

УДК 128

Поэт театральных возможностей*

Владимир В. Бибихин

*Материалы любезно предоставлены
Лебедевой Ольгой Евгеньевной***

Received 05.08.2008, received in revised form 10.09.2008, accepted 17.09.2008

Антонен Арто (5.9.1896 — 4.3.1948) все чаще заставляет говорить о себе не только в связи с сущностью и судьбой театра. Количество литературы о нем не уменьшается, его имя остается одним из символов мятежа в культуре. В глазах авангарда он тот не продавшийся бунтарь, который до последних дней вел смертельный поединок духа с косным грузом культурных вещей. Дольше всего он работал как кино- и театральный актер (с 1921 по 1935), но его имя сейчас почти исключительно связывается с идеей так называемого театра жестокости. Статьи его сборника «Театр и его двойник», манифесты несостоявшегося режиссера, записи и поэмы о театре, кажется, только выигрывают от времени, становясь неким полюсом, на который ориентируются, не обязательно притягиваясь к нему, и театральная теория, и практика многих театральных коллективов. Удастся ли выделить главные мысли, придающие цельность всему, что сделано, написано, выкрикнуто Антоненом Арто? Его мысль была переплетена с его жизнью.

Арто родился в семье марсельского капитана дальнего плавания, торговца среднего до-

статка. К его ранним впечатлениям относятся поездки к родне матери, гречанки, в Смирну (Измир) на Эгейском море. С детства его отличало то, что Достоевский называл усиленным сознанием. «С восьми лет и еще раньше, — вспоминал Арто в 1945, — я постоянно спрашивал себя, кто я, что я такое и зачем жить; помню себя шестилетним в доме на бульваре Бланкард в Марселе (дом № 59, если говорить точно): припивая какао с булкой, которые дает мне некая женщина, называемая мамой, я задумываюсь, что такое быть на свете и жить, что значит, что я дышу и должен хотеть дышать, чтобы чувствовать что живу, и как понять, хорошо ли это мне, и чем хорошо»¹. Обостренное до неотступности чувство странности существования, недоумение перед втянутостью собственного тела в неподвластные сознанию обстоятельства — стимул всей интимной жизни и работы Арто, его нетерпеливого «присутствия при самом себе», его бунта против «насилия», которое мир при пособничестве тела совершает над его я.

Учась в школе, основанной обществом иезуитов, Арто издавал гектографированный

* *Прим. ред.* Статья была опубликована в малотиражном (300 экз.) Теоретическом альманахе «Res Cogitans», № 3. — М., 2007.

** Corresponding author E-mail address: bibikhin@gmail.com

¹ Из записи, начинающейся словами «Я никогда ничему не учился». Цит. по: Charbonnier G. Antonin Artaud. Paris 1970, p. 56.

журнал. Там он поместил свои первые стихи в 1910 году. Еще раньше у него заметили признаки нервно-соматического расстройства, угнетенности, лицевой невралгии (причиной считался пережитый в пятилетнем возрасте менингит). При всяком изложении его жизни и работы они требуют упоминания по двум причинам. С одной стороны, болезнь ему мешала как непосредственно (он не смог учиться в университете, бросал на полпути свои начинания, в 1915, в 1918, потом в 1937–1946 был в лечебнице для душевнобольных), так и через рано приобретенную через транквилизаторы привычку к опиуму («пороки, которые меня парализуют», из письма 1935 года к Жану-Луи Барро). С другой стороны, при его напряженной рефлексии, при титаническом усилии «схватить конкретный миг своего состояния» болезнь не могла остаться просто внешним гнетущим обстоятельством его судьбы; он вообрал ее в свой духовный опыт и преодолел изнутри.

Человек по крайней мере иногда чувствует себя под защитой привычной повседневности, осмысленного течения жизни, красоты природы. Для Арто успокоительный покров бытия всегда сорван, окружающие вещи, люди вопиюще отделены от его интимной самости, космос, человеческая история нависают хаотическим водоворотом. Он всегда открыт верхним и нижним безднам. Ученый психиатр в книге под названием «Пророческое кораблекрушение Антонена Арто» признается, что этот человек перевернул его представления о шизофрении, убедил в несправедливости принятой в 20 веке изоляции «безумных» от общества: душевная обнаженность Арто ближе к правде и ценнее чем вся уравновешенность врачей, которые пытались лечить его от видений и

двойничества электрошоком¹. Скоморошество Арто было способом ответить на полнившее его чувство проходящих через человека сверхмощных сил, трагического ускользания жизни, бессилия языка и всех традиционных культурных форм, в первую очередь близкого ему театра, встать вровень с сырой «жесточкой» реальностью бытия. Этот человек, ставший по выражению Барро весь театром, настолько выставлялся в самовыражении, не оставив в себе ничего непросвеченного, что говорить после всего этого о его психической ненормальности так же неудобно, как нелепо скрывать историю болезни от врача, который сам себе ее профессионально написал.

Так или иначе, безумие Арто нельзя отделить от его духовной истории. Оно стало его столбовой дорогой в бессознательное, только совсем не в том смысле, в каком сновидения открывали бессознательное для Зигмунда Фрейда. Миражи сонного, болезненного или отравленного сознания конечно не могут быть ценней или хотя бы глубже общезначимых образов природы, быта, ритуала, мифа, сказки, языка. Веками устоявшимся структурам принадлежит бесконечно большая символическая и типическая сила чем случайным летучим узорам расслабившейся психики. Нелепо надеяться, будто воспаленный беспорядочный ум разглядит в своих глубинах больше, чем трезвый взгляд художника и мыслителя увидит в будничном облике мира. Поток сознания, когда Арто поддавался ему, выносил наружу мертвенные обломки детского религиозного воспитания, юношеских неврозов, недоосмысленных жизненных впечатлений. Тогда появлялись мессианские и христологические фантазии, подозрительность к женщинам, страх магических влияний, следы обрывочного зна-

¹ Bonneton A. La naufrage prophétique d'Antonin Artaud, Paris 1961. Боннетон готов присоединиться к мнению Жана-Луи Барро, что «сверхпрозрачность» его редкой остроты ума толкнула Арто на опасную забаву, *симуляцию* безумия.

комства с восточной мистикой. К чести Арто душевная серьезность и талант удерживали его от заигрывания с фрейдистскими и юнгианскими символами бессознательного и архетипами. Даже в свой сюрреалистический период он мало культивировал автоматическое письмо. Такие занятия казались ему пустой литературной забавой. Бессознательное, о котором он часто говорит, не кладовая пикантной символики, не возможность расширения творческих потенций, а то трудное знание, что настоящее это всегда *другое*, такое, чем нельзя распорядиться, к чему едва можно прорваться в крайнем напряжении сил, с риском страдания. «Я вижу, — говорил он Жаку Превелю в 1946 году, — что вы человек, живущий в реальном мире, и что вы страдаете»: для него эти две вещи были равносильны. «Надо страдать, чтобы быть»¹. Арто любил свою болезнь, как можно любить злую, но возвышающую беду. Ужас, судороги, столбняк были понятны ему знаки подлинности, межа, за которую нет доступа ненавистной ему эстетике. «Все, что не есть столбняк души и не идет от столбняка души, как стихи Бодлера и Эдгара По, — говорит он в одном письме 22.9.1945, — неправда и не может быть допущено в поэзию» (IX 184–189)². Физическое и душевное страдание стало его жестокой цензурой, постоянно выверявшей для него на искренность все, что он думал и делал.

Мироощущение Арто — острое чувство кошмарного ускользания самого себя. Он явственно видел, что с каждой минутой прожитого времени проваливается в «черный карман» бытия. Идеи культуры, принятые в обществе представления казались ему жалкой ложью, годной только для того чтобы скрыть от трусливых людей черную бездну. Словно

желая поднять себя собственными руками, Арто хочет вычитать смысл своего бытия из его же непосредственного протекания, обращается к поэзии, понятой как «динамика мысли». Но вещи, о которых невольно приходится говорить в стихах, издевательски кривляются словно оборотни, оказываются частицами собственной растерзанной души. Эти частицы не легче схватить чем отражения в зеркале. Мир только делает вид что поддается человеческой воле, на деле он обволакивает и насилует личность. Собственное слово ускользает или мертвоет под руками. Стоит именовать свое состояние, и вместе с лексикой ненавистные ограничения уже вторглись в твою жизнь, ты, поэт, уже не принадлежишь себе, каждое слово общего языка загоняет свободу внутреннего существа в тупики терминов. В горькой обиде на благополучное спокойствие мира он бросается в отчаяние, глухой мрак становится «своеобразным временем, в котором живет и существует поэт Арто». От безвольной отданности потоку сознания он бросается в другую крайность, к предельной собранности на неделимой точке внутреннего субъекта. Можно было бы говорить здесь о раздвоении личности, если бы не постоянная борьба за то, чтобы остановить в своем творчестве провал в хаос. Внутренняя гонка, крайнее напряжение мозга, мысли, ловящей саму себя, кончались срывом, душевная мука сливалась с телесной, наступало онемение, судороги и все кончалось принятием лауданума. Даже и тогда ему не удавалось забыться, сохранялось упрямое противление всякому «утилитарному» устройению жизни, отчаянная решимость не предать ни слова, ни жеста чуждым силам. Хотя единственное спасение из водоворота стихий — «кристаллизироваться», он не хочет достичь

¹ Prevel J. En compagnie d'Antonin Artaud. Paris 1974, p. 15, 60.

