффективный атлетизм Un Athlétisme affectif

[165] Эта статья имеет наиболее прикладное значение среди всех материалов «Театра и его Двойника». Здесь сформулирована артодианская концепция актера и принципы его существования на сцене. Статьи «Аффективный атлетизм» и «Театр Серафена» были подготовлены в 1935 году для журнала «Месюр». Однако публикация не состоялась, и «Атлетизм» вошел в готовящийся сборник.

Статья конкретизирует как теорию крютического театра, так и представления Арто об актерском искусстве. Еще играя в постановках Шарля Дюллена, Арто пытался выявить сущность роли, не связывая ее с нормами повседневной жизни. Например, он отказывался от обычного передвижения актера по сцене. Мог выползти на четвереньках. Или хромал и подпрыгивал, добываясь внешнего воплощения внутренних черт персонажа. Далее Арто увидел возможности раскрытия роли в принципах восточного театра. Создавая свою систему, режиссер рассчитывал на передачу состояния персонажа через управление дыханием (вдох, выдох, сдерживание) и подключение к нему «опорных точек», связанных с чувственной организацией. Такой достаточно механический прием дол-

жен был способствовать предельно ясному воплощению внешнего образа.

Вместе с тем не следует сводить систему Арто целиком к проблеме актера (хотя из «Аффективного атлетизма» можно сделать такой вывод). Работая над постановкой «Семьи Ченчи», Арто уделял большое внимание мизансценированию, рисовал схемы с обозначением местонахождений актеров.

[166] Каббала разделяет вселенную на *три мира: духовный, астральный и физический*. Соответственно, человек состоит из трех частей (голова, грудь, живот) и трех сфер (дух, душа, тело). Высший уровень — духовный (божественный).

[167] Каждой управляемой точке соответствует определенная эмоция (чувство). Импульс, посылаемый актером, направлен не на внешнее выражение, а «вовнутрь», то есть на вызывание реального чувства и соответствующего ему внешнего проявления.

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

[169] В каббале непознаваемое бесконечное начало Эн-Соф творит мир посредством сефирот, которые уже обладают формой и, следовательно, первейшим ее качеством — полом. Каждая триада состоит из *активных мужских* элементов, *пассивных женских* и *уравнивающих средних (андрогинных)*. Какое-либо из этих качеств (или их сочетание) является первостепенным для любой материализации.

Каббалистическая идея эманации первоначала по признаку пола получает широкое распространение в философии с конца XIX века. В России — начиная с Владимира Соловьева, воспринявшего ее непосредственно через каббалу. Для Сергея Булгакова, например, «мужское» и «женское» — всеобъемлющие принципы любого явления, при-

чем принципы *софийные*, то есть непосредственно связанные с идеальным первообразом Софии (каббалистическое Эн-Соф). Но если для С. Булгакова искусство изначально не способно достичь Софии, Арто использует принцип полового определения явлений для практического применения и для достижения сущностного внеформального начала.

[170] *Ка* в египетской мифологии — одна из сущностей (душ) человека и бога (наряду с Ах и Ба). *Ка* выступает в качестве *двойника*, определяющего судьбу человека и продолжающего жизнь после его смерти. Оставив тело, *Ка* может находиться в статуе умершего, а может перейти в загробный мир.

[171] Становится ясным, что речь идет не об осознанном управлении «опорными точками», а о передаче внерефлексивного импульса, воздействующего на архетипические слои сознания актера. Ежи Гротовский в своей практике раскрыл методику работы опорных точек. Дыхательный и голосовой аппарат «способен воплотить каждый звуковой импульс с такой скоростью, чтобы к нему не успело присоединиться то или иное размышление, лишаящее его спонтанности. Актер должен как бы расшифровать собственный организм, открывая в нем потенциальные точки опоры для подобного типа работы» (Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику. М., 2003. С. 70).

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

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

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

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

[176] *Саттва* — одна из трех *гун*, трех качеств (состояний) природной субстанции. *Саттва* — уравновешенное, чистое начало. Две другие гуны: *радžas* — страстное, деятельное начало; *тамас* — косное, темное. Три состояния находятся в постоянном взаимодействии, но одно из них превалирует.

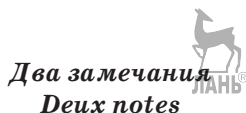
Идея Арто о семи состояниях — видах дыхания — связана с древнеиндийской эстетикой, сформировавшейся к I веку до н. э. Индусам было известно семь типов дыхания — семь *свар*, которые одновременно охватывают все состояния мира (все звуки, все цвета). Причем выделяется седьмая свара — *нишада*, на которую опираются остальные и которая соединяет все цвета.

[177] *Локальные точки*, описанные Арто и предназначенные для вызывания определенных состояний, ошибочно связывать непосредственно с акупунктурой. *Точки воздействия* в восточной акупунктуре — это точки, в которых жизненная энергия, проходящая по внутренним каналам (меридианам), выходит на поверхность тела. Акупунктурные точки являются местами входа и выхода жизненной энергии, легко поддаются внешнему воздействию и связаны с внутренними органами (например, точка на ноге связана с меридианом селезенки).

Необходимые для актерского существования в системе Арто *опорные точки* не могут быть *точками акупунктуры*, это внутренние энергетические центры, а не точки на поверхности тела. Воздействие происходит непосредственно на них, а не на тот или иной орган тела, причем воздействие происходит не физически, а на глубинных уровнях сознания.

[178] Отрывок статьи от этой фразы до слов: «И я могу в иероглифе дыхания вновь обрести идею священного театра», то есть до «N. В.», полностью совпадает с заключитель-

ными абзацами статьи «Театр Серафена». Различие этих двух текстов в данном издании обусловлено их принадлежностью разным авторам переводов.



