СТИВЕН БАРБЕР

АНТОНЕН АРТО. ВЗРЫВЫ И БОМБЫ
КРИЧАЩАЯ ПЛОТЬ

Стивен Барбер

Антонен Арто. Взрывы и бомбы. Кричащая плоть (сборник)

Книжный магазин "Циолковский"

2003, 2004

УДК 821.133.1.09
ББК 83.3(4Фра)6

Барбер С.

Антонен Арто. Взрывы и бомбы. Кричащая плоть (сборник) / С. Барбер — Книжный магазин "Циолковский", 2003, 2004

ISBN 978-5-9908592-0-3

Стивен Барбер – культовый писатель, историк и культуролог. Автор пятнадцати книг, переведенных на японский, французский, немецкий и итальянский языки. «Антонен Арто: Взрывы и Бомбы» (2003) и «Кричащая Плоть» (2004) – обе работы посвящены жизни и творчеству Антонена Арто, французского писателя, поэта, художника, актера, реформатора современного театра, создателя «Театра Жестокости», великого бунтаря от искусства, о котором Андре Бретон однажды сказал: «Молодежь навсегда признает своим это обожженное знамя». «Антонен Арто: Взрывы и Бомбы» – единственная международно признанная и полноценная биография Арто, написанная великолепным литературным стилистом и исследователем современного искусства. Жизнь Арто (1896-1948) – непонятная сила. Через много лет после его смерти творчество Арто бьет рикошетом по современной культуре. Он был писателем, чья работа безостановочно и вызывающе проникала в самые неизвестные уголки. Предельно четкие исследования Арто природы языка и отражение им общества и безумия, жеста и человеческого тела оказались удивительно плодотворными, особенно для французских теоретических разработок середины 60-х годов и нашего времени, отразились в произведениях таких философов, как Жак Деррида, Жиль Делез и Юлия Кристева. Книга «Кричащая Плоть» посвящена лишь не театральному творчеству Арто. Она исследует его работу в кино в 20-х и начале 30-х гг., рисунки и записи для радио.

УДК 821.133.1.09
ББК 83.3(4Фра)6

ISBN 978-5-9908592-0-3

© Барбер С., 2003, 2004
© Книжный магазин
"Циолковский", 2003, 2004

Содержание

Стивен Барбер. Взрывы и бомбы 7
Предисловие 7
Глава первая. Сюрреализм и пустота 16
Глава вторая. Театр жестокости 37
Конец ознакомительного фрагмента. 48

Стивен Барбер
Антонен Арто. Взрывы и бомбы. Кричащая плоть (сборник)

© 000 «Компания Адаптек»/ T-ough Press
© 000 «Книгократия»
© Creation Books

* * *

Стивен Барбер. Взрывы и бомбы

Предисловие

От жизни и трудов Антонена Арто исходит какая-то первобытная мощь. И сейчас, через много десятков лет после его смерти, сделанное им рикошетом отдается в современной культуре.

Жизнь Арто складывалась трудно, даже трагически. Работы его при первом их появлении воспринимались как провокация или неудача, и лишь со временем, словно подземные реки, растекались по невидимым каналам и пропитывали собой современную культуру. Начинал он в движении сюрреалистов, но из этого объединения безумцев и революционеров был изгнан, ибо оказался для них слишком революционным, слишком безумным. А самый продуктивный его творческий период наступил после девятилетнего заключения в психиатрических лечебницах.

Творчество Арто возвращается к нам снова и снова. Принимает все новые облики, сопротивляясь поверхностной систематизации. Постоянно преображается, и плодоносит при каждом столкновении с современными ему культурными явлениями, будь то при жизни Арто или через пятьдесят пять лет после его смерти. Подобно другим французским авторам XX века, объявившим войну всему «классическому», «нормативному», устоявшемуся – Жану Жене, Луи-Фердинанду Селину, Пьеру Гийота – Арто неустанно искал новые образы человеческого тела. В своем творчестве он поднимает темы одиночества, несвободы, творчества, и создает мощные образы смерти и возрождения жизни и поэтической речи.

Антонен Арто родился в 1896 году в Марселе, а умер на окраине Парижа пятьдесят два года спустя, оставив после себя странный набор следов. В его многообразных произведениях – прозаических и поэтических текстах, рисунках, аудиозаписях, фотографиях – чувствуется упорная и яростная работа над материалом, расколотым на обломки, однако сохраняющим удивительную и упрямую целостность. Да и сам Арто был таким же – расколотым и очень целостным одновременно. Зачастую – бесконечно далеким и от самых близких ему людей, и от культурных и политических забот своего времени. Траектория его жизни сложна и изломана, словно комета, свет которой долетает до нас и сейчас, хотя сама она давным-давно угасла. Труд его – нелегкое, болезненное странствие по нехоженым путям, сквозь залежи молчания, через заточение в домах скорби. Изломанный путь от падений, казалось бы, непоправимых – к внезапным взлетам, прорывам к новой физической и языковой мощи.

С первого взгляда в жизни Арто бросаются в глаза неудачи и несчастья. Как будто сам он бежал прочь от спокойствия, безопасности – и от иллюзий. В своем творчестве он постоянно и последовательно подвергает критике и отрицанию «основы жизни» – общество, семью, религию, наконец, само человеческое тело. Всю жизнь Арто страдал от нервного заболевания; еще в юности, пытаясь облегчить свои страдания, пристрастился к опиуму – и далее вся его жизнь окрашена влечением к наркотикам и тщетными попытками их бросить. Работал вместе с сюрреалистами – и стал для них врагом. Много лет мечтал воплотить на сцене Театр Жестокости – художественный проект, призванный перевернуть культуру вверх дном и снова вплавить в жизнь, превратить в акт прямого действия против общества, – но эта попытка обернулась катастрофой. После провала своего Театра Арто бежал из Франции и пустился в странствия – пока наконец, в 1937 году, его не привезли из Ирландии на родину в смирительной рубашке. Дальше – долгое заключение в психиатрических больницах, где

Арто узнал и потерю свободы, и голод (заточение его пришлось на время войны), и пытку электрошоком.

Самая продуктивная стадия его творчества начинается в 1946 году, когда Арто выходит из последней своей психиатрической больницы в Родезе и возвращается в Париж. Здоровье его подорвано, тело искалечено лишениями и «лечением». Истощенный, страшно постаревший, бродит он по послевоенному Парижу – Парижу черного рынка, «охоты» на коллаборантов, городу, где громко звучат ссоры и обвинения в предательстве. Этому миру он чужд: он отгораживается от него барьером одиночества, выходя «в свет» лишь ради двух поразительных выступлений перед публикой, и решительно не приемлет господствующие новые культурные течения – экзистенциализм Сартра и новое движение леттристов Исидора Изу. Однако именно в этот последний период в Париже Арто прерывает молчание, длившееся с его ареста в 1937 году. Ближе к концу заточения творческие силы возвращаются к нему и вырываются наружу мощным потоком, словно прорвав плотину. В них слышится мощная нутряная сила языка, неразрывно связанного с телом, – нового языка, над которым Арто неустанно работал последние двадцать два месяца жизни, вплоть до своей смерти в марте 1948 года.

Ход работы Арто от первого до последнего слова, от переписки с Жаком Ривьерой до последних яростных писем в газету «Борьба» [Combat], представляет собой такую же ломаную линию. Личные беды и навязчивые мысли автора превращаются в символы мирового зла, в грандиозные обвинения, которые бросает он в газете и по радио всей Франции, даже всему миру. Однако провалы и трещины в жизни Арто, странным образом словно придавали его творческой воле силу и устойчивость. Он страдал от множества катастроф и унижений: начиная с изгнания из объединения сюрреалистов в конце 1926 года – после того, как его новаторскую поэзию и публицистику сюрреалисты сочли для себя слишком радикальной, – и вплоть до запрета в феврале 1948 года его последней радиозаписи «Покончить с божьим судом». Провалились все его попытки создать новый кинематограф в 1920-х годах и новый театр в 1930-х. Но Арто, казалось, и мог жить только в борьбе, изнемогая под гнетом унижений и неудач и все же яростно им сопротивляясь.

Жизнь его, вплоть до самого конца, представляет собою цепь действий, в которых Арто пытался подчинить себе случайность, научиться яростной спонтанности, сорвать с тела все наслоения и обнажить его первичные составляющие – кость, чистую волю, движение, крик. Арто создает образы этого процесса – яркие, жестокие, галлюцинаторные. Заставляющие совершенно по-новому взглянуть на пропасть между телом и нашим «я». Этой цели подчинены два знаменитых публичных выступления Арто в Париже 1946–1948 годов. Выступление в театре Вье-Коломбье в январе 1947 года стало актом предельной откровенности, само-обнаженности – и поэтической, и человеческой. А последний его проект – запрещенная радиопередача ноября 1947 – февраля 1948 годов – представляет собой мощное сплетение звуковых образов: тексты, крики, грохот сливаются в ней в единое движение, мощное и опасное, поражающее и глубоко волнующее слушателей и сегодня.

Человеческое тело представлялось Арто инструментом – сильным, гибким, но и испорченным, – который находится еще в процессе становления. Семья, общество, религия – все они уродуют и обкрадывают тело, лишают его выразительных средств, делают скованным и беспомощным. Всю жизнь Арто работал над идеями и образами того, как это бесполезное тело взрывается – и, подобно сверхновой, обращается в новое тело, содрогающееся в бешеной пляске, тело с неограниченными возможностями к само-преображению. Это тело, писал он, будет подобно ходячему дереву, наделенному собственной волей. Эти образы пронизывают всю работу Арто: постоянная его мысль, его навязчивая идея – о распаде тела и рождении нового из его обломков. Особенно выразительны его портреты: на рисунках человеческих лиц (а лицо Арто считал единственно подлинным, что осталось в

человеческой анатомии) видно, как художник стремится стереть все слабости тела и вернуть его к истинной жизни – к бурному движению и напряженному переживанию бытия. Черты лица на его рисунках – твердые кости черепа и полные жизни глаза – словно бросают вызов визуальному миру, перекраивают его по-своему. Тот же вызов и протест звучит во всех произведениях Арто, будь то тексты, аудиозаписи или изображения. Бесконечным множеством путей идет он к тому, что видится ему неисчерпаемым потенциалом человеческой природы. По пути его творчество движется от образа к тексту и обратно, исследуя нестойкие границы между ними, сталкивая один элемент с другим и испытывая их на прочность.