² Здесь и ниже римская цифра — номер тома, арабская — страницы в изд.: Artaud A. Oeuvres complètes, t. 1–25. Paris: Gallimard 1956–1988.

этого так, как практикует весь мир, т.е. ограничившись и определившись, став чужим для себя, превратившись в разумную вещь. Ограничения Арто не потерпит и от Бога, «мне подавай абсолют — или ничто», гордо заявляет он. Вместе с тем он понимает, что спастись от насилия физики нельзя самоубийством, потому что нож, пистолет, собственное мышечное усилие выступят в момент смерти тоже как агенты насилующего мира. Абсолютно замкнуться в себе тоже невозможно; с каждым вздохом, с каждой невольной мыслью вторгается сумбурный поток. Вечный насильник человека его собственное тело. — Единственный выход в том, чтобы не пассивно сосредоточиться в неуловимой глубине, а действительно, если хотите, жестоко вторгнуться в толщу мира, развернуть заново самого себя, уже не подверженного насилию, преображенного, в любой своей части хранящего неприступность и непобедимость точечного всецело активного начала. «Я воссоздам человека, каким являюсь», заявляет Арто. В его новом, подлинном, чистом теле уже не будет старого языка, рта, ушей, ничего способного открыться миазмам мира.

Как иначе и не могло быть, Арто всего сильнее не в своих меняющихся увлечениях и вызывающих декларациях, а в области, к которой он оказался подготовлен, возможно, лучше и больше чем кто бы то ни было из его современников и которой он посвятил наперекор болезни годы настоящего труда. Этой областью было осмысление возможностей театра.

1920-е годы во Франции были временем небывалых театральные реформ и начинаний. Двадцатичетырехлетний Арто, приехав из Марселя, где уже имел какой-то сценический опыт, в Париж, оказался в гуще всего этого движения. С 1920 года в Париже по рекомендации дяди (брата матери), киномагната

Луи Нальпа он учился, потом пробовал себя в «Ателье» Шарля Дюллена.

Это была эпоха расцвета театра. В 1896 главную роль в фарсе Альфреда Жарри «Король Убю», впервые поставленном у Люнье-По, сыграл Фирмен Жемье (1869–1933). Жемье, который под влиянием идей Романа Роллана о народном театре еще в 1903 устроил в швейцарском кантоне Во громадное праздничное представление истории этого кантона, 11 ноября 1920 года организует подобное же театральное событие на улицах Парижа. В это же время Жемье экспериментирует с пространством Зимнего цирка в Париже, добиваясь чтобы театральное действие стало эманацией праздничного собрания народа, и торжественно открывает Национальный народный театр исторической панорамой французской истории от революции 1789 года до Третьей республики. Сезон с декабря 1920 по май 1921, когда Жемье руководил труппой Комеди Монтэнь, стал трамплином самостоятельной режиссерской работы для учившихся у него Гастона Бати и Шарля Дюллена, будущих знаменитостей. В 1920–21 годах Арто посещает так называемую Школу Жемье, драматические курсы, которые ведет Дюллен, а в 1922 году об Арто уже говорят, что он обещает стать ключом успеха только что основанного Дюллением театра Ателье (в помещении театра Монмартр). Дюллен соединял техничность, требовательность к актерскому мастерству (его упражнения по сценическому движению, танцу, пантомиме, игре в масках до сих пор приняты во французских театральные школы) с вниманием к настроению зала, к импровизации, с любовью к японскому и китайскому театру. Не ужившись с Дюллением, у которого он не только исполнил несколько важных, хотя никогда не главных ролей, но и рисовал декорации и костюмы, своенравный Арто (в роли Карла Великого против воли ре-

жиссера он подползал к трону на четвереньках и др.) с 1921–1922 немного играл в Театре де л’Эвр (l’Oeuvre) известного режиссера, актера и писателя Люнье-По (Aurélien-Marie Lugné, 1869–1940), потом перешел к Жоржу Питоеву (1884–1939), режиссеру, актеру и театральному декоратору русского происхождения, чья труппа начала играть в Париже с 1922. Питоев, в свое время усвоивший опыт московского Художественного театра (хотя он и отталкивался от метода Станиславского), игравший с 1908 в Театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге, с 1910 был актером и режиссером в группе П. П. Гайдебурова, в 1911 учился у швейцарского композитора и воспитателя Э. Жака-Делькроза (1865–1950) эвритмике, искусству переживания музыки в гармонических телодвижениях (не смешивать с антропософской эвритмией Рудольфа Штейнера). Арто играл у Питоева в конце 1923 и в 1924 (Первый Мистик в «Балаганчике» Блока, клоун Джексон в «Тот, кто получает пощечины» Леонида Андреева, другие). Судя по некоторым его замечаниям (письмо Ж. Полану 28.11.1932), он знал и обсуждал режиссерскую работу Жака Копо (1879–1949), французского писателя и драматурга, создавшего в 1913 году Театр Старой голубятни в Париже, антинатуралистический театр условных знаков, где слова должны были стать «всего лишь разделителями в цепи пауз и движений», а главный смысл действия несла пластика актеров, игравших на открытой площадке с минимумом сценических предметов. Расщепление Театра старой голубятни, наследниками которого, Луи Жуве и Дюллен в большей, Гастон Бати и Питоев в меньшей мере, стали все четыре главных парижских некоммерческих театра 1920-х и 1930-х годов, так называемый Картель четырех, произошло опять же на глазах Арто в 1924 году, когда Копо с труппой своих учеников создал лабораторию исследования драматического творче-

ства и уехал в Бургундию, где ставил на сельских праздниках фарсы и комедии. Из четырех режиссеров Картеля Арто не работал только с Гастоном Бати (1885–1952), но и с его стилем был знаком достаточно, чтобы предлагать ему в 1929 себя на одну из ролей в «Макбете» (которого Бати поставил только в 1942).

Театральный кругозор Арто не ограничивался Парижем. Он знал и ценил авангардных теоретиков начала века Адольфа Аппиа и Эдварда Г. Крэгга (ср. II 156). У этих мыслителей, которые, подобно Арто, пытались и не сумели утвердить себя в качестве режиссеров, уже есть идея жеста, движения, драмы как символа невидимой реальности, танца как основы театра, подчеркивание важности мизансцены, предложение развернуть действие в трех измерениях с помощью этажей и лесенок, добившись взаимослияния зала и сцены. Арто знал и о проекте, над которым работал немецкий режиссер Э. Пискадор (1893–1966) в сотрудничестве с архитектором Вальтером Гропиусом (1883–1969) — «тотальном театре», где текст должен был потонуть в переживании, вызванном у зрителя сплошным воздействием света, музыки, разнообразнейшего движения, заполняющих все пространство декораций и разнообразной костюмерии. В письмах Арто есть упоминание об импровизации по методу Станиславского. Наконец, он видел Мейерхольда в Париже и, по-видимому, знал Таирова с его идеей театра как автономного искусства.

В эти годы театральные искания Арто сам пытается создать свой театр, и если терпит неудачу как организатор и режиссер, то укрепляется в другом, ему самому пока еще не ясном призвании: угадать и осмыслить на гребне театрального подъема предельные, пускай почти неосуществимые возможности сцены. Собственно говоря, вся его жизнь была мечтой о них. Еще в 1916 году в Марселе он готовился создать «спонтанный театр», кото-

рый играл бы в заводских цехах. В свои глухие годы, изолированный от общества, он оставался человеком-театром. И за несколько дней до смерти он еще собирался снова посвятить всего себя театру. «Театр еще не начал существовать... мы еще не родились».