[179] Арто включает в сборник две ранее опубликованные рецензии, чтобы выразить свое отношение к современным исканиям в кино и театре. Говоря о фильмах братьев Маркс, Арто подчеркивает их интеллектуализм в построении и воздействии на зрителя. Спектакль Ж.-Л. Барро «Вокруг матери» рецензент считает поверхностным в смысле конфликта и ограниченности условностью обычных сценических требований.

[180] «Братья Маркс» («Les Frères Marx») — статья, впервые опубликованная в «Нувель ревью Франсез» 1 января 1932 года под названием «Братья Маркс в кинотеатре Пантеон».

Братья Маркс — американская семья эстрадно-цирковых актеров, трое из которых — Леонард (сценический псевдоним «Чико», 1886–1961), Артур («Харпо», 1888–1964) и Джулиус («Граучо», 1890–1977) — стали популярным трио со времени возникновения звуковой кинокомедии. Широкую известность им принесли первые же эксцентрические фарсы: «Кокосовые орешки» (1929), «Расписные пряники» (1930), «Обезьяны проделки» (1931), «Лошадиные перья» (1931). Последний совместный фильм — «История человечества» (1957). Ранние фильмы братьев Маркс отличаются грубоватостью трюков, они фактически лишены сюжета. Однако каждый из персонажей обладает постоянной маской и специфическими средствами ее выражения. Агрессивный Граучо — болтун, сквернослов, отсылающий бесконечные каламбуры. Пример типичной для фильмов комической ситуации: «Посчитав с профессиональным видом пульс лежащего Харпо, Граучо важно заявляет: «Одно из двух: или мои часы остановились, или он

умер» («Комики мирового экрана». М., 1966. С. 150). В основе приемов Харпо — цирк и пантомима. Он не произносит в фильмах ни единого слова.

Арто восхищался работами мастеров немного комического кино (Чарльза Чаплина, Бастера Китона), но фильмы братьев Маркс выделял особо. Фильмы братьев Маркс пленили Арто прежде всего сюрреалистическим гротеском, чрезмерностью, фантастичностью ситуаций и персонажей. Но, кроме того, в фильмах с участием братьев Маркс есть вещи более важные и неповторимые. Арто видел в этих фильмах собственно «кинореальность», которой подчинены и фабула, и персонажи. Все эти элементы становятся второстепенными, уступая место самостоятельной реальности кино. Для артодианского театра характерен тот же принцип, направленный на создание театральной реальности. Мир случайных совпадений комедии, который на самом деле рассчитан до последнего шага, и где актер абсолютно владеет собой — вот та основа театральной реальности, которая была для Арто прообразом его поисков.

Хотя восприятие этих фильмов Арто решительно отличалось от интереса к ним широкой публики, ранние работы братьев Маркс произвели впечатление на передовых деятелей культуры того времени. Например, Клод Леви-Стросс и Роман Jakobson отмечали в этих фильмах те же достоинства, что и Арто. Р. Jakobson называл братьев Маркс «одним из интереснейших явлений в истории современного кино» и подчеркивал «элементарную структуру» фильмов как главное достоинство. (*Jakobson Р.* Беседа о кино // Киноведческие записки. 4. М., 1989. С. 48).

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

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

[183] «Вокруг матери» («Autour d'une mère») — «замечание» посвящено спектаклю Жан-Луи Барро «Вокруг матери», поставленному в 1935 году по роману Уильяма Фолкнера «Когда я умираю». Спектакли состоялись с 4 по 7 июня,

то есть через 12 дней после представлений «Семьи Ченчи», в которых Барро также принимал участие. 1 июля Арто опубликовал рецензию в «Нувель Ревю Франсез» (№ 262) под названием «„Вокруг матери“, драматическое действие Жан-Луи Барро в Театре дё л’Ателье».

Свое отношение к Арто и его системе Ж.-Л. Барро выразил в книге «Воспоминания для будущего» (М., 1979), где называет себя подражателем Арто и интерпретатором его идей. Вероятно, спектакль был попыткой соединения принципов Арто (первичная реальность происходящего, соотношение социального и общечеловеческого) с принципами Этьена Декру (пантомимическое изображение персонажа и окружающего его мира).

Театр Серафена
Le Théâtre de Séraphin

[184] Статья, написанная в 1935 году, предназначалась, как и статья «Аффективный атлетизм», для публикации в журнале «Месюр». Публикация не состоялась, но «Театр Серафена» не был включен и в сборник «Театр и его Двойник». Причиной того может быть стилистическое несоответствие «Театра Серафена» другим статьям этого периода. Статья построена как описание конкретного актерского действия, и, таким образом, всеобъемлющая идея круотического театра здесь, в определенном смысле, сужается. Вместе с тем статья представляется образцом поэтического языка Арто.

Впервые «Театр Серафена» был опубликован только в 1948 году (в год смерти Арто) в серии «Дух Времени».

Серафен — художественное имя семьи итальянских актеров-кукольников, работавших в Париже. Глава семьи, взяв имя Серафен (1747–1800), организовал в 1772 году в Версале первое представление театра теней. С 1781 года в королевском дворце устраиваются регулярные спектакли для детей, состоящие из маленьких комических сенок. В XIX века сборники пьес для детского или домашнего теа-

тра часто носят название «Театр Серафена». Представления театра Серафена устраивались регулярно до 1870 года.