Именно бесконечное разнообразие путей и средств в творчестве Арто придает ему такую завораживающую глубину и привлекательность. Арто не только писатель и поэт, он – художник, чтец, танцор, киноактер (отсюда – множество зрелищных кадров с его участием), театральный актер и режиссер, путешественник, разрушитель языков и создатель новых. Все эти компоненты жизни Арто наслаиваются друг на друга. Он разрушает стены между дисциплинами и создает на стыке жанров произведения огромной плотности и силы.

Такое взаимопроникновение дисциплин облегчило художникам следующих поколений восприятие и творческое использование наследия Арто – именно творческое: не поглощение, не бездумное копирование (хотя попытки следовать указаниям Арто буквально порой, особенно в театральной сфере, приводили режиссеров к неудачам и насмешкам публики). Общество преследовало Арто, заточило его в психиатрическую больницу, при жизни он был всеми забыт. Однако после смерти его творчество, небывало прямое и откровенное, оставило свой несмываемый след на трудах множества писателей, художников, театральных и кинорежиссеров, поэтов и актеров. В этом смысле жизнь Арто продолжается и сейчас. После смерти он возродился к новой жизни.

Воздействие Арто на новаторское и экспериментальное искусство огромно, разнообразно и простирается очень далеко. Оно переходит как государственные границы, так и границы между литературой и изобразительным искусством, между теорией и практикой. Неоспоримо его влияние даже на тот вид творчества, которого во времена Арто не существовало вовсе – на цифровое искусство. Особенно серьезно и всеобъемлюще влияние Арто на его родине – во Франции. Так, французский романист Пьер Гийота описывает половые акты с проститутками: совокупления учащаются, становятся все более бурными, и вместе с тем и язык его все более и более раскрепощается, доходя до крайней непристойности, – такой концентрированной непристойности, в которой уже невозможно видеть «грязь». Как и Арто, Гийота видел в труде писателя чисто физический процесс, телесное выделение, подобное выделению пота или спермы. Тело оставляет свои следы на чистой странице. Оба писателя страстно отстаивают «права тела» – прямые желания, исходящие из физиологических рефлексов, и протестуют против контроля общества. (Роман Гийота «Эдем, Эдем, Эдем» 1970 года был запрещен Министерством внутренних дел Франции, а сам Гийота подвергся оскорблениям и даже нападениям.) Задача писателя для обоих – в страстном и яростном нападении на общество, нападении, против которого оно может выставить лишь цензурные рогатки.

Леттристы Анри Шопен и Франсуа Дюфрен, вдохновленные последней аудиозаписью Арто, занялись исследованием звуков и круговых движений, которые способно производить человеческое тело. Шопен, многолетний партнёр Уильяма Берроуза, впервые услышал нелегальную копию «Покончить с божьим судом» в конце 1940-х годов. Стремясь зафиксировать рождение голоса глубоко в теле, Шопен просунул микрофон себе в горло, чтобы записать звуки в самом их «источнике»: микрофон застрял, и Шопен получил серьезные внутренние повреждения. Однако его работа во французском объединении Звуковой Поэзии стала плодотворным исследованием тела в его самом прямом и экспрессивном действии – крике.

На основе трудов Арто проводились и многие другие ценные эксперименты. Видный немецкий художник Георг Базелиц, составляя в 1961–1962 годах свои манифесты «Пандемониум» – важнейшие тексты немецкого движения «новых экспрессионистов», – ориентировался на яростную энергию и агрессивность сюрреалистических манифестов и открытых писем Арто. Джулиан Шнабель использовал один из последних автопортретов Арто как «шаблон» для своего «цитатного» полотна 1981 года «Арто: начиная петь». В фильмах Райнера Вернера Фассбиндер создается атмосфера тьмы, крови и шока, очень близкая к сценариям Арто и его теоретическим работам о кино; свой фильм «Отчаяние», рассказывающий о раздвоении личности и социальном отчуждении, Фасбиндер посвятил Арто. Японский хореограф Тацуми Хиджиката, создатель танцевального стиля «буто», именно из работ Арто взял образы искаженного тела, изломанного болью и пропитанного желанием. Его жестокие и сексуальные манипуляции со случайностью и метаморфозой основаны на интонациях и криках Арто. Танцор Сумако Косеки говорил: «Буто – это голос Арто в конце жизни»[1]. Арто стал знаковой фигурой и для современных художников Японии – например, для знаменитой художественной группы «Гекидан Кайтайша». Немало можно назвать и других прямых отсылок к Арто. Без трудов Арто немыслимо было бы создание множества оригинальных, прекрасных и пугающих образов желания и сломленного тела, созданных в последние десятилетия.

Взаимодействие творчества Арто с философией и психоаналитическим дискурсом во Франции поднимает вопрос его нелегких взаимоотношений с психоанализом и психиатрией. Такие философы, как Жак Деррида, Юлия Кристева и Жиль Делез, неоднократно указывали на ритмическое движение и многоголосие текстов Арто, на их разрыв с фиксированными, негибкими способами выражения. «Роман» Деррида с текстами, образами и записями Арто начался с середины 1960-х и продолжался всю жизнь. В первых двух своих статьях об Арто, «крадчивое слово» и «Закрытие представления»[2], он исследует связь между потерей и редукцией в текстах Арто. Речь здесь используется как оружие – она подсчитывает свои потери и потери тела, из которого исходит, и становится при этом все плотнее, громче, агрессивнее. Репрезентация – повторяющийся разрушительный процесс (для Арто – чисто социальный), уничтожающий непосредственность и осязаемость творческой работы, поэтому репрезентация неприемлема и вечно ненавистна. Деррида утверждает, что остановить репрезентацию невозможно: она фатальна и, в конечном счете, уничтожает текст. Он не указывает, однако, что Арто как раз нуждается в частых повторениях – они помогают ему возродить утоптанную и засоренную речь к новой жизни; кроме того, повторения становятся материалом для яростных криков, прорезающих молчание. Уже в наше время, в большом каталоге рисунков Арто, опубликованном в 1986 году[3], Деррида исследует слои визуальных образов Арто. Здесь он подчеркивает, что в своих рисунках Арто отрицает эстетику и не позволяет воспринимать лицо как объект любования.

Юлия Кристева в статье «Субъект под судом» (1977)[4] исследует отрицание в последней работе Арто. Речь Арто, движимая отрицанием, расшатывает собственные структуры – и благодаря этому приобретает немыслимую в обычных обстоятельствах силу и гибкость выражения. В этом процессе, говорит Кристева, текст не погибает – напротив, становится особенно многозначным и выразительным. Она пишет об остром, спрессованном слове и жесте отрицания общества у Арто, и, используя его письмо к сюрреалисту Андре Бретону

---

[1] Koseki, in L'Autre Journal, 26 марта 1986 года, p. 55.

[2] Приведены в: Derrida, L'Ecriture et la difference, Seuil, Paris, 1967; английский перевод см. в Writing and Difference, Routledge, New York, 1978.

[3] Antonin Artaud: Dessins et Portraits (ed. Paule Thevenin) Gallimard, Paris, 1986.

[4] Приведена в: Kjisteva, Polylogue, Seuil, Paris, 1977; английский перевод можно найти в: The Tel Quel Reader (ed. Patrick French and Roland Francais Lack, Routledge, New York, 1998.

в феврале 1947 года, показывает, что, когда отрицание (которое, как подчеркивает в своем письме Арто, должно быть индивидуальным) видит в обществе свою единственную и постоянно обновляемую мишень, это может привести к одной из величайших революционных «коллективных яростей» в истории, когда общество и искусство сталкиваются между собой в творческом поединке.

Жиль Делез и Феликс Гваттари в своей буйной и беспорядочной книге «Тысяча плато» (1980) философски поглощают и переваривают последнюю аудиозапись Арто «Покончить с божьим судом». Рассуждая о «теле без органов» (фраза из записи – Арто призывал создать новое тело, лишенное органов и бессмертное), Делез и Гваттари находят свой «вопрос жизни и смерти» в образе неутолимого желания, неустанно противостоящего любой систематике и организации. Важнейшее сделанное ими замечание – то, что даже в самой плотной своей форме «тело без органов» и отражающая его речь способны разрастаться и множиться, словно раковые клетки – подобно промышленности, финансам, государственной власти. Именно это, говорят Делез и Гваттари, и происходило в творчестве Арто в последний его период.

Все эти тексты непременно, будь то открыто или намеками, касаются вопроса о различных определениях «безумия» у Арто. Последняя стадия его творчества в особенности пострадала от маргинализации. Творчество человека, недавно выпущенного из сумасшедшего дома, где он отсидел девять лет, уже по одной этой причине иногда не считают достойным внимания. Однако его последние труды очень далеки от несвязного бормотания сумасшедшего. Период после выхода из Родезской больницы, более чем какая-либо другая фаза творчества Арто, пронизан ясностью и жаждой жизни. Наряду с упрямым потоком инвектив и обвинений, Арто занят бесконечным поиском новых образов тела и многообразными лингвистическими экспериментами.