Он оказался подготовлен к своему призыванию и еще с одной неожиданной стороны. Силой, всего настоятельнее требовавшей от театра в начале 20 века обновления и самоопределения, было кино. Арто с 1922 по 1935 играл в нем, в 1925–1931 пытался (неудачно) выступить кинорежиссером. Он Марат в «Наполеоне» (1926) и Савонарола в «Лукреции Борджиа» (1935) Абеля Ганса, монах Массьё в «Страстях Жанны д'Арк» (1928) Карла Дрейера; в неглавных ролях он снимается в десятках других лент. Опыт, приобретенный в кино, давал ему право судить о различии между старым искусством театра и новой музыкой. Он вынес решение в пользу старого. Работа в кино казалась ему продажей себя, «моя душа не здесь».

В самом деле, проходящие в кинематограф люди, что бы им ни показывали, по существу сидят перед мертвой стеной и разглядывают иллюзорные изображения. Какие бы чувства ни вызывал у них фильм, их психологическим дном остается феномен любопытствующего разглядывания или, самое большее, сноподобного гипноза; эти чувства складываются в стороне от главной, действующей, решающей части сознания и если формируют волю и участливость, то не прямо, а через волевое решение выйти из пассивности. Это решение может у кинозрителя вообще не проснуться, и если проснется, то вовсе не от чар кино, способных скорее усыпить. А волшебство театра, прямое заражение зрителя действием актера, совсем не похоже на гипноз.

«Кинематографический мир, — приговаривает Арто, — есть мертвый, иллюзорный и

раздробленный мир» (III 97), «там нельзя работать без чувства стыда» (III 302). Вообще «где машина, — пишет он 25.2.1948 Полю Тевнену, — там всегда разрыв, ничто, там техническое посредничество искажает и уничтожает все, что ты сделал. Вот почему я больше никогда не прикоснусь к радио и отныне посвящу себя исключительно театру, такому, как я его понимаю, театру крови, театру, который на каждом представлении дает что-то приобрести телесно как тому, кто играет, так и тому, кто приходит смотреть игру, — впрочем, нет никакой игры, есть действие, театр есть в действительности генезис творения. Это будет!» На экране или при проигрывании записи уже собственно ровным счетом ничего не происходит, зрители видят тень, слышат эхо. Только в театре, где живой актер принимает на себя волны зрительского внимания и чувствует себя под живыми взглядами тем, чем никогда себя не чувствовал, становясь таким, каким себя не знал, только и может совершиться событие. При чувстве катастрофичности всего происходящего стандартные культурные занятия казались Арто вопиюще пустыми, он тосковал по чему-то подлинно действенному и именно этой своей тоской входил в литературу. Так, в 1923–1924 гг. он предлагал свои стихи издательству Галлимар, директор «Nouvelle revue française» Жик Ривье вернул их с корректным разбором литературных слабостей. Арто отвечал, что не только не стремится к стилистической правильности, но ненавидит ее; ему важно уловить миг настоящего, а традиционные поэтические средства как раз предательски растворяют настоящее в общезначимом и типичном. Стихи были все-таки отвергнуты, но эта переписка Арто с Ривьером была опубликована в сентябре 1924!

Нечего и спрашивать, откуда у Арто пафос настоящего и преображающего действия. Тайное настроение эпохи увлекло его с

юношеских лет, когда он хотел выйти с театром в заводские цеха Марселя, и он хранил свое абсолютное бунтарство ненадломленным до последних дней жизни. Ему казались мелкими социальные революции, мало что меняющие в косном прозябании масс. Он покушался на казалось бы легковесную и ненасильственную, но в итоге торжествующую над всеми внешними переменами власть самих по себе выразительных форм культуры, и прежде всего языка. Из своих поэтических опытов он вынес убеждение, что конкретность минуты гибнет под пером и, что хуже, именно мастерство, литературный прием всего вернее убивает в пишущем бесценную непосредственность. Если всё так, то не может быть речи о революционном преобразении жизни, пока сам язык, не говоря уже о менее гибких путях выхода воли и страсти, всегда успевает заранее наложить путы на неповторимый миг, разбавить настоящее общезначимым и типичным. Арто захватывали поэтому все современные движения революционизации языка, футуризм, дада (он был знаком в Париже со своим ровесником Тристаном Тцарой) и, наконец, сюрреализм. При участии Арто и даже под его влиянием были написаны несколько самых взрывных документов сюрреализма, в том числе «Декларация 27 января 1925 года» двадцати семи французских литераторов с провозглашением сюрреалистической революции. Он отошел от движения именно потому что оно, с годами все больше захваченное практической политикой, предало дело глобального переустройства жизни, которое, знал Арто, удастся только тогда, когда совершится сначала в глубине реальности, затронет первые, ранние и решающие движения сердца и ума. Не интегрируясь в литературный поток, Арто тем не менее всегда отождествлял себя с областью духовного и художественного созидания и не принимал некультурных форм бунта. Это видно и в его

отношениях с сюрреалистами. Сначала энтузиаст, сторонник спасительного действия в гибнущем мире, он показал в парижской группе крайний, «террористический» (А.Бретон) радикализм. Посол французского сюрреализма в Испании Луи Арагон говорил 18 апреля 1925 года в Мадридском студенческом городке: «Возвещаю вам явление диктатора: Антонен Арто — вот он, бросившийся в самое море. Он взял на себя сегодня невероятную задачу увлечь сорок человек, добровольцев, в неведомую пропасть, где бушует громадный факт, который не пощадит ничего, ни ваши школы, ни ваши жизни, ни ваши самые интимные мысли». Но Арто скоро стала претить идеологическая обеспеченность сюрреалистов, род духовной сытости, самоуверенная диктовка миру. Характерно, что повстанческая Декларация, в основном его авторства, при внимательном чтении напоминает не столько боевой клич, сколько крик о помощи, с которым интеллект обращается публике за доверием и сочувствием. В конце 1925 парижские сюрреалисты повернули к политическому действию. Арто понимал только одно поле действия, творческую глубину духа, и 10.2.1926 на «конгрессе» сюрреалистов в «Кафе пророка» произошло его шумное разоблачение. Он вспоминал: «Что, Арто плюет на революцию? — спросили у меня. — Я плюю на вашу, не на свою, — ответил я, бросив сюрреализм, потому что сюрреализм сам тоже стал партией». Его изгнали за туманную метафизику его пророчеств, как было зафиксировано в соответствующем коммюнике. Он вызвал к себе ярость еще тем, что часто бывал в Медоне у богослова Жака Маритена.

Отшатываясь от обмана и сделки, Арто пробивался к искусству, которое стало бы фактом не литературы, а судьбы. На собственной сцене он попытался добиться равновесия между настоящим и его выражением. Решающей

попыткой стал громко объявленный им («Манифест» от 1.11.1926 в *Nouvelle revue française*) Театр Альфреда Жарри. Жарри (1873-1907) считался, рядом с Рембо и Лотреамоном, одним из предшественников сюрреализма, был больше известен гротескной комедией «Король Убю», размашистой сатирой на буржуа. Театр начался инсценировкой трех миниатюр, провалившейся с убытком 7000 франков. В постановке участвовали Роже Витрак и Рубен Арон, состоялась только одна репетиция, играли «музыкальный эскиз» Арто «Сожженный живот, или безумная мать» и песку Роже Витрака «Тайны любви». В середине января (14 или 15 числа) 1928 года была поставлен 3-й акт пьесы Клоделя «Раздел юга». Публика была однако привлечена больше показанной после этого, впервые в Париже, «Матерью» Пудовкина. 2 и 9 июня опять после единственной репетиции в костюмах был сыгран «Сон» Стриндберга, а 24 и 29 декабря того же года и 5 января 1929 года — пьеса Витрака «Викто, или дети у власти». В целом 4 спектакля. Для первого Дюллен предоставил малый зал своего Ателье, потом каждый раз приходилось подыскивать новое место, постоянной труппы тоже не было.

Только через 6 лет Арто оправился для нового опыта. В статьях 1932–1935 годов он определеннее разворачивает свой замысел «театра жестокости». Он пишет драму «Ченчи» из итальянской жизни, переработку старого сюжета о преступном тиране, насилующем собственную дочь. Сколачивается труппа, подыскивается место, Фоли-Ваграм. Пьеса, полная ужасов, иногда с эксцессами (так, режиссер предлагает выбить из-под ног артистки, изображающей колесуемую, невидимую опору, чтобы крик стал от настоящей боли естественным) идет на протяжении 17 дней

в июне 1935, потом ее запрещает полиция. После этого провала до отъезда в Мексику в феврале 1936 Арто собирает статьи и письма, общим числом 15, для книги «Театр и его двойник». Она вышла в галлимаровской серии «Метаморфозы», когда Арто был уже в лечебнице для душевнобольных (1937–1946).