Арто, вероятно, видел определенную преемственность с этим театром, впервые во Франции использовавшим специфику восточного (китайского) театра. Тень можно рассматривать как прообраз артодианского Двойника. Без сомнения, для Арто был важен образ Серафена (Серафима) в его непосредственном значении. Серафим («пламенеющий», «огненный») — ангел, прославляющий и охраняющий бога в иудаизме и христианстве (Кн. Исаяи, 6), очищающий уста пророка горящим углем. Образ постоянно связан с огнем, с пыланием. Огонь, сгорание жизни, горение актера и персонажа — постоянно присутствуют в статьях Арто о циркулитическом театре (Первый манифест, Письма о Жестокости и о языке).

[185] Слова, вынесенные в эпиграф, являются, скорее всего, самоцитатой. Они близки самоцитате из статьи «Восточный театр и западный театр»: «Всякое истинное чувство в действительности непереводаемо. Выразить его — значит его предать» (стр. 371 настоящего издания).

Однако нельзя не отметить, что этот эпиграф, равно как и другие высказывания Арто, целиком совпадает с некоторыми эстетическими суждениями Стефана Малларме, в которых тот определяет целью поэта внушение (*Le suggérer*) и трактует наименование (*nommer*) объекта как утрату владения, наслаждения (*La jouissance*) им.

[186] Здесь и далее *пустота* употребляется Арто в особом смысле, близком восточному понятию «пустоты» (кит. «кун», санскр. «шунья»).

[187] Терминология, которой пользуется Арто, позволяет рассматривать описываемый процесс и в метафорическом плане («шум водопада», «пещера»), и в плане описания конкретного дыхательного процесса («катаракта», применительно к дыханию, — преграда, возникающая на пути воздуха и создающая особый звук, «каверна» — полость, воз-

никающая в легких при поражении тканей, или, в данном случае, при активном воздействии на них).

[188] Совершенно очевидно, что *точки*, о которых идет речь в «Театре Серафена», никак не связаны с *акупунктурой*. Скорее, речь идет о семи индийских *сварах*. В данном случае описание Арто близко описанию свары «ришабха», которая зарождается в основании пупка и проходит через полость живота, звук ее подобен мычанию быка.

Арто нигде в «Театре Серафена» не называет точки опорными, поэтому нельзя с уверенностью поставить знак равенства между ними и *опорными точками* в «Аффективном атлетизме».



[189] По мысли Арто, актерским процессом управляет дыхание, — «*массируа*» (*massant*) — воздействуя на *точки*.

Говоря о «приноравливании» дыхания, Арто указывает на то, что обычное автоматическое дыхание сменяется дыханием рефлекторным, связанным с сознанием. Но сознание не исчерпывается логическим процессом. Рефлекторное дыхание, рефлекторное движение — определяющиеся бессознательной реакцией (*рефлексом*) на внешний раздражитель — управляются областью бессознательного, которое есть часть сознания.

[190] Выражение *un trou de silence* можно перевести более образно: *скважина молчания* — что соответствует метафорическому плану повествования Арто.



[191] Военственный *шум* (или *хрип*), шум водопада — вероятно, единый тип *мужского* дыхания, но отличный от *крика*.

[192] Различные типы дыхания, воздействуя на точки, имеют одну цель — *пробуждение двойника*. *Son double de sources* — двойник источника, причины.

[193] Эта разница определяется реализацией на сцене идеи Двойника, невозможная вне театра (*антитеатра*). Ибо

подлинная, безусловная *реальность* — высший творческий акт — возможна только здесь.

[194] Весь текст, начиная от этой фразы и до конца статьи, полностью перенесен автором в статью «Аффективный атлетизм», включенную в «Театр и его Двойник». Различие текстов в данном издании обусловлено лишь тем, что они выполнены разными переводчиками.

[195] *La densité voltaïque* — гальваническая (вольтова) плотность. Арто предлагает метафорическую аналогию с законами электричества. В данном случае имеется в виду взаимодействие положительных и отрицательных элементов, создающее творческую наполненность.

[196] Под *локализациями тела* Арто подразумевает *опорные* (локальные) *точки* «аффективного атлетизма». Отказ от употребления прежнего термина свидетельствует о расширении задач «Театра Серафена» за пределы актерского тренинга.



В. И. Максимов

**Век
Антонена Арто**



Век Антонена Арто еще не наступил. Режиссерский театр, родившись в XIX веке, в начале XX стал единым пространством театрального искусства. XX век выдвинул несколько театральных систем, часто опровергающих друг друга. Это потому, что сам образ театра, его социальная, его мировоззренческая функции понимались совершенно по-разному. Это в свою очередь привело к значительным и неожиданным художественным достижениям, к возникновению отдельных явлений. Постигающих сущность человеческого существования и глубину художественного откровения. Такие явления возникали и в начале века XX-го, и в середине, и, конечно же, в 60-е годы, и даже в 80-е. Однако, очевидно, что с начала 70-х годов театр все менее и менее воспринимается как откровение. Вновь, как в XIX веке, он вызывает интерес очень небольших групп, и интерес этот в лучшем случае созерцательный, побуждающий к размышлению, но не к преображению.

При этом актерское и режиссерское мастерство, зрелищность спектаклей постоянно растет. Возникает парадокс: чем больше художественное совершенство, тем меньше откровение. Возможно, это тот парадокс, о котором писал Арто в письмах Жаку Ривьеру: ценнее писательского мастерства — человеческое откровение, непосредственность впечатления, естественность эмоций и слов.

На сегодняшний день дело не в недостатке художественных произведений, а в изменении общественных потребностей. Театр необходим только как «музейное» искусство. Зритель не хочет быть потрясенным, он хо-

чет быть развлеченным, с приложением «просвещенности». Конечно, зритель стал таким не сам, его таким сделал театр, и не только театр. Очевидно, «техническое совершенствование» без конца подменяет «содержательность». Искусство заменяется ремеслом.