Творчество Арто всегда в высшей степени сознательно и намеренно, в нем очень силен элемент воли. Это одна из причин, по которой в 1926 году Арто порвал с сюрреализмом Андре Бретона. Именно Бретон, вместе с Филиппом Супо, создал в 1919 году «Магнитные поля» – первый образец «автоматического письма». Бретон и Супо старались максимально перенести творчество писателя в сферу бессознательного, дать как можно больше места образам из фантазий и снов. В текстах Арто, напротив, постоянно звучит желание сохранить и усилить контроль над жизнью, отступить назад и оценить понесенный ущерб, а затем пройти тот же путь заново, еще раз проверив и весь процесс, и его результаты. Отказ от власти над собственным творчеством – пусть и ради тех магических прорывов бессознательного, за которые выступал Бретон, – для Арто анафема. Арто страшился сна, опьянения, потери сознания – состояний, в которых теряется власть над собой и подступает пустота.

Именно уровень самоконтроля более всего поражает в подходе Арто к психическому заболеванию. Безумие становится для него материалом: он подходит к нему с большой иронией – и не меньшим гневом. Симптомы шизофрении, бреда, паранойи Арто рассматривает, оценивает и включает в свой язык. Профессиональный психиатрический взгляд на свой бунт против общества он заранее предвидит – и заранее отрицает. Для Арто психиатрия несет одно лишь зло. В записи «Покончить с божьим судом» он реконструирует свой диалог с главным врачом психиатрической больницы в Родезе, доктором Гастоном Фердьером:

– Вы бредите, господин Арто. Вы безумны.
– Нет, я не брежу. Я не безумен.

С психиатрией Арто расправляется ее же оружием. Он сплавляет воедино психиатрические диагнозы и жаргон, показывает бессилие и серость их «рациональности» – и вдруг, развернувшись, сильным и точным ударом обрушивает эти диагнозы на саму психиатрию,

заставляя ее отрицать саму себя. Слишком остроумно нападение, слишком велико и явно наслаждение от него, чтобы списывать нападки Арто на психиатрию по линии «delire de revendication» [бреда требовательности] – французского термина, введенного докторами Серье и Капгра для описания психотического пациента, у которого весь мир становится сценой для обвинений и непомерных притязаний мирозданию. Подобные «попытки обезвредить» – хоть и не без восхищения – предпринимали Зигмунд Фрейд и Жак Лакан, укрепляя и обосновывая свои позиции в столкновении с текстами судьи Шребера (Фрейд и Лакан) и «Эме» (Лакан). Полностью отрицая психиатрическое понимание безумия, Арто тем самым ставит под вопрос и свое собственное состояние. Безжалостно – в том числе и к себе – отрицание Арто подрывает и воссоздает заново понятие психоза. Оно откровенно использует безумие, заставляет его работать – разбить свою социальную структуру и создать для этого процесса понятный язык. В последних записях Арто это отрицание психиатрии бьет, как удар клинка, и кричит.

Свой срыв в 1937 году и последующее заточение в больницах Арто всегда описывал как тяжелое испытание. Он уже готов был заговорить, возвестить грядущие перемены на физическом, сексуальном, социальном уровне – но в этот миг его схватили и заткнули рот. Заключение в психиатрическую больницу становится для него звеном в бесконечной цепи актов угнетения и подавления, в которых замешаны все: от полицейских, врачей и чиновников, прямо участвовавших в его аресте, до богословия, семьи и политики, создателей самого понятия «безумия». Именно особое внимание Арто к неизбежному соучастию в каждой отдельной несправедливости всего общества привлекло к его творчеству таких «анти-психиатристов» 1960-х годов, как Дэвид Купер или Р. Д. Лэйнг. Важнейший текст Арто на эту тему – его реконструкция жизни Ван Гога, в параллель к его собственной, где Арто пытается подтвердить подлинность своего прозрения о социальных убийствах и самоубийствах.

Прежде всего, Арто отвергал жестокость психиатрии, столь распространенную в 1930–1940-х годах, которую в полной мере испытал на себе, когда доктор Фердьер в Родезе подверг его пятидесяти одному сеансу электрошока. Это обвинение сыграло свою роль в творчестве парижского объединения леттристов. Его лидер Исидор Изу в мае 1968 года принял активное участие в беспорядках и после этого сам стал пациентом доктора Фердьера. Вместе с другим леттристом, Морисом Леметром, он написал остро-полемическую книгу «Антонен Арто – жертва психиатров» (1970); в этой книге Изу набрасывался на «психиатра-нациста» Фердьера с обвинениями и личными оскорблениями, называл его порнографом, наркоманом и «новым Эйхманом, одним из величайших преступников человечества»[5]. Но целью Изу и Леметра была не провокация ради провокации: они предлагали новую науку о человеческом разуме, идущую на смену психоанализу – «психокладологию», науку, объединяющую все ветви художественного и научного знания в борьбе с отчуждением личности и фрагментацией «Я». Впрочем, сам Арто вовсе не стремился бороться с отчуждением и фрагментацией – напротив, они становились для него оружием, рушащим социальные системы и языки, позволяющим телу вернуть себе свое порабощенное «Я».

Стремление разрушить язык как социальную систему, вместе с сочетанием творческого и аналитического подхода, напоминает нам о трудах Жака Лакана. Некоторые связи между Арто и Лаканом (особенно интерес к многозначности и смысловым разрывам, а также к конфликту между внешним и внутренним) очевидны. Однако в период своего краткого знакомства в 1938–1939 годах эти двое были врагами. Арто в то время пребывал в психиатрической лечебнице Сент-Анн, отделении большой клиники Анри-Руссель; Лакан там же отвечал за постановку диагнозов и перевод пациентов в другие больницы. Близкий друг Арто Роже Блей (впоследствии – режиссер пьес, прославивших на весь мир Сэмюэля Бек-

[5] Lettrisme, Paris, 1970, p. 141.

кета и Жана Жене) пришел к Лакану, чтобы обсудить с ним лечение Арто. Лакан ответил ему, что состояние Арто не представляет для него интереса – оно «статично»[6]: Арто может дожить до восьмидесяти лет, но не напишет больше ни строчки. Это предсказание не сбылось: Арто едва дотянул до пятидесяти, но в последние годы жизни написал больше, чем за всю свою жизнь до заключения в больницу. Позднее Лакан предостерегал своих последователей и студентов, чтобы они не «разжигали себя» на манер Арто: тех, в ком обнаруживается такая страсть, необходимо «успокаивать»[7]. Сам Арто к своему «лечению» в Сент-Анн относился с нескрываемым презрением. (По иронии судьбы, один из проездов в этом огромном больничном комплексе теперь носит название «улица Антонена Арто».) Он рассказывал, что его держали в одиночной камере, принуждали молчать и систематически травили «лекарствами». Никакого точного диагноза ему в Сент-Анн не поставили – определили лишь, что он болен «хронически и неизлечимо», – и отправили в еще более огромную больницу Вилль-Эврар в восточном пригороде Парижа. Там Арто вовсе перестали «лечить» – лишь перебрасывали из отделения в отделение: от маниаков к эпилептикам, от эпилептиков к умственно отсталым, от умственно отсталых к особо опасным. Творчество Арто после выхода на свободу – это бурный поток, прорвавший плотину вынужденного молчания, и значительную часть этого потока составляет протест против медицинской психиатрии – протест, подрывающий самые ее основы.

Арто родился на юге Франции, в Марселе – огромном и многоязычном средиземноморском порту, однако вся жизнь его связана с Парижем. И путешествия его, и годы заточения неизменно оканчивались в Париже – городе, принесшем ему много горя и разочарований, и все же чем-то неотразимо для него притягательном. Любимыми районами Парижа для Арто были в 1920–1930-х годах – бульвар Монпарнас, и в последний период 1946–1948 гг. – бульвар Сен-Жермен. Многие его тексты были написаны в знаменитых литературных кафе – «Флор», «Куполь», «Дом», – создававших «точки притяжения» для той великой интеллектуальной и артистической среды, которой, увы, в Париже уже не существует. Даже в последние годы, отказавшись почти от всякого общения, много вечеров Арто проводил в кафе на Сен-Жермен-де-Пре – порой в одиночестве, не желая, чтобы его отвлекали от работы, но часто и в маленькой компании ближайших своих друзей, например, Роже Блена и Артюра Адамова. В позднейших текстах Арто постоянно (и всегда – в высшей степени уместно и многозначно) звучат названия парижских районов и улиц. Так, в финале статьи «Ван Гог, самоубитый обществом» Арто описывает огромный вулканический камень (метафору собственного тела), лежащий на перекрестке бульвара де ла Мадлен и рю де Матюрен – улиц, в действительности не пересекающихся. Отношения Арто с Парижем были нелегкими, порою бурными. Однако в своих текстах и выступлениях он вновь и вновь возвращался – то с проклятиями, то со словами привета – к этому городу, ставшему свидетелем его трудов и падений. В конце жизни Арто пришел к чему-то вроде компромисса с Парижем. Поселившись на окраине, в реабилитационном центре в Иври-сюр-Сен, отказавшись почти от всякого участия в парижской литературной и общественной жизни – в среде, которая, по его мнению, предала и отвергла его в 1930-х годах, – он наблюдал за этим городом со стороны, лишь иногда делая в его сторону резкие критические выпады.

Хотя в целом Арто к современникам всегда относился враждебно, именно в Париже переживал он периоды величайшей творческой активности и смелых экспериментов: в 1920-х годах – с сюрреализмом, и в 1946–1948 – когда после освобождения от нацистской оккупации Париж бурлил новыми художественными и философскими течениями. Арто был близко знаком с величайшими художниками и писателями двадцатого века: Пабло Пикассо, Жор-

[6] Blin, Souvenirs et Propos, Gallimard, Paris, 1986, p. 32.

[7] Lacan, Raison d'un echec (1967), in Scilicet, #1, Paris, 1968, p. 50.