Арто не раз загорался новыми начинаниями, театральными новшествами, литературными экспериментами, сначала превозносил новых кумиров, потом яростно разоблачал за половинчатость, эстетизм или социологизм. Так было с его увлечением Россией и русским искусством. В начале 20-х годов он восхищался русским балетом в Париже, с восторгом писал, что у себя на родине «русские заменили психологический театр театром действия и масс» (III 216), «в России рабочие прекрасно играют ‘Короля Лира’» (V 299–300), «есть страны в Европе, где театр снова стал религией»¹. Но в 1932 году он резко меняет взгляд, «русские балеты даже в момент их великолепия никогда не выходили из области искусства», т.е. все той же эстетики (IV 94), [заявляет,] что и в революционной России даже отдаленно не сбылась его мечта и «пусты все попытки, предпринимаемые с целью заставить театр в России служить непосредственным социальным и революционным целям. Какой бы новизной ни отличались эти приемы, они отворачиваются от презираемой ими метафизики и остаются постановкой в самом грубом понимании этого слова» (V 101). Занявшись «тотальным человеком», театр выполнит социальные задачи попутно. Но с другой стороны и театра, отвернувшегося от них, Арто тоже никогда бы не принял.

Неизменными среди резких переоценок у Арто оставались порыв к крайностям, к пределу («я не могу писать без энтузиазма и всегда

¹ Цит. по: *Virmaux A. Antonin Artaud et le théâtre.*

захожу слишком далеко», III 308) и любовь к «изголодавшимся, больным, париям, отравленным, мученикам языка» (IX 184–189), Франсуа Вийону, Достоевскому, Шарлю Бодлеру, Эдгару По, Жерару де Нервалю.

Досада на свою цивилизацию и язык своей культуры, презрение к обыденности, спокойное согласие с неизбежностью всеобщего разрушения в случае, если не произойдет решительных перемен, — эти черты у Арто, как во всем европейском авангарде начала 20 века, дополнялись жадным интересом к Востоку, Африке и доевропейской Америке. Здесь, как во всем у Арто, увлечения, например тибетским ламаизмом, сменялись яростными развенчаниями. Однако чуть ли не решающим для создания всей серии главных статей Арто («Театр и его двойник», 1932–1935) стало его знакомство летом 1931 года в Париже с театром индонезийского острова Бали. Арто вдохновился им не меньше чем Брехт китайским театром, который немецкий драматург увидел на гастролях этого театра в Москве в 1935.

Для Арто стал откровением индонезийский театр, хотя конечно многим, если не почти всем из новых прозрений он был обязан все-таки своим собственным долгим исканиям. Театр Бали, как его Арто понял, не инсценировал никакого текста и ничего в обычном смысле этого слова не изображал, а развертывал на своем предельно плотном сценическом пространстве самобытную реальность. Танец, телодвижения, жесты, реплики, гримасы, возгласы были иероглифами особого языка, который не приходилось соотносить почти ни с чем находящимся вне театра. Их смысл замыкался в сложно организованной жизни тут же на сцене. В игру вкладывалась такая энергия, столько расчетливого умения, что она переставала быть игрой и достигала законченности полного собою события. Из-за этой завершен-

ной целостности сценического мира, из-за пестрого богатства движения, звука, голоса игра при всей замкнутости на себе оказывалась не оторвана от действительности, а как бы сосредоточивала в себе все, что действительно. Откликалась на звонкую самопоглощенность сцены, не какой-то эпизод жизни, а сама жизнь в своей вырвавшейся на свободу силе, целая космическая гроза начинала витать неким *двойником* над математически рассчитанным лабиринтом спектакля. Отсутствие текста или его нарочитая упрощенность не вредила смыслу пьесы, наоборот, выносила речь, когда она звучала, на высоту «слова вообще», того многозначительного первослова, в котором присутствовала сгустившись масса всевозможных сообщений. Во всем угадывалась мощная художественная воля, овладевшая действительностью глубже обычного языка и потому властная выбирать и создавать послушный ей новый язык из шумов, жестов, движений, из старых, только небывало зазвучавших слов. Рядом с этой завораживающей церемонией, где бытийные первосилы вступали между собою в праздничный спор, привычный театр инсценировки, изображения и подражания казался жалким развлекательством. В уме Арто сложилась схема западного театра, лакея литературы, ремесла озвучивания и иллюстрации текстов, эстетского раскрашивания идей — и восточного театра, самобытного искусства, не плетущегося в хвосте социального и психологического быта, а заразительно, пластически и физически являющего строй бытия. Не переименовывая, не перерисовывая реалии, располагая своей собственной уникальной, осязаемой правдой, а именно пространством сцены, полной возможностями пустотой, восточный театр, «поэзия пространства», довел себе в этой чреватой будущим пустоте, всевпускающей полноте.

Пространство театра, как Арто развил потом эти свои интуиции, само по себе, до актера, до действия и слов уже заряжено событиями, значение которых неограниченно, поскольку в них собственно человек впервые призван осуществиться. К этому пространству не напрасно тянутся ожидающие взгляды множества людей, нигде в другом месте не собирающиеся так охотно и радостно, нигде не открытые с таким жадным вниманием всему что произойдет. Физический простор сцены благодаря напряженному присутствию человеческой массы возведен в n-ную степень, это простор бесконечных перспектив чуткой подвижной разумной жизни. Здесь в театре она ждет небывалого и готова к чуду, к избавлению ума от цепей, к пробуждению подспудного в его беспредельной мощи.

Существующий театр искажен в той мере, в какой ему позволили опуститься до зрелища, до развлекательного придатка жизни, до иллюстрации к тексту. Арто хочет изменить сам смысл слова постановка, *mise en scène*. Это вовсе не перенесение на сцену образов из жизни или литературы, не перевод с языка одного искусства на другой, а сначала развертывание того всеобещающего простора, каким с самого начала должна заявить себя даже пустая сцена. Первое и главное в такой *постановке* не нарушить невидимо витающей значительности театрального события, дать разыграться свободе открывшегося здесь светлого круга, заставить пространство заговорить. Настоящая постановка должна, обогащаясь текстом, но без скованности им, шаг за шагом материализовать задатки этой сценической раскрытости, постепенно выводить наружу то, чего ждут все и не видит пока никто кроме режиссера-постановщика-драматурга в одном лице, «поэта театральных возможностей», как назвал Арто польский режиссер-экспериментатор Ежи Гротовский. Ему и владеть театром, а не

литератору, автору сценария, тем более не антрепренеру с его заботами о вкусах публики и не хлопочущему вокруг кассы директору. Такой драматург, или, в другом месте говорит Арто, демиург, который, «если он хочет быть поистине постановщиком, т.е. мастером материи и объектов, должен культивировать в физической области искание интенсивного движения, патетического и точного жеста, который равносителен в психологическом плане абсолютнейшей и полнейшей нравственной строгости, а в космическом плане — расковыванию известных слепых сил, свершающих то, что они должны свершить» («Третье письмо о языке», 1932), будет творить не словами и иллюстрациями к ним, а блоками театральной одуховленной материи, в первую очередь все тем же открытым сценой метафизическим простором, потом движениями тел в этом просторе, их противостояниями, столкновениями, наконец музыкальными звучаниями, световыми эффектами.

Каждый элемент такого театра, намечает Арто, получит свое специальное и точное имя, что позволит записывать сценическое действие наподобие нотной партитуры. Отвечая молчаливому вызову открытого сценой бездонного простора, театральное действие наполнится неистовством, потребует, возможно, непривычных звуков, криков, неожиданных костюмов, многометровых манекенов, движения на нескольких этажах сценической коробки или даже по периферии и в центре круглого зала. Заговорит все, чем только может говорить театр, и двойником сосредоточенного сценического буйства, словно вызванное магией, в его просветах проглянет и до неведомых глубин с роковой, жесткой необратимостью захватит сначала актеров, потом зрителей подлинная жизнь, реальность, космическая бездна, спасительная бесконечность. *Жестокость* (*cruaauté*), о которой говорит Арто, и есть это внедрение

в общую душу ощущения абсолютной необходимости, беспощадного детерминизма, знакомого людям по впечатлению от некоторых кошмарных снов. Укоренив зрителей в этой стихии через ее воссоздание в театре, Арто хотел выжать из будничного сознания ту рыхлость, которая заставляет рядового человека беспомощно трусить и никнуть при всяком веянии рока¹.