Режиссер эпохи великой театральной реформы конца XIX — начала XX века создавал замысел с целью максимального раскрытия содержания и поэтики драматургии. Профессионализм режиссера определялся адекватностью воплощения материала в творчестве актера, сценографа и всех остальных. В настоящее время мы видим, как режиссеры и актеры берутся за инсценировки и редакции пьес, и возникают несуразные монстры без единого конфликта, без четкой композиции, без финала-развязки. Все это как бы необязательно. Иногда вместо спектакля мы видим декорации и костюмы. Но чаще всего — актера в интерьере. Целью становится оригинальность трактовки пьесы или отдельного человека. Режиссеры не догадываются, что в этом их слабость, их уязвимость. Цель театра — не литературная трактовка, а нахождение адекватного сценического языка тому, что содержится в литературе драмы, в живописи сценографического эскиза, в актерской природе каждого исполнителя. Спектакли-эскизы, спектакли отдельных сцен и отдельных исполнителей — это спектакли, лишённые режиссерского замысла.

Кризис режиссерского театра в том, что режиссер противопоставляет себя драматургу, а материалом спектакля становятся чувствования режиссера (по поводу пьесы, по поводу жизни и т. д.). В то время как трепетная душа режиссера должна быть в театре инструментом, орудием, а не материалом — орудием для переплавки литературности в театральность. Выйти из кри-

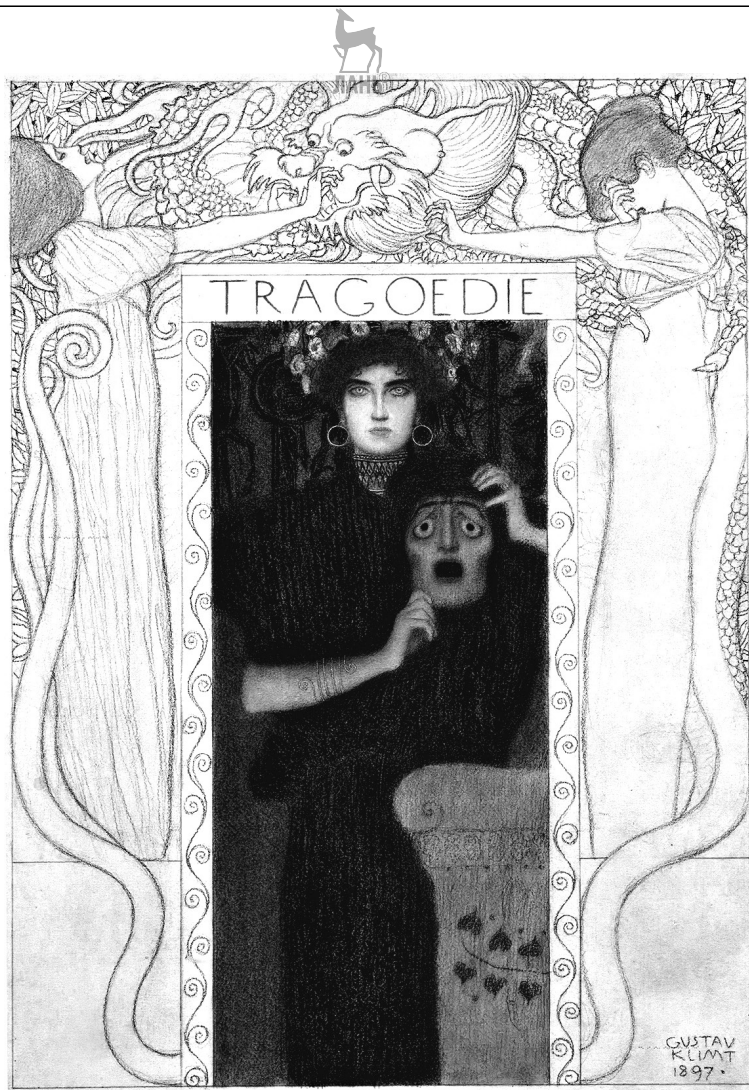
зиса очень просто: нужно отказаться от любви к себе, вообще от себя, если режиссерская индивидуальность есть, она не исчезнет ни при каких обстоятельствах. Впрочем, представить себя инструментом, а не полноправным хозяином — оказывается самой трудной задачей.

Стараниями запутавшихся и неуверенных в себе режиссеров, стараниями амбициозных актеров, стараниями критиков-как-художников и стараниями сформированного всеми ими зрителя (ибо и на зрителе лежит ответственность за кризис сегодняшнего дня), мы имеем тот театр, который имеем. Это театр, уставший от психологизма, но ничего кроме психологизма не знающий; стремящийся к легкости и развлекательности, но напарывающийся на дурновкусие и истеричность; хватающийся за всё яркое и шумное и полагающийся, что таким образом можно заглушить ту боль, которая рождается от ощущения мелочности и пустоты.

Если сравнить сегодняшнюю ситуацию с ситуацией 60-х годов, когда театр хоть и не удовлетворял вполне общечеловеческую необходимость осознать, прочувствовать каждому свое место в мире, всё же соотносился с теми процессами, которые происходили вокруг, — измельчание и упрощение очевидны.

Неслучайно 1960-е были на Западе взлетом интереса к Арто. А после 60-х Арто оказался «усвоенным» и «пройденным». Театр стал слишком «нормальным».

Конечно, здесь дело не столько в театре, сколько в зрителе. Изменилось мироощущение. Бунтарь стал обывателем. Но прямой связи здесь нет: революционная эпоха в России 80–90-х не отразилась в каких-либо значительных культурных преобразованиях (если не считать всеобщей коммерциализации). Вероятно, не только эпоха диктует характер театра, но и театр



Густав Климт. «Трагедия» (из серии «Аллегии»),
1897 г. (Музей истории Вены, Карлсплац, Вена)

определяет внутренний мир зрителя, даже такого, который ни разу в театре не был и прожил жизнь только в качестве потенциального зрителя.