жем Браком, Андре Жидом, Андре Бретоном, Тристаном Тцарой, Жаном Кокто, Жоржем Батаем и многими другими. Порой из этих знакомств вырастали ценные совместные проекты, особенно в сфере взаимодействия текста и образа. Однако в целом Арто своих знаменитых современников не жаловал. Его друг Жак Превель сообщает, что к Сартру Арто «питал отвращение»[8]. Как будто вовсе не замечал ни Жана Жене (активно работавшего как раз в последний парижский период Арто, но, возможно, в его глазах скомпрометированного связью с Сартром), ни Луи-Фердинанда Селина, несмотря даже на то, что оба опубликовали первые свои значительные книги у одного издателя – молодого и дерзкого Робера Деноэля: у Арто это была биография римского императора Гелиогабала в 1934-м году, у Селина – «Путешествие на край ночи» в 1932-м.

Арто был сыном своего времени, чутким к веяниям века, и в творчестве его подземными толчками отразилась всесторонняя культурная революция тех лет – новое понимание текста, тела, механизма. Однако умел он и отстраняться от мировых событий, уходя в «затвор» собственных внутренних импульсов, в сосредоточенный и напряженный диалог с собственным телом. На его жизнь пришлись две мировые войны: но первую (в возрасте восемнадцати – двадцати двух лет) он провел частично в санаториях, частично – в тылу, где был взят на службу и тут же комиссован из-за лунатизма, вторую (с сорока трех до сорока девяти лет) – полностью в психиатрических больницах. Ни в общественных, ни в военных конфликтах он не участвовал, и в газетном опроснике так ответил на вопрос о марокканском конфликте 1925 года: «Война, в Марокко или любая другая, представляется мне всего лишь вопросом плоти»[9]. Разногласие его с Бретоном в тот же период по вопросу о том, должно ли объединение сюрреалистов сближаться с французской коммунистической партией, связано было в первую очередь с разным пониманием «революции». Арто не видел возможности применять содержание нашего бессознательного к каким-либо политическим или общественным вопросам до тех пор, пока не изменится сама анатомия человека. Все связи Арто с общественными или культурными институтами были заранее обречены на провал из-за его неотступной страсти – идеи о человеческом теле, проходящем через трудное преображение. В творчестве Арто культура и природа сливаются воедино, вместе рушатся и низводятся к нулю. И то, и другое – ничто рядом с физическим преображением тела: без него все прочее не имеет смысла. Тело идет прежде слова и прежде мира.

Жизнь Арто была трагична: поражение за поражением, несчастье за несчастьем. Но из всех своих бед он выходил, становясь только сильнее. После каждой катастрофы – пересматривал свою неотступную мысль о жестовой жизни тела, заново ее формулировал и представлял совершенно по-новому. Его сюрреалистические работы 1920-х годов – эксперименты с сознанием в кинематографе и поэзии. Когда сюрреалистические проекты рухнули, Арто перенес свою работу в пространство театра. Здесь, в театральном представлении, казалось ему, преувеличенные и экспансивные жесты актеров, полностью подчиненных замыслу режиссера, обретут силу, необходимую, чтобы воплотить в себе кровь, чуму, смерть и огонь. Ограничения парижских театров 1930-х годов не позволили Арто воплотить и эту идею, и тогда он отправился в странствия, в Мексике и в Ирландии исследуя разрушительные ритуалы, в центре которых стоит человеческое тело. Первое его путешествие завершилось разочарованием, второе – психиатрической лечебницей.

Последнее «возрождение» Арто, после выхода из больницы в Родезе, ознаменовалось необыкновенной продуктивностью и разнообразием творчества. Теперь он свободно пересекал границы дисциплин – и создал огромный корпус вызывающих, провокационных материалов. В этом последнем периоде словно прояснилось и сконцентрировалось все, что он делал

[8] Prevel, En Compagnie d'Antonin Artuad, Flammarion, Paris, 1974, p. 36.

[9] Oeuvres Completes, Gallimard, Paris, 1948–1993 (далее: OC), VII, 1982, p. 309.

раньше. В эти годы он наконец достиг строгой и яростной ясности. Траекторию жизни и творчества Арто – и его идеи Театра Жестокости, и сюрреалистические тексты – невозможно понять, не учитывая этот мощный финал. В последние два года Арто переходит к публичным выступлениям, к радиозаписям, к статьям для многотиражных газет. Театральные манифесты Арто 1930-х годов, собранные вместе, не раз подвергались критике, исследованию, переосмыслению – и это в какой-то мере приглушило их воздействие. Не то с его последними работами: они разрознены, практически неизвестны широкой публике, и должны быть открыты вновь.

И жизнь, и творчество Антонена Арто посвящены одной теме: роли расколотого и преображающегося тела в изобразительном искусстве, в литературе, в театре и кинематографе, соотношению в нем случайности и необходимости, ущерба и восстановления. Тело-в-движении, бессмертное и бесстрашное, о котором мечтал Арто, остается символом возрождения и утверждения свободы. И в наши дни оно может стать источником вдохновения для каждого, кто стремится создать образ нового, живого тела, кто готов противостоять тому, что виделось Арто как немота, неподвижность, страх и болезнь.

Глава первая. Сюрреализм и пустота

Арто верил, что каждое рождение равносильно убийству.

Антуан Мари Жозеф Арто родился в восемь утра 4 сентября 1896 года, в доме 15 по улице Жарденде-Плант, недалеко от Марсельского зоопарка. Улица Жарден-де-Плант с тех пор была переименована и ныне носит имя Трех Братьев Карассо. Сам Арто, крещенный в Католической Церкви Антуаном, впоследствии не раз менял и переделывал свое имя. Он писал под множеством псевдонимов – например, ранние его сюрреалистические тексты выходили под именем Эно Дайлор. Перед поездкой в Ирландию в 1937 году он подписал книгу пророчеств «Новые откровения бытия» именем «Явленный». В том же году он писал: «Мое имя должно исчезнуть»[10] – и в первые годы своего заключения в психиатрической лечебнице не отзывался ни на какие имена. В лечебнице Виль-Эврар он взял себе девичью фамилию матери и утверждал, что его зовут Антонен Нальпа. В 1946 году, выйдя из больницы и вернувшись в Париж, Арто начал называть себя прозвищем «Момо» (марсельское жаргонное словцо, означающее «дурачок», «юродивый»), а фамилию свою произносил как «Уто» или «Тото». Но наконец он смирился с тем, что носит имя своего отца, Антуана Руа Арто (Антонен – уменьшительное от Антуан), и имена родителей Иисуса Христа. В последних своих произведениях, посвященных разрушению и воссозданию своего «Я», он называет свое имя с гордостью, чувствуя, что наконец заслужил право его носить:

Кто я?
Откуда иду?
Я – Антонен Арто и говорю это и знаю как это сказать сейчас вы увидите как мое нынешнее тело взрывается разлетается на куски и создается вновь в десяти тысячах своих проявлений новое тело в котором вы никогда меня не забудете[11].

Корни семьи Арто разбросаны по всему Средиземноморью, от Франции до Греции и Турции. Детство в Марселе – огромном торговом порту, где встречаются Европа, Азия и Африка, – подарило ему шумную разноголосицу языков, диалектов и жестов, отразившуюся впоследствии в его разноязычных текстах. Отец его владел компанией морских перевозок, разорившейся в 1909 году, и большую часть детства сына провел в плаваниях; умер он в 1924 году, когда двадцатисемилетний Арто собирался присоединиться к группе сюрреалистов. У матери его, левантийской гречанки, было много детей, из которых выжили лишь сам Арто, его брат и сестра; умерла она в 1952 году, пережив своего первенца Антонена. Семья была очень религиозна, порядки в ней царили суровые. На семейных фотографиях маленький Антонен выглядит потерянным. Позже, в лечебнице Родез, он придумал себе другую семью, из одних лишь женщин, которых называл «дочерями сердца своего», как воображаемых, так и реальных, которых знал в течение жизни; с этими фантастическими «родственницами» связывали его сложные отношения с сильной сексуальной окраской. Единственными реальными родственницами, включенными в эту «семью», стали бабушка Арто и ее сестра, Катрин и Ненека, добрые и любящие. Однако реальные семейные отношения с ними Арто «перевернул», воображая их своими дочерями – отважными и эротичными маленькими воительницами. В четыре года Арто перенес тяжелый менингит. И семья, и врач полагали, что это результат падения на голову, и считали, что ребенок не выживет. Перенесенная болезнь наградила ребенка нервностью и раздражительностью. Кроме того, он страдал от неврал-

[10] Letter to Jean Paulhan, OC VII, 1982, p. 178.

[11] The Theatre of Cruelty [1947], OC XIII, 1974, p. 118.

гии и заикался. Неудивительно, что школьные годы его в Марселе были тяжелы, а учеба не приносила успехов. В семнадцать лет он пережил депрессивный кризис – сжег все стихи, которые писал четыре года до этого, и бросил школу, не получив аттестата. В 1940-х годах в Родезе, постоянно вспоминая и «переписывая» свою прошлую жизнь, Арто часто рассказывал о том, как в эти годы возле церкви его пырнул ножом в спину какой-то сутенер. В Родезе Арто говорил, что это нападение стало для него символом общественного и религиозного зла, и что на спине у него остался шрам. Если нечто подобное вправду имело место – по всей видимости, причиной была размолвка между уличным бандитом, одним из многих в этом шумном городе, и неопытным юношей, ищущим сексуальных или наркотических приключений. Вскоре после этого родители Арто отправили своего беспокойного сына на лечение – в первый раз.