Арто конечно испытывал как удар и боль то, что волшебного пространства, на котором надо заново развернуть человеческую историю, нигде не дано. В зал приходит разношерстная усталая городская публика в ожидании отдыха и развлечений. Тем хуже для этой публики. Пространства настоящего театра нигде в человеческом обществе уже нет? Но зато уже вовсю есть страшные результаты его отсутствия. Вся человеческая история для Арто несостоявшийся театр. В. Комиссаржевский говорит об иступленной искренности души Арто, вбравшей неблагополучие мира². Его катастрофическое переживание жизни состояло из сознания трагедии *упущенного* театрального действия. В наказание за это упущение человека каждый день подбирает смерть. Если люди не замечают ускользания своей жизни, черного кармана, куда они проваливаются с каждой минутой прожитого времени, то значит они обманывают себя, совершают незаметное самоубийство, безвольно провожают самих себя по пути к небытию. Самого Антонена Арто бездонная темная пропасть в один прекрасный день навсегда излечила от рассуждений, заставила мыслить судорогами тела (1² 14, 104).

Если размеренные человеческие будни время от времени взрываются, то здесь не

случайность, а безусловная необходимость. Это дают о себе знать бездны в глубине человеческой природы, ее забытое и преданное обывателем космическое призвание. При скрытом течении чумы больные часто глядят в зеркало и довольны видом своей чистой кожи, пока вдруг не падают мертвыми за этим самым занятием. При далеко зашедшей эпидемии чумы наступает день, когда распадаются государственные и общественные институты и безудержная толпа делает вещи нерасчетливые, для нее самой неожиданные и накануне гибели совершенно ненужные. Это под занавес последней вспышкой на костре смерти загорается не умевший найти себе выхода дух, не успевший разыграться в человеческой жизни театр («Театр и чума», 1933).

Подлинный театр, каким он мог и должен был быть — вот что трагически упущено в обыденной жизни и запоздало наверстывается в уродливых вспышках губительной активности. «Словесно или молча, сознательно или бессознательно поэтическое состояние, трансцендентное состояние жизни лежит в основе того, что публика ищет в чувственной страсти, преступлении, наркотиках, войне или революции» («Театр жестокости. Второй манифест», 1933). Слепой и лживый уклад жизни сам виновен в том, что в теперешнем мире дух пирует только во время чумы. Рано или поздно его безграничность отмстит за себя и драма разыгравшихся на просторе космических сил все равно состоится. Было бы лучше, говорит Арто, если бы горение человеческого духа началось раньше. Театр отвел бы беду так же, как некогда вещей сон правителя Сардинии помог отвести от острова чуму, которую нес корабль из Ливана. Истинный театр стал бы

¹ Cp. *Derrida J.* Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation // *Derrida J.* L'Écriture et la différence. Paris 1967, p. 355.

² *Комиссаржевский В.* Пространство, которое не может оставаться пустым // *Иностранная литература* 1974, 5, 248–257; 6, 244–253.

тонким слухом культуры и ее авангардом. На сцене как в пророческом сне разыгралось бы будущее.

Чума загорается в уже готовой для болезни среде, растекается по уже расположенному к ней телу. Но так же как она, только раньше и иначе чем она мог бы вспыхнуть и театр, угадав и вскрыв накопившиеся нарывы. «Чума, холера, черная оспа существуют только потому, что танец и следовательно театр¹ еще не начали существовать» («Театр жестокости», 1948).

Частота, с какой Арто возвращается к этой мысли, заставляет думать что она была одним из главных его наблюдений о жизни. 23.8.1937 перед началом своего самого долгого безумия он пишет из Ирландии Андре Бретону: «Мир расплатится в крови за свое преступление — сознательный самообман относительно природы реальности». За полтора года до того Арто говорил, что «только настоящий театр может показать нам реальность» («Театр и [мексиканские] боги», лекция в университете Мехико 29.2.1936). В 1946 году, едва вернувшись из лечебницы, он готов снова впасть в свое безумие, когда пишет эти фразы: «С 1918 года, кто — и это было вовсе не в театре — начал смело зондировать 'все омуты случая и фортуны' как не Гитлер, грязный молдовалах из расы прирожденных обезьян, который явился на сцене с животом из красных томатов, натершись навозом словно чесноком, и стал круглыми пилами взрезать человеческую анатомию, потому что на всех сценах мертворожденного театра ему было оставлено место для этого» («Театр и анатомия»), т.е. потому что вовремя не разгорелся театр, «горнило огня и подлинной плоти, где анатомически переплавляются тела». И когда Арто пишет 28.2.1947

Бретону, что «прошел час соединять людей в театре... и с этим обществом и его публикой нет больше другого языка кроме языка бомб, пулеметов, баррикад и всего что за этим следует», то здесь не кровожадная угроза террориста — выйти с бомбой на улицу Арто на ум не приходило, — а трагическая уверенность, что носимая человеком бездна всегда заставляет выбирать между двумя кострами, горением духа или пожаром тела, третьего не дано. «Речь идет о том, чего мы собственно хотим. Если мы уже совсем готовы для войны, чумы, голода и резни, нам даже нет надобности об этом сообщать, надо просто продолжать — продолжать вести себя снобами, сбегаться толпами послушать какого-нибудь певца, посмотреть какой-нибудь выдающийся спектакль». Катастрофы придут сами, для их ускорения не надо ничего специально делать, их готовит наша расслабленность. Наоборот, предупредить их нельзя без крайнего усилия. «Театр в его высшем и предельно трудном смысле имеет силу повлиять на облик и склад» цивилизации («Покончить с шедеврами», 1935). «Если есть еще что-то адское и поистине проклятое в нашем времени, то это эстетическое цепляние за формы — вместо того чтобы стать подобно казнимым, которых сжигают и которые сият — подать последний знак со своего костра» («Театр и культура», 1933–1935).

Так что поскольку театр-чума, катастрофический театр истории давно уже существует, упреждение его в «театре-горниле нового тела», в желанном Арто театре жестокости предстает если даже утопией, то абсолютно необходимой.

Люди не просто расслышат в таком театре шаги своей судьбы. Он с выверенным мастерством раздвинет до немислимых пределов

¹ О возможной исторической связи понятий танца и актерской игры безотносительно к А. Арто см.: *Иванов Вяч. Вс.* Пространственные структуры раннего театра и асимметрия сценического пространства // Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978). М. 1979, с. 20, 32–33.

жизнь сердца и ума. Что театр должен вести за собой жизнь, это Арто всегда ощущал. Даже если театр, как он есть сейчас, дублирует жизнь, еще раньше того в свою очередь сама жизнь «дублирует подлинный театр» (V 272, письмо Ж. Полану от 25.1.1936).

Такое заверение в превосходстве театра над жизнью, когда Арто говорит о будущем, или о забытой архаике, или о далеком театре других культур, за невозможностью проверить его на практике приходится считать конечно фантазией и мечтой. Когда превосходство театра над жизнью ставится программой конкретных начинаний и проектов, то не только здравый смысл, но и опыт театральные экспериментов, включая предприятия самого Арто, заставляют ожидать, что все кончится, увы, конфузом или даже, в худшем случае, насилием над той самой жизнью, которую хотели улучшить, так что ей придется постоять за себя, тем или другим способом сорвав обидное для нее комедианство. Потуги театра возвыситься над жизнью, даже когда она показывает всего лишь неприглядный облик обыденности, всегда оборачиваются его провалом и ее оправданием.

Но требование поставить сцену водителем жизни оказывается и верным и необходимым, когда оно как у Арто имеет смысл протеста против превращения театра в развлечение. По-настоящему в театре игрой оказывается только заменимость одних представлений, декораций, масок, ролей другими. Не игра появление зрителей в зале, решение актера что он готов выступить перед ними, не говоря уже о том что не может быть игрой творчество драматурга. Превращение этих сторон театра в игру становится его худшей профанацией. Всякое вообще собрание людей, всякое выступление единиц перед народом всегда полно торжественного или тревожного смысла. Арто безусловно прав, когда настаивает на серьез-

ности актерской игры, и мы должны прислушаться к его словам.