Ситуацию, в которой обычный человек проживает свою жизнь вне всякого театра, нельзя считать естественной. Театральность — такая же органичная стихия как интеллектуальное осмысление, эмоциональные впечатления, чувственный опыт.

Однако не может быть сомнений в том, что общество изменится. Все живое (пока оно живет) не может стоять на месте. Оно либо падает, либо взлетает. Если падает, то, разбившись, все равно взлетит.

Человек, как бы он этому ни сопротивлялся, должен переродиться. Невозможно вечно *стоять на краю бездны*, в которую он заглянул во время Ницше. Общество рано или поздно устает от потребления суррогатов и требует чистых продуктов.

Не только театр, но прежде всего театр дает возможность обществу (не говорю «человеку» — он еще не окончательно умер, чтобы возродиться в новом качестве) катартически преобразиться, прочувствовать свою роль во вселенной, найти общечеловеческий язык. Только под словом «театр» нужно подразумевать то понятие, которое вкладывает в него Арто.

Театр как общечеловеческий язык, выявленный в коллективном бессознательном, рано или поздно возникнет. Даже если новые театральные формы не будут ориентированы на крютический театр, это все равно будет театр Арто. Тем более, что любые слова и имена — лишь частное определение, условность, далекая от своей сути. Суть — между слов. Суть — так и не названная мной — таится за всеми бесконечными словами, которые я сказал про Арто.

Всю свою жизнь Арто стремился уйти вглубь мысли, помыслить немислимое, дойти до самой глубины человека, до предела мысли, *упереться* в Ничто.

После крушения надежд на театральные проекты, Арто приходит к тому, от чего столь решительно бежал Ницше: реализовать свою идею, свое предназначение через страдание. Морис Бланшо, размышляя об Арто, задается вопросом:

Не открывает ли предельная мысль и предельное страдание один и тот же горизонт? Не есть ли, в конечном счете, «страдать» — «мыслить»?*

Мысль Арто реализуется в конечном счете в его действенном «страдании», а никак не в высказывании мысли.

Другой апостол постмодернизма, Жиль Делёз, говорит, по сути дела, о том же, отмечая стирание у Арто границы между словом и действием:

Речь идет о превращении слова в действие, путем представления последнего так, как если бы его нельзя было перекомпоновать и расчлнить: *язык без артикуляции***.

Это Ж. Делёз говорит о переводах текстов Льюиса Кэрролла, сделанных Арто в Родезе. В третий период своей жизни — вне театра — Арто ищет целостности в слове/действии, в мысли/страдании (подчеркнем: «страдании» не личностном, а вбирающем в себя все муки мира — *выстрадывание, очищение* мира, а не себя).

* Бланшо М. Арто // Комментарии. 1995. № 5. С. 37.

** Делёз Ж. Логика смысла. М., 1995. С. 115.

Философы–постмодернисты видели в Арто прежде всего человека, сблизившего крайние понятия, разрушившего поверхность. Особенно это касается единства мысли и действия, так как на это указывал сам Арто, как на неотъемлемое свое качество. Сошлемся еще на одного крупнейшего авторитета современности — Мишеля Фуко.

Мысль и само ее существование, начиная от самых ранних форм, является уже действием, и действием опасным. Де Сад, Ницше, Арто и Батай это знали и за себя, и за тех, кто предпочел бы не видеть всего этого*.

Но вся эта ориентированность постмодернизма на феномен Арто вовсе не означает принадлежность самого Арто к постмодернизму. Подобные попытки не выдерживают никакой критики, и, кстати, никто из постмодернистов не приписывал этого Арто. Антонен Арто, конечно же, ярчайший представитель собственно модернизма.

Без всякого скепсиса можно констатировать, что феномен Арто не может повториться или воплотиться в настоящее время (хотя система Арто может иметь развитие и попытки реализации). Просто потому, что задача, поставленная и прочувствованная Арто, не может быть поставлена в том же аспекте и осуществлена в эпоху постмодернизма. Вселяет оптимизм ощущение, что постмодернизм является более стремительным и еще более переходным этапом, нежели модернизм.

Сопоставляя Арто с различными явлениями театра XX века невозможно обойти имя Бертольта Брехта.

* Фуко М. Слова и вещи. СПб.: А-сад, 1994. С. 349.

Все исследователи, поднимающие эту тему, констатируют факт огромного влияния обоих режиссеров и теоретиков на послевоенный мировой театр. Но именно эта констатация приводит исследователей к закономерному выводу о противоположности этих двух театральных систем. Альберт Бермел считает:

Все-таки Арто и Брехт находятся на противоположных концах театрального спектра. Их театры так явно противопоставлены друг другу, что очень легко обнаружить недостатки одного на примере другого. Однако, будучи непохожи в своих целях, содержании, стиле Арто и Брехт имеют общую точку зрения на коммерческий театр, оба они характеризуют его как «пищу для желудка», а не для ума и сердца: это театр «кулинарный» (Брехт), театр «пищеварительный» (Арто)*.

Одного этого сближения достаточно, чтобы сопоставлять и противопоставлять театр Арто и театр Брехта. Но выясняется, что эти различия воспринимаются по-разному. Характерно, что Арто и Брехт сравниваются не непосредственно, а через сопоставление с Жене и абсурдистами, Барро и Виларом, то есть с реалиями послевоенного театра. Ж.-П. Сартр сравнивает Арто и Жене, но их противопоставление подтверждается Брехтом:

Для Арто более не существует той дистанции, которую умели сохранять между зрителем и актером Брехт и Жене (пусть в силу различных причин)**.