«Курсы лечения» в частных клиниках длились долго и обходились родителям дорого. Лечение продолжалось пять лет, с перерывом на два месяца, июнь и июль 1916 года, когда Арто был призван в армию. Короткая армейская служба его проходила в кавалерийском полку в Дине, городке в северном Провансе; вскоре он был комиссован из-за лунатизма. Родители и дальше продолжали держать его в клиниках – по-видимому, просто не зная, что еще делать с «трудным» сыном. Эти годы заточения стали предвестием более долгой и мрачной эпохи 1937–1946 гг. Писатель Пьер Гийота писал об этих первых заточениях Арто: семья «запирала его, боясь силы его мысли». Разумеется, во время этого «комфортабельного заключения» Арто времени даром не терял. Он читал Рембо, Бодлера и По. В последнем своем «санатории», в Невшателе в Швейцарии, начал рисовать карандашом и красками. С фотографий этого периода на нас смотрит мрачноватый, но привлекательный молодой человек с волнистыми темными волосами, склонный к сложным и театральным позам, явно живущий в каком-то своем мире. В мае 1919 года директор «санатория» доктор Дардель прописал Арто опиум, положив тем самым начало его пожизненной зависимости от наркотиков. В конце 1919 года Арто решил ехать в Париж, чтобы заниматься там литературой, играть в театре и сниматься в кино. Родители, видя, что все их усилия тщетны, согласились; доктор Дардель передал Арто под наблюдение своего парижского коллеги, доктора Эдуара Тулуза, работавшего над изучением и категоризацией творческих натур. В марте 1920 года, в возрасте двадцати трех лет, Арто в первый раз покидает дом самостоятельно – едет в Париж.

Париж, в котором Арто провел свои первые творческие годы, стал свидетелем взлета, а затем намеренного «самоубийства» дадаизма – движения, отрицающего искусство, любые принципы и правила, зародившегося во время Первой Мировой войны в Цюрихе и в Берлине. В конце войны Тристан Тцара привез его в Париж. Здесь дадаизм поначалу слился с новорожденным объединением сюрреалистов под руководством Андре Бретона, создававших «бессознательную поэзию» путем автоматического письма. Арто читал журнал ранних сюрреалистов под названием «Литература». Однако в течение трех лет с его приезда в Париж между сюрреалистами и дадаистами нарастали противоречия, а Бретон постепенно подчинял дадаистское движение, теоретически противостоящее любой иерархии и логике, своей авторитарной власти. Лидер дадаистов Тристан Тцара впоследствии, в середине 1930-х годов, стал марксистом и сурово критиковал сюрреалистов за их политические колебания. Пока Бретон подминал под себя буйство дадаизма и сочинял манифесты сюрреалистического движения, черпая материал для них попеременно из автоматического письма, идеализма и одержимости, Арто с грехом пополам делал карьеру театрального актера и художественного критика.

Доктор Тулуз предложил Арто вместе издавать полу-литературный, полу-научный журнал «Неделя»: именно там Арто впервые проявил то критическое дарование, которое не умерло в нем и четверть века спустя, во время создания текстов о Ван Гоге, Кольридже и Лотреамоне. Тулуз был главным врачом в психиатрической лечебнице Вильжюф на юго-

востоке Парижа, где разрабатывал новаторские гуманные методы обращения с пациентами. Первые полгода в Париже Арто жил в семье Тулуза. Затем началась его бродячая жизнь, по большей части в восьмом и девятом парижских arrondisements [округах]: он часто переезжал из одной дешевой гостиницы в другую, порой оставался без крыши над головой и вынужден был ночевать у друзей. Эта бездомность преследовала Арто все годы в Париже, вплоть до отъезда в Ирландию в 1937 году. Лишь после возвращения в Париж, в 1946–1948 годах, Арто обрел там постоянный дом и место для работы – в своем флигеле в реабилитационном центре Иври-сюр-Сен.

Поначалу Арто мечтал стать известным киноактером. Его двоюродный брат по матери, Луи Нальпа, в 1920–1930-х годах был одним из ведущих продюсеров французского коммерческого кинематографа. Однако прежде чем получать роли в кино, необходимо было приобрести какой-то сценический опыт – и Арто обратился к театру. Четыре года играл он в парижских театрах, в самых разных труппах и ролях. Обычно он исполнял второстепенные роли, однако привлекал к себе внимание особым стилем жестикуляции – преувеличенной, драматической, – который выработал в эти годы. На его сценическую технику, с ее антинатуралистической экспрессивностью, повлияло впечатление от выступления труппы камбоджийских танцоров на Колониальной Выставке в Марселе в июне 1922 года, где Арто побывал, когда приезжал в гости к родителям. Это впечатление предвосхитило другое, схожее, но гораздо более сильное, полученное девять лет спустя от выступления балийских танцоров, – впечатление, из которого вырос Театр Жестокости.

Из множества спектаклей, в которых играл Арто, самым выдающимся стала, пожалуй, Софоклова «Антигона» в декабре 1922 года. Трагедия, поставленная в театре Ателье на Монмартре, режиссером которой стал Шарль Дюллен, была адаптирована Жаном Кокто и сжата до тридцати минут, декорации к ней рисовал Пабло Пикассо, костюмы делала Коко Шанель, музыку писал Артур Хонеггер. Спектакль имел огромный успех, несмотря на скандал, устроенный на первом представлении сюрреалистами, которые презирали Кокто за его связи с высшим парижским обществом. Арто играл Тиресия, а роль Антигоны исполняла юная румынская актриса Женика Атанасиу, прекрасная странной и притягательной красотой.

Именно Женика Атанасиу в 1922 году стала первой женщиной Арто. До того, в санаториях, он несколько раз влюблялся в девушек, больных туберкулезом, но отношения с ними были чисто платоническими. Женика составляла им полную противоположность: она была смугла (предки ее были выходцами из Албании), сильна, дышала здоровьем и жизненной силой, а кроме того, обладала сексуальным опытом. Сам Арто в те годы также был красив яркой и тревожной красотой – с высокими скулами, глубокими черными глазами и губами, алыми от лауданума, который он начал принимать в то время. Между двумя актерами из труппы Дюллена, двадцатипятилетним Арто и двадцатитрехлетней Женикой, вспыхнул бурный роман. Письма Арто к Женике полны всепоглощающего, безбрежного обожания. К их отношениям он применяет самые возвышенные и грандиозные эпитеты, выносит их на уровень вселенной, даже вечности, однако становится сдержаннее, когда речь заходит о сексуальной стороне их связи. (Позже, в Родезе, Арто писал, что «Женика лишила его девственности»[12].) Страсть Женики была, даже на взгляд со стороны, куда спокойнее: эта амбициозная девушка приехала из Бухареста с твердым намерением стать в Париже знаменитой актрисой – и, быть может, в этих отношениях ее интересовал не столько сам Арто, сколько возможность через него выйти на его кузена-кинопродюсера. Впрочем, первые два-три года они прожили счастливо. Когда в июле 1923 года из-за недостатка денег Арто пришлось на время вернуться к родителям, Женика поехала с ним в Марсель, остановилась неподалеку и тайно

[12] OC XV, 1981, p. 164.

с ним встречалась. Однако в театре дела у обоих шли неважно. Женика не слишком хорошо владела французским и говорила с сильным румынским акцентом, что сильно сокращало число доступных для нее ролей, а своеобразный стиль игры, выработанный Арто, отталкивал от него даже таких дружелюбно настроенных и готовых к экспериментам режиссеров, как Дюллен. Но настоящим камнем преткновения для их романа стало растущее пристрастие Арто к наркотикам. Женика хотела успешной столичной карьеры, блестящей светской жизни, наконец, регулярного секса; все усиливающаяся зависимость Арто от наркотиков, его беспорядочные и тщетные самостоятельные попытки отказаться от опиума выводили ее из терпения. Их письма друг к другу этого периода – почти сплошное мучительное обсуждение этой проблемы. «Мне нужны ангелы, – писал Арто. – Слишком долго я жил в аду. Пойми наконец: той боли, что я испытал, хватило бы на сотню тысяч человеческих жизней»[13].

Отношения эти продолжались шесть лет, до 1928 года, но становились все тяжелее. После каждой попытки Арто отказаться от наркотиков следовал срыв, а за ним – горькие упреки от Женики. Оба начали изменять друг другу: Женика – с другим актером из труппы Дюллена, Арто – с Жанин Каи, позже вышедшей замуж за писателя Раймона Кено. Ближе к концу их отношений Арто писал Женике: «Только вскрыв определенного рода ненависть, под покровом ее найдешь ты истинную любовь»[14]. В 1924 году Женика начала сниматься в небольших ролях в немом кино. Она появляется в сюрреалистическом фильме «Раковина и священник», снятом по сценарию Арто, а также в фильмах Г. В. Пабста и Жана Гремийона. Наконец в 1928 году Женика уходит от Арто к Гремийону. Арто писал, что после ее ухода чувствовал себя «многажды одиноким»; вплоть до 1940 года – до заключения в лечебнице Виль-Эврар – он продолжал забрасывать Женику письмами. Он защищал свое пристрастие к героину и декламировал: «Женика, мы должны покинуть этот мир; но для этого должно явиться Царствие Мира Иного, и мне нужна хорошо вооруженная армия…»[15] Во многих отношениях Женика Атанасиу осталась самой важной женщиной в его жизни. Даже после выхода из Родеза, в мае 1946 года, он безуспешно пытался найти ее по адресу на улице де Клиньянкур, где она жила в бедности, давно уже нигде не играя и не снимаясь.

В последний период выступлений Арто на театральной сцене, в 1923–1924 гг., от критических заметок об искусстве и традиционно структурированных стихов он перешел к неструктурированной поэтической речи, удивительно прямой и откровенной. Эти годы стали для него временем больших перемен. Первые восторги романа с Женикой Атанасиу сменились тревогой по поводу наркотической зависимости, а также острым, мучительным осознанием того, что стихи его полны разрывов и пустот.