Театр действительно заглядывает в неведомые глубины и игра актера есть действительно его хождение по всему размаху отпущенной человеку страсти. Что здесь считать настоящим и что нет? Человек, заразившийся бациллами чумы, говорит Арто в своей известнейшей статье, еще совсем здоровым телом чувствует, как по его жилам бродит неведомо как проникшее в него почти невещественное и все же неумолимое начало. Так тело актера потрясает пришедшая ниоткуда, из мечты, не продиктованная окружением, только над ним властная сила. С предсмертной неудержимостью жертву чумы одолевают безумные образы, человек совершает неожиданные поступки в погоне за призраками — но разве менее панически актер ищет мгновенного выхода чувству, разве не с той же непостижимой целеустремленностью, не в столь же странном для окружения порыве драматический поэт, опережая время, силится угадать воображением одного его манящие дали? Убийце нужна мрачная сила, чтобы сделать свое дело; но когда через тело актера проходят могущественные токи вдохновения, ему нужно еще больше сдержанной силы чтобы не переступить невидимых границ. Разве решимость, воодушевление, сердечное усилие актера, который владеет душевным состоянием большого собрания людей, не свободней, глубже и важнее чем стесненные переживания так называемой настоящей жизни? В ней сердечное движение, питаюсь минутой, блуждает и гаснет; в театре оно, зовя собой, высветляется и находит себе нерушимый общезначимый образ. Недаром святой Августин в «Граде Божием» кричал, что сценические безумства заразительней чумы. Преступление на улице, темная, сбивчивая, полуосмысленная возня оглушает душу, но захватывает ее меньше чем образ того же преступления в драме, на сцене.

В каком-то своем смысле театр действительно легко может и должен переиграть повседневность. Да он всегда и стоит в более прямой связи с реальностью, с поступью истории, чем будни человеческого существования — пока из него не вынимают серьезность и не превращают его в показ картинок на сцене, уподобившейся рамке.

Пробираясь сквозь фантастическое и максималистское в писаниях Антонена Арто и отыскивая их правду, мы сначала, как обычно и бывает при разборе утопической мысли, встречаем пафос яростного протеста. В данном случае это прежде всего протест против той практики, которая позволяет театру скользнуть в безответственность маргинального, не совсем серьезного существования при современном городе, как бы выпрячься из упряжки истории. Кроме этого негативного пафоса в мечте о преобразении театра у Арто есть другая сторона, которую и нельзя свести к одному негативу, и нет полного основания безоговорочно считать утопией. Прежде чем сказать об этом, надо упомянуть еще об одном возможном пути театра, который для Арто ненавистен.

Нельзя небрежнее отнестись к его наследию, чем если в свете заявлений вроде «театр создан для коллективного вскрытия нарывов» счесть его теоретиком трагического катарсиса. В действительности ему казались отвратительны не только психотерапевтический театр, лечебная психодрама, разыгрывающая и тем обезвреживающая иррациональные импульсы, но и вообще идея очищения театром словно санитаром будь то общества от страстей, будто то самих этих страстей. В радиовыступлении «Покончить с Божьим судом», которое было записано на пленку 28.11.1947, но потом запрещено, он выкрикивал в стиле своих последних полупоэм без рифмы и синтаксиса:

Нет вещи, которую я презираю
и проклиная так, как эту идею спектакля
представления

стало быть кажимости, нереальности,
неотвратимо льнущую ко всему, что по-
казывают, как если бы во всем ставилась цель
социализации и вместе парализации уродств,
канализации по руслу сцены, экрана или
микрофона возможностей взрыва, вспышки,
слишком опасных для жизни, слишком опас-
ных для жизни,

а потому отводимых от жизни.

Театр-терапевт, лекарь, мусорщик и мо-
гильщик, искусно обхаживающий обществен-
ный организм, уведомляющий о состоянии
социального здоровья, предупреждающий
срывы, как и театр политического действия,
куда-то ведущий массы, пусть даже на же-
ланную Арто революцию — все казалось ему
«самым низким и самым отвратительным оп-
портунизмом», едва ли не хуже старого под-
лаживания под вкусы публики.

Идея катарсиса была ему неприемлема
еще и просто потому, что она была идея, тогда
как никакая вообще идея не годится быть во-
дительницей театра в эпоху, когда даже идее
искусства, творчества нельзя довериться, как
нельзя вообще положиться ни на что в совре-
менной культуре. После этого легко сказать,
что Арто был теоретиком безыдейности, но
это значило бы тоже пройти мимо его мысли.
Театр, о каком он мечтает, ни на что не ори-
ентирован, никого не обслуживает, ничему не
подражает, ничего не воспроизводит. Но если
обществу вообще суждено иметь культуру, то
все ее искусства возникнут из того прямостоя-
ния перед лицом сил, которому учит театр.
Искусство слова развернется как восполнение
труда постановки, главного в театре; искус-
ства музыки, танца, живописи, архитектуры
разветвятся из сценического единства звука-

движения-цвета-образа-пространства. Нет театр чему-то следует, а он есть тот первый синтез, из которого следует остальное. Пусть подражательная омертвелая культура мерит себя по где-то хранимому эталону, на нее легла тень потусторонних идей. Настоящая культура не писана, это неслышный вздох, одним своим веянием приводящий и необъяснимое движение все окружающие формы, смещающий, зажигающий их своим тяготением к жизни. Как она, настоящий театр раздвигает первые пространства, новосозданный простор дышит им, его жизнедеятельность сразу приводит в действие частицы мира. Это мысль-движение-действие одним духом, облечение плотью точечного духовного средоточия; раньше такого вздоха ничего нет, только пустота без каких-либо направляющих идей. «В пространстве, овеванном театром, вещи обретают свой облик... уплотняется материя», «а что и означает это понятие пространства, непосредственно развертываемого подлинной культурой, как не утверждение, что культура неотделима от жизни» («Театр и боги»). Таким образом, театр свободен от идей, включая идею катарсиса, как это ни парадоксально звучит, из-за высоты своего замысла.

В той своей части, которая и не сводится к одному критическому пафосу, и не может быть безоговорочно названа утопией, мысль Антонена Арто высветляется от близости к многим сходным мечтам, высказанным в его революционную эпоху, и в свою очередь может прояснить эти последние. Вячеслав Иванов говорил в 1914 о далекой задаче синтеза искусств, в котором мистериально обновится соборное сознание¹. Ср. с «новым коллективным сознанием» Арто. Адриан Пиотровский в театроведческих работах 1920-х годов ду-

мал о возможностях какого-то небывалого гигантского театра, «внехудожественной реальности, непосредственно преображающей быт»². Раньше их А. В. Луначарский мечтал в 1907–1909 о храмах-театрах³. И до него Александр Веселовский говорил о синкретическом действе, видя его правда пока только в прошлом. Эти отечественные мыслители еще далеко не все из тех, кого здесь надо было бы упомянуть. Чтобы очертить весь круг предчувствий обновляющего сверхтеатра в первой половине 20 века, понадобилось бы специальное исследование. Кажется однако, что всего отчетливее, хотя тоже не с желаемой ясностью, они обозначились именно у Арто. Тем важнее собрать ту сердцевину его театральной теории, которая смогла устоять против его же собственного нигилизма, продолжая согревать его среди безнадежности последних месяцев и дней жизни, когда он знал что неизлечимо болен.

«Театр еще не начал существовать; мы еще не родились; нас еще нет в мире; нет еще никакого мира; вещи еще не созданы», выкрикивал Антонен Арто по записи Андре Жида в маленький зал Театра старой голубятни 13.1.1947, когда, одинокий актер своего театра жестокости, он с последней обнаженностью играл самого себя и как никогда горел в этой игре. Но мир давно и разнообразно существует, есть и человек, с ним уже многое происходило и ничего абсолютно нового произойти не может. О создании какого мира собственно идет речь. Если создание мира должно еще только начаться в театре, а с другой стороны нет никаких предписания для него, то это значит по-видимому что театр, вырастая из пустоты, безотчетного преобразующего вздоха, свободен снова вовлекать в свое пространство

¹ *Иванов Вяч.* Чурленис и проблема синтеза искусств // *Иванов Вяч.* Борозды и межи. Москва 1916, с. 347.

² История советского театра, Ленинград 1933, с. 245.

³ Там же.