* *Bermel A. Artaud's Theatre of Cruelty. N.-Y.: Taplinger Publishing Company, 1977. P. 50.*

** *Сартр Ж.-П. Миф и реальность театра // Как всегда — об авангарде. М.: ГИТИС, 1992. С. 98.*

Речь идет прежде всего о принципе игры, вернее об отказе от игры у Арто (у Брехта — подчеркнутая условность театра, дистанцированность актера от персонажа и зрителя от действия на сцене; у Жене — подчеркивание игры персонажей, игры актеров и игры зрителей, при которой единственной реальностью оказывается игра).

Т. Б. Проскурникова намечает точки сближения Арто и Брехта:

Если анализировать процессы, которые происходили в современном театре под лозунгом пересмотра основных заповедей «психологического театра», то и «театр абсурда», и Брехт, и Арто окажутся тут равновелики, равнозначны*.

Таково общее поле сопоставления различных явлений. Далее Т. Б. Проскурникова обращает внимание на то, что Арто и абсурдисты имеют общие корни — театр Альфреда Жарри. Тем самым выстраивается автономная линия модернистского театра, ее конец и начало, которой и противостоит Брехт. Однако сопоставление Арто с Брехтом происходит на уровне проблематики творчества и общей жизненной позиции. К периоду 1960–1970-х годов оптимистические по сути произведения Брехта уже ставились как трагические, а наследники традиций Арто оказались сами объектом антибуржуазной борьбы. Т. Б. Проскурникова пишет:

* *Проскурникова Т. Б.* Арто, Барро, Брехт и «театр абсурда» // *Западное искусство. XX век. Современные искания и культурные традиции.* М.: Наука, 1997. С. 36.

Самый большой парадокс этих лет в истории французского театра заключается, на мой взгляд в том, что бунтари и ниспровергатели буржуазных ценностей в искусстве направили разрушительную силу своего праведного гнева не против действительно олицетворяющего коммерческое искусство «театра бульваров», а против Вилара и Барро, многие десятилетия этому театру противостоящих*.

Никакого парадокса здесь нет. Молодежные бунты 1960-х, знаменитые «майские события» в Париже положили предел модернизму, явившись, по своей сути, уже постмодернистской реакцией на утвердившуюся и «узаконенную» культуру модернистов. Протест был направлен не против чуждых «бульваров», а против кровных отцов — модернистов. Одеон стал штабом революции именно потому, что он и территориально и духовно был ближе всего расположен по отношению к Латинскому кварталу. Таковы закономерности культурной эволюции и культурной революции.

Попытка сближения Арто и Брехта наблюдались прежде всего в практике театра.

Брехтовская идея «дистанцирования» долгое время противопоставлялась театральной концепции Арто — его театру непосредственного, жестокого и субъективного опыта**.

— писал в 1960-е годы Питер Брук. Режиссер ставит задачу соединить противоположности, осуществив

* Там же. С. 43.

** Брук П. Блуждающая точка. СПб.; М.: АРТ, 1996. С. 72.

в эстетике театра Арто постановку брехтианской пьесы П. Вайса «Марат/Сад». Возможно. Более убедительной была постановка «Антигоны» Брехта в исполнении убежденных последователей Арто — актеров Ливинг Тиэтра («The Living Theatre»). Но здесь брехтовские средства воздействия на зрителя не принимались к действию, использовалась только драматургия и необходимая американской труппе социальность.

В любом случае Арто и Брехт воспринимались на разных полюсах одного поля. Эта противоположность в воздействии на зрителя отмечена именно американцем А. Бермелом:

В представлении Брехта в идеальном спектакле зритель получает интеллектуальные импульсы, которые держат его в постоянном напряжении. Он наслаждается эмоциональными конфликтами и даже может занять чью-либо сторону, но автор с помощью приемов «отчуждения» последовательно разбивает эмоциональное очарование и напоминает зрителю, чтобы тот не слишком-то увлекался действием. Брехт предлагает использовать знание, полученное от спектакля, в условиях реальной окружающей действительности вне театра*.

В этом А. Бермел видит главное различие Арто и Брехта. Арто не мог считать театральным произведение, воздействующее прежде всего на разум зрителя и призывающее реализовать полученное «знание».

При противоположных средствах воздействия на зрителя противоположно и само понимание театра Арто и Брехта. А. Бермел формулирует это так:

* *Bermel A. Artaud's Theatre of Cruelty. P. 90.*

Театр Брехта реформаторский, если не сказать революционный по своим целям. Театр же Арто, напротив, антиреформаторский. Арто взваливает на театр бремя, которое тот не в состоянии нести. Думая, что избавляет свою аудиторию от «жестоких идей войны, мятежа и жутких убийств», сначала вызывая эту жестокость, а потом умиротворяя ее, Арто полагал, что выполняет своего рода политическую миссию. Преображение по Арто оспаривается со стороны Брехта, который выступал против аристотелевской идеи катарсиса: это преобразование несовместимо с активной социальной установкой, так как вызывает состояние согласия*.

А. Бермел подходит к оценке значения двух театров с точки зрения общественного значения. И хотя социальный пафос театра Брехта столь очевиден, идея Арто оказывается более глобальной и необходимой человеческому развитию, но менее осуществимой (по А. Бермелу — вообще неосуществимой) средствами театра. Здесь справедливо отмечено глобальное различие двух пониманий театра по отношению к Аристотелю: Брехт предлагает новый театр вне аристотелевской традиции, а Арто отказывается от театра прошлого, возвращаясь к Аристотелю (в этом смысле он не реформатор, а традиционалист). При этом и Арто, и Брехт более чем кто бы то ни был поднимают значимость театра в общественной жизни.