Он начал публиковаться: первая его книга, «Небесный трик-трак», собрание ранних стихотворений, вышла в свет в мае 1923 года, издал ее тиражом в 112 экземпляров арт-дилер Даниэль-Анри Канвейлер. Позже Арто не признавал эту книгу и отказался включать ее в свое «Избранное»: по его мнению, составлявшие ее стихи, рифмованные и разбитые на строфы, были безнадежно многословны и анахронистичны. Они создавались с оглядкой на определенный культурный климат, и это приводило в ужас Арто 1940-х годов, с его беспощадным отношением к своей работе и к себе. Однако в 1923 году он очень гордился этой публикацией.

Кроме того, свои стихи Арто публиковал в малотиражном журнале «Бильбоке», в котором сам редактировал и финансировал единственные два номера, вышедшие в свет в феврале и в декабре 1923 года. Журнал полностью состоял из текстов Арто: критических заметок, представлявших собой своего рода мост между литературной и художественной критикой –

[13] Lettres a Genica Athanasiou, Gallimard, Paris, 1969, p. 116.

[14] Там же, p. 276.

[15] Там же, p. 310.

нечто вроде того, что уже делал Арто для доктора Тулуза (а впоследствии будет делать в Родезе для своего психиатра доктора Фердьера), – и поэзией обнаженного нерва, язык и манеру которой ему еще предстояло отшлифовать за годы сотрудничества с сюрреалистами. Распространялся журнал в узком кругу, в основном среди друзей; в качестве адреса редакции Арто указывал адрес дешевой гостиницы вблизи площади Клиши, где жил в то время. Он продолжал писать и постепенно накапливал связи в художественной и литературной среде Парижа. В этот же период он познакомился с несколькими художниками, связанными с группой сюрреалистов – Андре Массоном, Хуаном Миро и Жаном Дюбюффе.

Важнейшим достижением в жизни Арто в эти годы стало начало съемок в кинематографе. В экспериментальном фильме Клода Отан-Лара «Faits Divers» [«Происшествия»] он сыграл любовника, которого в конце фильма медленно душат (это показывалось замедленной съемкой). Отан-Лара вспоминал позже, что Арто снимался с восторгом, однако использовал странные, конвульсивные жесты и наотрез отказывался что-то в них менять. После этого Луи Нальпа наконец убедился, что его двоюродный брат действительно способен сниматься в кино; к тому же Арто был исключительно красив, и лицо его прекрасно смотрелось на экране – так что Нальпа начал использовать свое влияние, чтобы добывать для него роли в коммерческом кинематографе. Первым стал зрелищный приключенческий фильм «Сюркуф», снятый Луи Мора в Бретани с июля по сентябрь 1924 года. В этом боевике – жанре в немом кино чрезвычайно популярном – Арто играл предателя, падающего со скалы. Публика оценила пламенную игру Арто, и на короткое время он поверил, что сможет стать кинозвездой. В каком-то смысле так и произошло: он снялся в двух величайших фильмах 1920-х годов – «Наполеоне» Абеля Ганса и «Страстях Жанны д'Арк» Карла Теодора Дрейера. Однако, хотя Арто продолжал сниматься (все реже и все в более случайных ролях) следующие десять лет, кинематограф скоро стал для него источником неудач и горького разочарования.

Литературной карьере Арто положила начало переписка 1923–1924 гг. с Жаком Ривьерой, молодым редактором «Нового французского обозрения». Молодого поэта Арто привлекало громкое имя этого журнала; однако его авангардная поэзия для консервативного «НФО» – по крайней мере, под руководством Ривьера – явно не подходила. (Следующий редактор этого журнала, Жан Полан, впоследствии стал другом и горячим сторонником Арто и опубликовал множество его текстов.)

Ривьер, однако, ценил ни на что не похожую поэзию Арто – он относился к ней как к литературной проблеме, которую стоит исследовать, обсудить и разрешить. В письмах к Ривьеру Арто излагает свой взгляд на поэзию: по его мнению, отрывок – «неудавшийся» текст – живее, глубже и потому ценнее «целого», «удачного» стихотворения. Создавая поэтические фрагменты, Арто демонстрировал независимость от эстетики связности и целостности. Его «отрывки» не пытаются встроиться ни в какую поэтическую систему; «неудачность» изгоняет их на территорию личного Я – единственную территорию, которая для Арто имела значение. Традиция «отрывков» восходит к романтической поэзии, не пренебрегали «отрывками», среди прочих, Бодлер, Рембо и Ницше; однако в поэтических фрагментах Арто бросается в глаза намеренная хаотичность, изуродованность языка поэзии и образов себя. В письмах к Ривьеру Арто описывает коммуникацию, в центре которой – молчание, отверженность и отчужденность. Единственное стихотворение, которое Арто вставил в эту переписку, собираясь ее опубликовать, называется «Крик».

В письмах Арто анализирует творческий процесс создания фрагментов. Он описывает свою неспособность написать законченное стихотворение, говорит о том, как острая боль парализует его мыслительный аппарат, едва он пытается найти и сформулировать какой-либо поэтический образ, как все в нем словно каменеет – и с отвращением он отшатывается от этой задачи. Однако, безжалостно критикуя себя за это, Арто не замечает, что сам опро-

вергает себя своими же текстами. Противостоя поэтическим «схемам», неизбежно возникающим при попытках «сочинять стихи», Арто отстаивает спонтанную природу творческого акта, лишенную всякой упорядоченности, но пишет о ней глубоко, ясно, четко и жестко.

В первых своих письмах к Ривьеру Арто еще говорит, что хотел бы превратить свои «ошметки» в полноценные стихи. Ради этого он готов писать дальше, преодолевая чувства утраты, уныния и отчаяния. Ривьер отвечает довольно банальными подбадриваниями. Разумеется, пишет он, сосредоточившись и приложив усилия, Арто скоро научится писать «вполне законченные и гармоничные» стихи, именно такие, какие стоит публиковать в «Новом французском обозрении». Арто пробует – и терпит неудачу. Фрагмент неудавшегося стихотворения он отсылает Ривьеру, прося, чтобы тот признал за ним «подлинность» и литературное существование. На это Ривьер не дает прямого ответа, однако предлагает Арто вместо самих стихов опубликовать их переписку о поэзии – так сказать, раму вместо картины. Он хочет представить эту переписку миру как уникальное свидетельство внутренней работы поэта – уникальное, и в то же время универсальное: вот почему он готов убрать из текста имена. Арто с яростью отказывается. Он подробно объясняет свои мотивы: «К чему лгать? К чему превращать в литературу то, что родилось как крик самой жизни? К чему облекать в одежды вымысла стон жизни, неистребимую материю души?»[16] Бессвязные, дикие крики стихов, по словам Арто, должны быть представлены читателю во всей своей независимости и бесстыдной боли – лишь тогда эти отрывочные звуки обретут дыхание и жизнь. Только так они смогут выразить себя. Чувство отчуждения – вот для Арто единственное целое, единственное, что нельзя разорвать на фрагменты: «Могу сказать совершенно честно и всерьез: я не живу в этом мире – и это не просто мое ощущение»[17].

Более чем через двадцать лет, во введении к «Избранному», написанном в августе 1946 года, Арто переосмыслил свои отношения с Жаком Ривьерой (умершим вскоре после окончания этой переписки) и с его «священным» журналом. Пробелы и паузы, насыщавшие речь Арто в молодости, давно ушли в прошлое; теперь он писал бегло, без труда – и называл свой прежний слог неверным и опасным. «Язык поражения», о котором писал Арто Ривьеру: «Яростное слово вбиваю, как гвоздь, и хочу, чтобы оно отравляло фразу, как сотня гноящихся ран»[18] – превратился в свою противоположность. Теперь Арто уверял, что Ривьер безвременно скончался от соприкосновения с его поэзией:

...лежит труп человека. Человек этот звался Жак Ривьер до начала странной жизни – моей.

Жак Ривьер не стал печатать мои стихи, но захотел напечатать письма, которыми я их уничтожил. Мне всегда казалось очень странным, что, опубликовав эти письма, вскоре после этого он умер.

Случилось вот что: однажды я пришел к нему и рассказал о том, что скрывалось в сердце этих писем – в сердцевине костного мозга Антонена Арто.

И спросил: понимаете, о чем я?

Я ощутил, как сердце его подпрыгнуло от этого вопроса, как трещина прошла по нему; и он ответил: нет, не понимаю.

Не удивлюсь, если тот черный провал, что открылся в нем в тот день, отвратил его от жизни куда вернее болезни…[19]

---

[16] OC I*, 1976, p. 40.

[17] Там же, p. 41.

[18] Там же, p. 9-Ю.

[19] Там же, p. 9.

Переписка Арто и Ривьера вышла в «Новом французском обозрении» 1 сентября 1924 года. Письма Арто вызвали большой интерес – главным образом, благодаря тем радикальным телесным метафорам, которыми он описывал разрушительный и опустошающий процесс творчества. Бретон, возглавлявший в то время объединение сюрреалистов – ведущую авангардную и анти-буржуазную литературную группу в Париже, – увидел в этих ярких образах мощную работу бессознательного, заинтересовался и предложил Арто встретиться.

7 сентября, в возрасте шестидесяти лет, скончался в Марселе отец З. Двенадцать лет спустя, на лекции в Мехико, Арто рассказывал об этих днях так:

До двадцати семи лет жил я в темной злобе на Отца – особенно на своего отца, – пока не увидел его умирающим. На смертном одре рассеялась та бесчеловечная суровость, в которой я так часто его винил. Просто – еще одно существо покидало свое тело. В первый раз в жизни отец протянул ко мне руки. И я, вечно не знающий покоя в собственном теле, вдруг понял: он тоже всю свою жизнь в собственном теле покоя не ведал, ибо быть живым значит лгать, и мы рождены, чтобы протестовать против этой лжи[20].

Вскоре после похорон отца Арто встретился с Бретоном, а затем присоединился к объединению сюрреалистов.

Поначалу Арто отклонил предложение Бретона. Он писал жене доктора Тулуза: «Я для этого – слишком сюрреалист. И всегда им был, и знаю, что такое сюрреализм. Это система мира и воззрений, которую я всегда строил для себя сам»[21]. Однако в начале октября 1924 года Арто был уже признанным участником объединения сюрреалистов.