без малейшего запрета и предубеждения все уже существующее. Значит, истинный театр охватит собой опять того же человека, его историю, его возможности, его будущее. «Театр будущего» было одно из первых названий театра жестокости. Возникнет двойник, повторение мира. Но в нем не будет обреченности, нелепого страдания, тупой бессмыслицы, растраты жизни в тупиках навязчивых повторений. Прошедший через горнило театра мир окажется тем же, но не подверженным безысходной гибели. Он даст простор тем же силам, которые до сих пор слепо раздирали человеческое бытие. Но и грозное, и сверхмодное, и ужасное, и мучительное примирится в огромном празднике, будет приподнято его стихией. Арто не обещает бестрагичности этого превращения, он говорит только, что как бы ни развернулся театр нового человека и нового мира, он будет заранее спасен, подобно тому как изъят из всеуносящего времени мир всенародного торжества. Всё прежнее, только поднятое изнутри, вынесенное в вечность размахом праздника. От этой возможности заново разыграть жизнь как праздник Арто ожидает полбеды над потоком времени. «Театр создан вовсе не для того чтобы описывать нам человека и то, что он делает, но чтобы построить в нас человеческое существо, которое дало бы нам продвигаться вперед, жить не разлагаясь. Театр место, где вселяют в сердце радость, пускай ничто из наблюдаемого нами в театре уже не назовешь ни сердцем, ни радостью» («Театр и анатомия»).

Торжество обновления измеряется его осязаемой телесностью. Человеческое тело преобразится так, как теперь пока еще невозможно знать. Восстав против Бога, отбросив все, чем утешал себя человек, Антонен Арто по замечанию Деррида ждал в конце концов

прямого и полного, телесно ощутимого спасения. Оно со своей стороны всегда уже готово и только ожидает человека. От него зависит сделать какие-то сейчас прочно забытые шаги. В этом смысле Арто писал, что «состояние моего тела, именно оно будет вершить Страшный Суд»¹. Есть только одно искусство хранить тело в состоянии, не подверженном злу, болезни и смерти, в дрящемся воскресении — танец театра. «Сделайте же наконец человеческую анатомию танцем» («Театр жестокости», 1948). «Театр горнило огня и истинной плоти, где анатомически переплавляются тела. Человеческое тело бессмертно. Оно умирает только потому, что его забыли преобразить и изменить. Вот уже века прошли, как заброшена некая определенная операция физиологического преобразования, подлинной органической метаморфозы человеческого тела, затмевающая все психологические, логические или диалектические драмы человеческого сердца» («Театр и наука», 1948).

Истинный театр всегда казался мне совершением опасного и грозного деяния
 когда впрочем сама идея театра как спектакля отпадает
 равно как идея всякой науки, всякой религии и всякого искусства
 («Театр жестокости», 1948)

Или в другой из последних поэм:

Театр
 это состояние,
 место,
 точка,
 где овладевают человеческой анатомией
 и ею исцеляют и направляют жизнь.
 Да, жизнь, со всеми ее восторгами, со всем
 ее ликующим ржанием, утробным урчанием,

¹ Цит. по: *Derrida J. La parole soufflée // Derrida J. L'Écriture et la différence. Paris 1967, p. 273.*

со всеми ее сквозящими пустотами
(«Отчуждение актера», 1947)

И еще:

Закончить построение реальности...

От ее завершения будет зависеть

в мире вечной жизни

возвращение вечной исцеленности.

Театр жестокости —

не символ пустого отсутствия,

жуткой неспособности осуществиться в
человеческой жизни.

Его утверждает

Грозная

И, впрочем, все равно неотвратимая ре-
альность.

(«Театр жестокости», 1948)

Новое чистое тело, спасенная действи-
тельность могут быть только созданием ис-
кусства. Оно должно соткаться действием ху-
дожества на особом изыатом из обыденности
пространстве сцены. Воссозданная спасенная
реальность будет сверхличной, приобретет мо-
гущество всепроникающей заразы, которая до
сих пор оставалась пока исключительной пре-
рогативой мира. Мы переживаем «проклятую
эпоху ничтожества, когда все художественные
и нравственные ценности гибнут в неслыхан-
ной бездне», цивилизация и культура умира-
ют, обессиливают, современный мир заслужи-
вает уничтожения. Неисправимость ситуации
дает санкцию на крайние меры. Чем страшнее
падение, тем нужнее одиночное спаситель-
ное выступление нового театра. Он сольется с
жизнью. Сцена вторгнется в повседневность,
захватит не ум и чувство зрителей, а все их
существование. Их надо взбудоражить «вну-
тренним динамизмом» спектакля (ср. с «ди-
намикой мысли» выше), провести операцию
над их разумом, чувством и телом. Действием
тайных психологических пружин, с помощью

алхимии, магии искусства, черпая из древней
техники заговоров и заклинаний театр заразит
толпу чумой безотчетной свободы, высвободит
жестокость, сырую «черную силу» че-
ловеческого существа. Массу надо внедрить в
ту катастрофическую реальность, от которой
страдал и которую выше всего ценил Арто.
Взорвав человека изнутри, надо вывести его
все равно куда, на смерть или возрождение,
но из мертвенной обыденности, «призвать
дух к безумному восторгу, превышающему
его силы [...] Театральное действие, подобное
действию чумы, благотворно, потому что, по-
буждая людей увидеть себя такими, какие они
есть, оно срывает маску, обнаруживает ложь,
трясину, низость, ханжество; оно сотрясает
удушающую косность материи, которая за-
туманивает самые ясные чувственные пости-
жения; оно обнаруживает для масс их темную
мощь, их скрытую силу, зовет перед лицом
судьбы занять героическую и верховную по-
зицию». Театр — коллективное вскрытие на-
рывов. В человеческом существе, зараженном
спасительным ядом театра, произойдет раз-
решение «всех противоречий, порожденных
антагонизмом материи и духа, идеи и формы,
конкретного и абстрактного».

Даже если привести все, что сказано Арто
о преображении тела, и успеет он сказать го-
раздо больше, само свойство темы все равно
оставляло бы здесь многое в темноте. Жесто-
кость театра — это сырое, первобытное, мощ-
ное в противовес литературному, рассудочно-
му, книжному. Если не прикоснуться к силам
земли, то нечего надеяться на слом коросты,
мертвящей душу европейского человека. Цели
Арто скрываются в тумане. Там можно угады-
вать контуры прадревних мистических реалий.
На священной сцене театра — зритель будет
ею поглощен, потому что действие будет про-
исходить вокруг него, со всех сторон — чело-
век вступит в непосредственное отношение к

Опасному, обновится таинственным Страхом, который не раздавит его, а оживит силой хаоса. «Жестокость, — говорится в письме Жану Полану 14.11.1932, — не прибавление к моей мысли; она всегда в ней жила, но мне надо было еще ее осознать. Я употребляю слово ‘жестокость’ в смысле жажды жизни, космической строгости и неумолимой необходимости, в гностическом смысле водоворота жизни, пожирающего тьму, в смысле того страдания, вне неизбежной необходимости которого жизнь не смогла бы осуществиться; добро намеренно, оно результат действия, зло постоянно». Сторона мучения и страдания занимают в идее жестокости только малую часть; жестокость прежде всего сила, которая одна может пойти против насилующего человека потока вещей. Жесткая необходимость творчества оправдывает жестокость, наливает человека силой остановленного потока.

Важно понять Арто: ясен или неясен его проект, реален или утопичен, для него это, как ни парадоксально, чисто теоретический вопрос, потому что все равно альтернативы спасительному преображению нет. Все остальные выходы из нашей ситуации будут позорно унижительны. Задача единственна, потому и совершенно неважно, разрешима она или нет. В любом случае все усилия должны быть отданы тому, как суметь и успеть миллиметр за миллиметром отобрать пространство жизни у смерти и вернуть ее спасенному буйству праздника. Человеческое тело конечно уже есть, оно только пока еще временно, условно (*provisoire*), и надо в неустанно оттачиваемой игре-работе все его снизу доверху, насквозь, клеточку за клеточкой научить прямостоянию, отстоять от невозвратимого тления.

В спорте и в современном театре дыхание считается функцией тела, дыхание *ставят*, полагаясь на физику мышц. Арто хочет перевернуть это соотношение: дыхание или, вернее,

вдох — он с самого начала уже несет в себе ростки всякого чувства и настроения и мысли — должен стать для актера той органической опорой, на которой постепенно выстроится жест, движение, поза. Человеческое существо актера должно стать «излучением энергии его чувства» («Атлетизм чувства», 1935).