Именно сопоставляя Арто и Брехта, Ж.-П. Сартр приходит к выводу о неудовлетворенности Арто и ирреальными чувствами в театре предшествующем, и ирреализацией чувства как такового в театре Брехта:

* *Bermel A. Artaud's Theatre of Cruelty. P. 90–91.*

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*.

Конечно, Брехт противоположен Арто. Вся глобальность его театра направлена на то, чтобы этот театр противопоставить обыденной жизни, заставить зрителя преобразовать обыденность. Арто, наоборот, видит в театре подлинную реальность и противопоставляет театр жизни для того, чтобы реализовать в человеке возможности, скрытые в обыденной жизни.

Ролан Барт в заметке 1971 года «Арто: письмо/изображение» поясняет идею необходимости насилия во избежание еще большего насилия:

Нет ничего более хрупкого, чем насилие: кодекс ограничивает его, и смысловое значение до сих пор одерживало победу потому что, стремясь к разрушению дискурса — западного, христианского и т. д. — можно, тактически, предпочитать дискурс коварства дискурсу жестокости, Брехта — Арто**.

Иными словами, разрушение прежнего дискурса происходит не по прямому пути очищения и обнаружения сущности, а облегченным способом, через двойственность и осмысленность, предложенные Брехтом. Брехт оказался привычнее для театра — логичнее и яснее, и выбор был сделан в его пользу.

* *Сартр Ж.-П.* Миф и реальность театра. С. 100.

** *Barthes R. Œuvres Complètes. T. 2. P., 1994. P. 1186.*

Брехт подчеркнул яркую театральность в экспрессионизме и развил ее, но его театральная система полностью ориентирована на реальность жизни, и другой реальности Брехт не знает. Искусство для него — лишь подспорье для решения социальных проблем. В этом смысле великий реформатор театра развивал как раз театр традиционно—реалистический, какими бы условными средствами он не пользовался. Брехт оказался совершенно чужд модернизму в силу своих идеологических установок. Поэтому он противоположен Арто. Поэтому он относительно легко смог повлиять на различные направления в мировом послевоенном театре.

И все же и Брехт, и Арто, каждый со своей стороны, выходили за границы, предписанные ранее театру: Брехт нашел новый театр в эпическом, отказавшись от аристотелевского действия; Арто стремился к поэзии, сделав материалом театра архетипическое содержание.

Театр второй половины двадцатого века представляет еще более сложную и многоуровневую картину, чем во времена грандиозных новаторов рубежа XIX—XX веков и первой половины XX века.

Театр, ориентирующийся на бытовые формы, театр реалистический, продолжает развиваться, используя глубокие традиции психологического театра от интеллектуального театра XVII века до системы Станиславского. Наряду с психологической традицией, этот театр использует новаторские театральные формы (например, эпический театр), которые так же имеют в своей основе соотношение с реалиями быденной действительности.

Этому типу театра противостоит модернистская тенденция, в которой театр развивается по своим соб-

ственно художественным законам, преобладающим над жизненными.

Большинство из выдвинутых модернизмом театраль-ных концепций нашли то или иное отражение в твор-честве Антонена Арто. Его оригинальная театральная система, сформировавшаяся к тридцатым годам, стала одной из вершин модернистской эволюции, как в теа-тральном плане, так и в общекультурном.

Новаторские тенденции конца XIX и первых де-сятилетий XX века соединились в уникальной идее крутоического театра, воплотившего в себе и подлин-ную традицию сценического искусства, идущую от ан-тичной трагедии, и новое понимание театра, сформир-ованное различными направлениями модернизма.

Помимо театра реалистического и театра модер-нистского продолжает существование театр коммер-ческий — самостоятельный тип театра, принимаю-щий в настоящее время различные формы (например, возврат к актерскому театру). Этот тип театра имеет различные обозначения («традиционный театр», «те-атр истеблишмента»), не меняющие его сути. А суть его — массовая культура.

Четвертый тип современного театра — театр пост-модернистский, объективно самый передовой и нова-торский в постмодернистскую эпоху. Этот театр опро-вергает прежде всего театр модернистский, используя и развивая именно его принципы. В то же время пост-модернизм оказывается восприимчив и к элементам психологического театра, и театра коммерческого.

Арто продолжает сохранять свое значение в новом постмодернистском театре. Однако речь идет об ис-пользовании отдельных элементов системы Арто. Реализация круоического театра требует прежде

всего модернистского сознания, либо нового сознания, совпадающего с модернизмом по принципиальным позициям, которое сменит постмодернизм.

Пока же Альберт Бермел видит возможность осуществления крьюотического театра в довольно прозаичном ключе:

Нет другого способа проверить действенность радикальных убеждений Арто, как заставить все население регулярно посещать Крьюотический Театр. Считал ли он это осуществимым? Похоже, что да. В своих работах он допускает, что современное общество это ни что иное, как родовое племя, только во много раз больше*.

Не следует сводить театр к терапии, хотя если говорить о сегодняшнем дне, наверное, А. Бермел прав. Но рано или поздно в обществе неизбежно возникнет потребность преобразования — преобразования коллективного и творческого, то есть катартического. И этот путь прочерчен Арто, а не Брехтом и не Станиславским. Вероятно, новые художественные концепции не будут использовать слово «театр», но не обойдутся без этой театральной основы.

Крьюотический театр Арто — это уникальная система, в которой театр не утрачивает своего катартического предназначения, но в то же время соединяет мифологическую структуру построения произведения, космогоническое познание человечества, ритуальные основы и прообраз сверхчеловека будущего. Именно преодоление художественными средствами человеческого («слишком человеческого») начала культуры

* *Bermel A. Artaud's Theatre of Cruelty. P. 91.*

становится задачей театра Арто. Язык крьютического театра — архетипические иероглифы коллективного бессознательного, дающие возможность подлинного понимания между актером и зрителем, художником и каждым человеком.