Этот период для Арто был насыщен деятельностью. В это же время Абель Ганс предложил ему роль Марата в фильме «Наполеон», который готовился снимать. За октябрь Арто познакомился со всеми членами группы сюрреалистов: со многими из них, прежде всего, с Андре Массоном и Робером Десносом, он сблизился и сдружился. Однако долгие, длиною в жизнь, отношения сложились у Арто только с самим Бретоном, несмотря на высокомерную и порой жестокую бесчувственность, которую не раз проявлял Бретон в отношении Арто. Они были ровесниками. Однако, если Арто работал в основном над самопознанием, превратив собственное тело и мыслительные процессы в материал для творчества, – активность Бретона была направлена вовне: вот уже более пяти лет шумно, порой скандально отвоевывал он себе место в литературной вселенной Парижа.

Позади у него остались «Магнитные поля» – новаторский опыт автоматического письма, предпринятый в 1919 году вместе с Филиппом Супо, а затем – скандальный разрыв объединения сюрреалистов с группой «Дада», возглавляемой Тристаном Тцара. В последующих двух жизненных кризисах, сопровождаемых творческими взлетами – в путешествии в Ирландию в 1937 году и по возвращении в Париж в 1946-м, – только к Бретону Арто обращался напрямую за одобрением и помощью в осуществлении своих новых проектов.

В октябре 1924 года вышел первый из бретоновских «Манифестов сюрреализма», а в декабре появился на свет первый выпуск «Сюрреалистической революции» – журнала объединения. С этих пор на протяжении более чем двух лет, до декабря 1926 года, Арто более или менее активно участвовал во всех инициативах сюрреалистов. Он разделял их мечту – освободив силы бессознательного, смести буржуазное общество с лица земли и заменить его плодотворной утопией инстинктивного творчества, творчества, основанного на снах, трансе и магических ритуалах. Арто интересовали ритуалы (особенно ритуальная жестикуляция), измененные состояния сознания, пророчества; однако он не занимался, ни индивидуально,

[20] OC VIII, 1980, p. 146.

[21] OC I*, p. 112.

ни вместе с кем-либо, любимым делом сюрреалистов – автоматическим письмом, при котором тексты и образы всплывают напрямую из бессознательного, а упорядочивающая работа сознания сведена до минимума – со всеми забавными и парадоксальными сопоставлениями, которые при этом случаются. Сюрреалисты стремились писать или рисовать, не контролируя себя, не задавая себе цели и направления. Но для Арто это было сродни кощунству: утрата намерения в искусстве представлялась ему катастрофической слабостью. Позднее, в годы театральных проектов, это желание контролировать неподконтрольное, текучее, даже хаотическое превратилось в требование авторитарного господства режиссера и над актером, и над текстом. В контексте сюрреализма Арто полагал, что любые фрагменты и отрывки, которые удается ему выцарапать из своего бессознательного, остаются его собственными и он вправе переделывать их, как считает нужным.

Освоившись среди сюрреалистов, Арто быстро начал влиять на их общее направление. Его страстная и упорная натура плохо сочеталась с принятым доселе среди сюрреалистов ленивым созерцанием собственных снов, в поисках образов для стихов и картин. Арто привнес в объединение новые подходы и новые заботы. Его гневные инвективы против общественных и религиозных лидеров, тексты о наркомании и о физических страданиях шли вразрез со сладкими сюрреалистическими мечтаниями об идеальном обществе, полном очаровательных и покладистых женщин. В 1952 году Бретон вспоминал, как Арто «неотступно требовал» от движения создать язык, «лишенный всего, что придает ему характер украшения», – язык «губительный, сверкающий, но так, как сверкает меч»[22]. Во многих работах Арто язык действительно предстает как оружие или целый арсенал, способный нести катастрофы и разрушения; язык – это «инструмент, который еще предстоит изобрести», или «машина общественного блага».

О важной роли Арто в объединении сюрреалистов свидетельствует назначение его – 23 января 1925 года, лишь через три месяца после присоединения к группе, – директором Бюро сюрреалистических исследований. До того Бюро было открыто для публики – любой желающий мог приходить и записывать свои сны; Арто его немедленно закрыл. Он хотел, чтобы сюрреалисты занялись настоящим научным исследованием, направленным на «переоценку всех ценностей», однако сюрреалисты были не организованы, зачастую ленивы и способны на какие-то совместные действия только по прямым указаниям Бретона. В следующие три месяца работа Бюро сюрреалистических Исследований развалилась, и в апреле 1925 года оно закрылось совсем.

Это внесло свой вклад в то, что изначальная эйфория Арто по поводу присоединения к сюрреалистам стала сменяться иными чувствами. Впрочем, отчасти компенсировали его разочарование публикации во втором и третьем номерах «Сюрреалистической революции». Во втором номере, вышедшем 16 февраля 1925 года, появилась его статья в защиту опиума. В ней Арто доказывал, что наркоманы имеют право на саморазрушение – право неотчуждаемое, неподвластное закону или общественному контролю. В другой статье, в том же номере, Арто отвергал самоубийство, поскольку «я давно уже мертв – давно уже убил себя»[23]. Впрочем, самоубийство, тщательно спланированное и продуманное до последней детали, он еще соглашался одобрить. (Один из сюрреалистов, чье самоубийство, возможно, встретило бы у Арто одобрение, был Пьер Молинье, одержимый сексом фотограф и художник: к самоубийству он тщательно готовился несколько десятилетий. Молинье застрелился в 1976 году, после того, как стал импотентом. Друзья его узнали об этом по заранее обговоренному знаку: перед тем, как убить себя, он отдал в бар по соседству своего кота.) К вопросу о самоубийстве Арто вернется в 1947 году, в книге «Ван Гог, самоубитый обществом».

---

[22] Breton, Entretiens, 1913-1952, Gallimard, Paris, 1952, p. 109.

[23] OC I**, 1976, p. 20.

Редактуру третьего номера «Сюрреалистической революции» сюрреалисты передали Арто полностью. В результате вышло то же, что и с Бюро сюрреалистических исследований. Журнал должен был стать местом яростных нападок на все общественные, религиозные, медицинские явления, сюрреалистам глубоко отвратительные! Для этого Арто задумал серию открытых писем – и каждое из них должно было оскорбить адресата до глубины души. Мысль о том, чтобы кого-то оскорблять в печати, не пришлась по душе многим сюрреалистам, предпочитавшим туманную и никого не задевающую эзотерику. Бретон в составлении писем никакого участия не принимал. Позднее он напишет, что этими письмами Арто вывел объединение сюрреалистов на опасный путь – куда более пугающий и тревожный, чем памятные ощущения самого Бретона и Супо, когда они чересчур увлеклись автоматическим письмом.

Третий номер «Сюрреалистической революции» вышел 15 апреля 1925 года. Это был единственный номер, полностью собранный и отредактированный Арто; четвертый, июльский выпуск составлял уже сам Бретон и ни одного материала Арто туда не взял.

Своему номеру «Сюрреалистической революции» Арто дал подзаголовок: «1925: конец христианской эпохи». Существенную часть материалов в номер он написал сам, а что не написал, то вдохновил, подсказал и отредактировал. Здесь были пять открытых писем: «Письмо Папе», «Письмо Далай-Ламе» и «Письмо школам буддизма» написаны самим Арто, «Письмо ректорам европейских университетов» – Арто в соавторстве с Мишелем Лейрисом, «Письмо директорам психиатрических лечебниц» – Робером Десносом по предложению Арто.

И Папе, и ректорам, и психиатрам как следует досталось: все ощутили на себе ярость Арто в полной мере. Вот он грозит Папе: «Мы думаем ныне о другой войне – войне с тобой, пес!»[24] Вот в послании к врачам решительно отрицает само существование «безумия» – мысль, которую Арто пронесет через всю жизнь: «Все индивидуальные действия антиобщественны. Сумасшедшие – величайшие из жертв диктата общества»[25]. Впрочем, к Далай-ламе и буддистам Арто относится более благосклонно: обращаясь к ним, он желает гибели западному миру и торжества новой, освобожденной плоти. В 1946 году, перерабатывая эти письма-манифесты для своего «Избранного», Арто решительно поменял тон и содержание писем к лидерам восточных религий: былое восхищение перед ними перевернулось с ног на голову. Теперь он называл их «в конце концов, все-таки грязными европейцами»[26] и ругал еще хлеще, чем папу. К 1946 году Арто возненавидел все религии одинаково.

Сближение с сюрреалистами помогло Арто обрести некоторую известность, и стихи его стали легче проходить в печать. В начале своего сюрреалистического периода Арто пишет невероятное множество стихов – как будто пытается одним объемом написанного преодолеть преследующий его «паралич» и заполнить пустоты. Содержание поэзии Арто также изменилось со времен переписки с Ривьерой. Он пытается выразить нечто невыразимое, и именно эта невыразимость – такая живая, такая болезненная – становится плодородной почвой его поэтических поисков. Он пишет на границе между контролем и спонтанностью (в своих стихах Арто, пожалуй, ближе всего подходил к сюрреалистическому опыту автоматического письма), поэтический язык его вторгается на территории телесного страдания и обездоленности. Поэтическое творчество для Арто неотделимо от утраты и забвения: творя новые образы, поэт тем самым их уничтожает, и это придает им особенную живость и горечь.

[24] Там же, p. 41.

[25] Там же, p. 221.

[26] OC I*, p. 18.