Мы видели, что простираение жизни-культуры, которое совершается в театре и само есть первотеатр, Арто тоже ведет от безначального неслышного вздоха, материализующегося в одуховленную плоть. Таким образом, восставление бессмертного тела, о котором говорит Арто в 1947–1948 годах, то же самое что раздвижение пространства культуры, тема его статей 1930-х годов. Жизнь тела питается вздохом, в простоте которого ключ к будущей спасенности всех телесных состояний. Овладевающий им и разворачивает царство культуры, и сохраняет неистощенным средоточие движений жизни. Если подлинная культура есть физическое разворачивание духа, то понятно, что всю работу культуры зачинает актер на сцене, первым превращающий свое тело в ее живой оплот.

Перечислим последовательные ступени этого рассуждения Антонена Арто. Изображения, особенно механизированные, письменность и привязанный к ней послевозрожденческий психологический театр неспособны физически перестроить тело по замыслу духа. Они только без конца описывают, рассказывают, демонстрируют, перегружая и без того усталую способность пассивного восприятия. На подражательную мимику, эстетическую позу тело само по себе непосредственно не откликается, оно к ним глухо. Психологический театр выговорился, погоня за более и более точным емким словом иссушила слово, заставила предпочитать ему тишину, где можно лучше слышать жизнь («Четвертое письмо о языке», 1933). Необходим истинный театр,

в завораживающей торжественности которого впервые родится светлый близнец тех страстей, которые сейчас манят человечество в бездну. Если сейчас, подходя к ее краю, человек смутно ощущает веяние своего бессмертия по охватывающему его неистовству, то там дело будет идти о прямом восстановлении в буйном празднике театра бессмертного человека не в умозрении, а в телесности, не в тесном индивиде, а во всемогущей общности («Третье письмо о языке», 1932). Подлинный театр подобно чуме «кризис, разрешающийся смертью или исцелением. Он зовет дух к безумию, в котором взмывают духовные энергии [...] театральное действие открывает коллективам их туманное могущество, их сокровенную силу, приглашает встать перед лицом судьбы в героическую и властную позу, какой они иначе никогда бы не знали» («Театр и чума», 1933). Если не издевательское потустороннее, а реальное бессмертие, без которого нет смысла жить, возможно для человека, то должно быть и реальное место, где оно осуществится. Такое место Арто видит в театре как среднем пространстве мира. К восстановлению в нем не обреченного на исчезание человеческого тела или, что для Арто равносильно, тела культуры, сходятся все его мысли.

Не существует шпенглеровской неизбежности того, чтобы каждая культура как замкнутый организм слепо проходила отмеренный путь развития, а потом вставала перед сокрушающим историческим судом. Пример того же Шпенглера показывает, что она в состоянии заранее совершать суд сама. Работа Антонена Арто тоже была в большой своей части жестким самосудом культуры, к которой он вполне принадлежал. Она же им беспощадно отмерялась во всех ее многовековых накоплениях, которые уже ничего не говорили его нетерпеливому бунтарскому сознанию и его голоду по немедленному телесному во-

площению всего заветного. Никакой внешний суд над ней не мог быть таким понимающим и жестоким. Но только изнутри своей культуры влюбленный в нее враг мог поставить ей задачу, которая и спасала ее и по существу возвращала к ее древней мечте.

В 1967 году Ежи Гротовский сказал, что современный театр вступает в эру Антонена Арто. До Гротовского многие теоретики театра заговорили о двух течениях в нем, одно из которых ориентируется на Брехта, другое на Арто. Противопоставления между ними однако не может быть уже потому, что театр Брехта реально существует со своей драматургией, конкретной методикой постановки, приемами, традициями, тогда как театр Арто по-настоящему так и не воплотился даже у его последователей. Трудно найти современный театр, особенно экспериментальный, где не склонялось бы имя Арто, но даже те два театральные начинания, которые обычно всего теснее сближают с его идеями, просуществовавший с 1947 по 1972 Ливинг Джулиана Бека и Юдифи Малины и созданный в Кракове Театр-лаборатория Ежи Гротовского, оформились намного раньше, чем эти режиссеры по их собственному признанию услышали об Арто и прочли «Театр и его двойник» (Дж. Бек и Ю. Малина впервые в 1958, Гротовский еще намного позже), а кроме того, при множестве внешних аналогий суть мысли Арто даже в этих двух театрах не отразилась. Можно даже сказать, что в главном, в нетеатральности поставленных целей, в порыве к действительному преобразению мира (тогда как Ливингу было достаточно иногда просто эпатировать публику), в тяге к научной строгости театральной работы, в обращении обязательно ко всей массе народа (тогда как театр Гротовского, например, крайне элитарен) Арто как раз всего ближе к Брехту.

Арто определен и точен в своей ненависти к современному «расиновскому» театру; этот скатился до второразрядной психологической и морализаторской функции, хуже других искусств извращен и погряз. Предложения Арто по устройству нового театра, когда они не сбиваются на метафизические перспективы, смущают неадекватностью поставленной цели, хотя часто глубоки. Главное лицо в театре не актер, а режиссер; вернее, актер и режиссер должны слиться в «едином Творце». Прежде всего событие, за ним психология и страсти, имеющие развернуться только в свете исторической фатальности события; здесь возвращение к фатуму античной драмы и к (аристотелевскому) положению о первенстве фабулы над характером. «Всякий спектакль должен содержать физические и объективные моменты, ощущаемые всеми. Крики, вопли, видения, внезапность, всевозможные театральные трюки, магическая красота костюмов, построенных по определенным ритуальным моделям, сверкание света, завораживающая красота голоса, прелесть гармонии, редкостные музыкальные тоны, расцветка предметов, физический ритм движения, крещендо и декрещендо которого должны сопутствовать пульсации общепонятных жестов, демонстративное явление новых и неожиданных предметов, маски, многометровые манекены, резкая смена освещения, физическое воздействие света, вызывающего чувство жары и холода, и т.д.». Речам, репликам надо придать весомость фраз, какие иногда слышишь во сне. Пусть зал специальной храмовой архитектуры имеет вращающиеся кресла для зрителей, сидящих в центре, действие происходит вокруг них. Актеры играют на разных уровнях многоэтажной галереи. Предусматривается возможность (желательность) непосредственной импровизации, отступлений от текста. Все служит тому, чтобы ввести зрителя в целительный

транс. Для этого надо, чтобы актер научился технике «неистойвой спонтанности». От кого? Очевидно, от режиссера. Но тот сам пока еще только ищет в себе эту необходимую творческую силу, одновременно сковывающую каждое движение железным детерминизмом и рассвобождающую; он обретет ее, когда театр сможет вызывать в зрителе восприимчивость к слову и жесту.

Расплывчатость этих идей не мешает их увлекательности. Своими догадками и своими безумными крайностями Арто неизменно привлекает. Отождествление жизни с творческим воссозданием самости, движущая сила его исканий, делает его героем французской экзистенциалистской и структуралистской метафизики. О нем писали Сартр, Бланшо, Ж. Лапланш, Мишель Фуко (в «Истории безумия»), Филип Соллерс. Жак Деррида видит задачу Арто в «уничтожении метафоры». Жест, слово должны стать не подобием внешних вещей, не отсылкой к молчащей реальности, а самой жизнью тела: «Ожесточившийся против Бога, раздраженный произведениями искусства, Арто не отрекается от спасения. Как раз наоборот. Сотериология должна стать эсхатологией тела в собственном смысле. 'Страшный суд будет вершить состояние моего тела'. Тела-в-чистом-виде, прямостоящего, безущербного. Зло, грязь — это критика или *клиника*: сделаться в своем слове и своем теле произведением, предметом, поскольку лежащим, постольку исподволь предоставленным хлопочущему комментарию. Ибо единственная вещь, которая по определению никогда не дает себя комментировать, это жизнь тела, живая плоть, которую театр поддерживает и сохраняет в ее целостности против зла, боли и смерти. Болезнь — это неспособность прямостояния тела в танце и театре. 'Чума, холера, черная оспа существуют только потому, что танец и следовательно театр еще не начали существовать'».

Реальных заимствований от Арто в современном театре почти нет. Можно проследить, наоборот, что конкретные театральные идеи у него восходят к впечатлениям времени обучения в школе Шарля Дюллена; ср. «аффективный атлетизм» Арто с «биомеханикой» Дюллена. Но современность прислушивается к Арто. Всякое обновление театра будет по-

неволе возвращением к нему, потому что от любой школы театру всегда надо будет возвращаться к своей бездонной глубине, к неисчерпаемой многозначительности срединного пространства сцены. Вопрос о настоящем призвании театра в судьбе человечества не теряет новизны.

[≈ 1986; 2002]