Глобальность системы Арто стала залогом тех тенденций, которые явились определяющими в формировании творческих исканий многих крупнейших режиссеров, философов, писателей второй половины XX века.

Однако возможность реализации этих тенденций допустима только при изменении общекультурной ситуации. Эпоха модернизма — генерирование глобальных концепций, неосуществимых полноценно в силу противопоставленности общему социальному развитию. Мысль прозревала сверхчеловека, а в обществе царилась власть толпы, сделавшей своим героем диктатора-обывателя в духе Папаши Убю, Сталина, Гитлера.

Революционная ситуация 1960-х положила конец антагонизму культуры и общества. Эпоха постмодернизма предложила универсальные игровые модели, не претендующие на глубину, но способные включить в игру различные общественные слои.

Игровые модели, направленные на очищение, оживление идей и концепций, сами по себе идеями быть не могут. С другой стороны, активное развитие новых технических форм дает возможность создания широкого информационного поля. Это поле еще только структурируется, ему еще только предстоит наполниться культурным содержанием. Но здесь закладываются основы нового культурного контекста.

Активная разработка форм, утверждение игрового мышления рано или поздно потребует насыщения уни-

версальными моделями, не развлекающими пытли-
вый ум, а проясняющими законы мироздания и от-
крывающими перспективы рождения сверхчеловека.

Подобные задачи могут быть решены только с по-
мощью театра, этот новый театр будет развиваться
из замыслов модернизма, и прежде всего театра Арто.

Век Театра Арто еще не наступил, и бессмысленно
прогнозировать, когда он наступит.

До Арто воплощением театра считалась Маска.
Арто показал, что театр это не маска, а то, что под
ней — Двойник. Заглянуть под маску человечеству
страшно: где гарантия, что под ней не окажется лицо
Горгоны. Люди театра не решаются заглянуть под ма-
ску, потому что боятся потерять «театр», разрушить
его, утратить такое ясное и театральное понятие —
Маска. Не побоялись Крэг, Виткевич, Гротовский,
Брук, Бек, Маровиц... Но в основном люди театра за-
нимаются тем, что укрепляют Маску.

А раньше всех, почти в том же году, когда родился
Арто, Густав Климт написал картину «Трагедия». Муза
трагедии снимает свою маску и за ней мы видим (!)
лицо, лишенное всего «трагического», лишенное кон-
кретных черт трагического или комического, лишен-
ное эмоций. Оно находится по ту сторону добра и зла —
оно выражает то, что скрывается за трагическими
страстями, но обязательно должно быть обнаружено.

Эмиль Чоран в 1956 г. скептически писал о том со-
отношении, которое всегда существовало между зри-
телем и трагическим героем:

Герой может сколько угодно крутиться перед нами,
сколько угодно стонать, ему не удастся растрогать нас,
поскольку мы не зрители его, а его конкуренты, его си-

дящие в зале соперники, способные лучше, чем он сам переносить его невзгоды, и, принимая их на свой счет, делаем больше того, что он способен делать на сцене*.

Зритель теперь не отождествляется с героем, а выступает его конкурентом, дистанцируясь от его страстей — потому что не верит в них.

Но подлинная трагедия преодолевает страсти и слезы. Подлинная театральность не конкретизирует рок в виде богов, а устремляется в космос, преодолевая рок.

Чоран, говоря о роке, описывает то состояние, которое демонстрирует Климт.

Мы догадываемся, что он не может быть конечной инстанцией и что с его помощью проявляет себя какая-то иная высшая сила <...> а то, что казалось самой реальностью, теперь становится просто лицом. Лицом? Даже и не лицом, а личиной, обыкновенной видимостью, которой пользуется эта сила, стремящаяся нас истребить, не задевая нас. «Рок» — это всего лишь маска, как и все остальное, что не является смертью**.

Холодный и бесстрастный лик смерти несет нам космическое успокоение.

* Сиоран. *Искушение существованием*. М.: Республика; Палимпсест, 2003. С. 251.

** Там же.



Об иллюстрациях в книге

- Обложка* Автопортрет Антонена Арто (1946).
- Фронтиспис* Фотопортрет Антонена Арто в роли Грингале в фильме Луитц-Мората «Вечный Жид» (1926) по роману Эжена Сю (1845). Национальная библиотека Франции.
- Стр. 97* Лукас ван ден Лейден, «Дочери Лота», начало XVI в. (Лувр, Париж).
- Стр. 394* Рисунок А. Арто «Театр Жестокости», 1946 г.
- Стр. 405* Рисунок А. Арто «Метание подлинных тел», 1947–1948 гг.
- Стр. 433* Рисунок А. Арто, 1947 г.
- Стр. 455* Рисунок А. Арто, 1948 г.
- Стр. 461* Спектакль «Семья Ченчи», 1935 г.
Ия Абди — Беатриче, А. Арто — граф Ченчи.
- Стр. 535* Густав Климт. «Трагедия» (из серии «Аллегории»), 1897 г. (Музей истории Вены, Карлсплац, Вена).

Вадим Игоревич МАКСИМОВ
ВВЕДЕНИЕ В СИСТЕМУ АНТОНЕНА АРТО
Издание второе, переработанное

Vadim Igorevich MAKSIMOV
**AN INTRODUCTION
TO THE SYSTEM OF ANTONIN ARTAUD**
Second edition, revised



12+

Ответственный редактор *А. В. Ульверт*
Корректор *Н. В. Сальцева*