В 1946 году, представляя свои труды англоязычным читателям, Арто написал письмо Питеру Уотсону, редактору отдела искусства бостонского журнала «Горизонт». В этом письме – в «Горизонте» так и не опубликованном – он, оглядываясь назад, так описывает свою поэзию сюрреалистического периода:

Моим литературным дебютом стали книги о том, что я ничего не способен написать: когда хочу что-то выразить, собственная мысль оказывается мне недоступна. У меня никогда не было идей – и именно этому глубокому, тотальному, неотделимому от меня самого отсутствию идей и посвящены эти две книжечки, по 70 страниц каждая. Названия их – «Пуп Лимба» и «Нервометр»[27].

К 1946 году Арто освободился от потребности излагать свои мысли в стихах. Теперь его занимали тело и яростные жесты, и он писал: «Идеи – это пустоты тела»[28].

«Пуп Лимба» вышел в июле 1925 года, через три месяца после третьего номера «Сюрреалистической революции». Изначальное название книги было «Страсть к опиуму, или Дерьмовость общественного сознания», однако для публикации в Изданиях «Нового французского обозрения» (издательство при журнале, где появились письма к Ривьеру) это название было изменено. Книга вышла относительно большим тиражом – 800 экземпляров. В ней имелся портрет Арто работы Андре Массона, а один из текстов представлял собой поэтическую интерпретацию одной из картин Массона. Основное содержание книги – поэзия: расколотая, фрагментарная – именно такая, о которой писал Арто Ривьеру. Стихи Арто мечутся между двумя темами: невыносимой нервной болью и неспособностью говорить:

Руки и ноги пылают, словно залиты кислотой.

Судороги – как будто мышцы режут на ленты. Кажется, что ты стеклянный и вот-вот разобьешься. Страх, отказ от движений – и шум. Бессознательный беспорядок в походке, движениях, жестах. Воля, натягивающая до предела даже самые простые жесты.

Больше не нужны простые жесты.

Усталость страшная, бьющая наотмашь, усталость, от которой тяжело даже дышать…[29]

«Пуп Лимба» – собрание разнородных материалов: здесь Арто начинает практику, которой останется верен всю жизнь, в том числе и в своих театральных манифестах. Помимо стихов, в книгу включены отрывки из писем, а также сценарий «Кровяной фонтан», в котором алогичный набор жестокостей предвосхищает собой фатализм и зачарованность мировой катастрофой в позднейшем театре Арто. «Небеса сошли с ума», – пишет он[30].

Работу над поэзией, выходящей за свои пределы и выплескивающейся в прозу, продолжил Арто и в следующем своем небольшом сборнике «Нервометр», опубликованном всего через неделю после «Пупа Лимба». Для этой книги Арто переписал несколько своих писем к Женике Атанасиу, превратив их в рассказ от первого лица о болезненном и жестоком конце любви. Разрывы и провалы в поэтическом языке, о которых столько говорил Арто, в этой книге воплотились буквально – осколки стихов, разделенные белыми страницами. Сюда же включен манифест «Вся литература – дерьмо свинячье», по своей грубости и оскорбитель-

[27] OC XII, 1974, p. 230.

[28] Shit to the Mind, Tel Quel, # 3, Paris, 1960, p. 7.

[29] OC I*, p. 58.

[30] Там же, p. 117.

ности подобный открытым письмам, опубликованным в «Сюрреалистической революции». Арто отрицает всякую литературу и провозглашает движение к свирепому безмолвию – безмолвию громче и выразительнее всяких слов. Это «свирепое безмолвие» он будет исследовать – текстами, криками, образами – до конца жизни.

«Нервометр» поначалу был издан очень маленьким тиражом – всего семьдесят пять экземпляров: эту книгу Арто также иллюстрировал Андре Массой. В марте 1927 года она вышла более крупным тиражом, вместе с самым объемным и связным поэтическим текстом Арто сюрреалистического периода – «Выдержки из дневника в аду». Этот текст, с заглавием в духе Рембо и прямыми обращениями к читателю – одно из самых сильных произведений Арто. Он неотступно и жестоко изображает творческий паралич и нервную боль, концентрируясь на анатомических образах: «Я – человек: руками и ногами, чревом, сердцем из мяса, желудком, чьи узлы привязывают меня к гниению жизни». Ужасающие образы рождения и смерти в поэтических отрывках Арто неразрывно сплетены – и порождают последнее восклицание, отчаянный порыв прочь от телесной гибели и муки: «Мой труд – труд в вечности»[31]. «Выдержки из дневника в аду» – высшее поэтическое достижение Арто, после этого он оставляет поэзию. (В 1929 году Робер Деноэль опубликовал еще один сборник, «Искусство и смерть»: в него вошел разнородный материал, в том числе и некоторые поэтические тексты Арто эпохи сюрреализма, 1924–1926 гг. В этих текстах смерть тесно сближается с сексуальностью, а сами они сочетают в себе поэтические воззвания и самоанализ.) В сравнении с работой в кино и театре поэзия отступила на задний план. Кризис, связанный с изгнанием из объединения сюрреалистов, усугубил ощущение Арто, что стихи для него остались в прошлом. Вернуться к поэзии как к способу самовыражения он смог лишь двадцать лет спустя.

Разрыв Арто с сюрреалистами стал плодом взаимного недовольства, копившегося больше года – после публикации третьего номера «Сюрреалистической революции» и двух стихотворных сборников. Расхождения между Арто и другими членами группы, включая Бретона, объяснялись многими причинами. Сюрреалисты презирали Арто за то, что он зарабатывал на жизнь съемками в коммерческих фильмах. С июня 1925 по июль 1926 года он снялся в трех лентах: «Грациелла», снятая Марселем Вандалем в Италии, «Вечный жид» – еще один фильм Луи Мора, и, наконец, «Наполеон» Абеля Ганса, долго не выходивший на экран из-за финансовых проблем. В этой легендарной, стилистически новаторской киноэпопее Арто сыграл Марата, одного из вождей Французской революции. Арто в этой роли поражает выразительностью мимики. Однако, когда Марата закалывают в ванной, все богатство мимических оттенков мгновенно исчезает, и лицо Арто превращается в неподвижную маску смерти.

Помимо съемок в фильмах, Арто попытался создать театральную труппу. Режиссерами в ней он видел самого себя, Роже Витрака (поэт, изгнанный из движения сюрреалистов еще в 1924 году) и Робера Арона. Назвать свой театр Арто решил Театром Альфреда Жарри – в честь эпатажного французского философа и драматурга, автора пьесы «Король Убю». Арто составил манифест нового театра, в котором, не признавая открыто какой-либо связи с сюрреалистами, выражал, однако, вполне сюрреалистское стремление к воплощению снов и магии на сцене. Была составлена и программа представлений. Однако сюрреалисты воспротивились этим планам: это вызвало трения между Арто, Витраком и Ароном и привело к гибели проекта – незадолго до изгнания из сообщества сюрреалистов самого Арто.

В это же время, в ноябре 1926 года, Арто пишет еще один манифест – «Манифест абортивного театра»: там он мечтает о театре, каждый жест в котором «будет нести в себе всю

[31] Там же, p. 120.

фатальность жизни и все таинственные встречи из снов»[32]. Однако к этому времени Арто «полностью убедился», что в реальности такой театр существовать не может. Желчность, с которой нападали на его театральные проекты сюрреалисты, особенно Бретон, объяснялась их уверенностью, что театр – по сути своей буржуазное искусство, ориентированное на прибыль. Как раз в это время сюрреалисты сблизились с Французской коммунистической партией.

Открытый спор между Арто и Бретоном начался как спор о революции. Бретон пытался втянуть объединение сюрреалистов в политику. Он считал, что на ниве литературной провокации сюрреализм все, что мог, уже совершил: значит, настало время коллективно, сохраняя некоторую автономию, вступить в Коммунистическую партию и заняться общественной деятельностью. В последующие годы Бретону пришлось понять, что эти два движения – художественное и политическое – ни «слить», ни даже примирить невозможно: в 1925 году он порвал с коммунизмом, а в дальнейшем осыпал бранью Сталина.

Для Арто же революция не могла быть политической – только физической. Что толку менять общество, если наше тело остается неизменным? Это одно из немногих убеждений, которое он пронес, не изменяя ему, через всю жизнь.

С этим же вопросом пришлось ему столкнуться вновь в 1947 году, когда Бретон пригласил Арто принять участие в «Интернациональной Сюрреалистической Выставке» в одной из коммерческих художественных галерей Парижа. Арто отказался, подчеркнув, что они с Бретоном категорически расходятся в позициях, и не удержался от тирады, выдающей его давнюю обиду: «Не удивлюсь, если после этого ты повернешься ко мне спиной, как уже было в 1925 году, если плюнешь на мой труп и на мои идеи, если облюешь меня с ног до головы…».[33]

В 1925–1926 гг. «революция» была для Арто важнейшим понятием, тесно связанным с его концепцией искусства как эксперимента над человеческим телом. Если удастся преобразить тело – жестами, фильмами, театром, литературой – резко преобразится и сам мир: «Революционные силы, заключенные в движении, способны раскачать основы мирового порядка, изменить угол реальности»[34]. Любые политические структуры и организации для Арто прокляты; столь же резко отрицал он и психоанализ, пытавшийся накинуть на его бурный темперамент узду систематизации. Он высмеивал сюрреалистов за то, что идея революции сделалась для них каким-то неприкосновенным фетишем, и обличал марксизм как «последний гнилой плод западного менталитета»[35]. (Впрочем, определенное восхищение вызывал у него имперский коммунизм инков.) Спор о смысле и применении понятия «революции» длился весь последний год пребывания Арто в компании сюрреалистов и, в конце концов, стал причиной его изгнания.

Причиной враждебности Бретона к Арто, в конечном счете, стало неустойчивое положение самого Бретона и его неуверенность в том, куда идти дальше. Многие современники полагали, что движение Бретона к коммунизму стало последней отчаянной попыткой вывести сюрреализм из тупика, в который уперлось движение после первоначальной эйфории, и считали предложенное им слияние сюрреализма и коммунизма безнадежно неуклюжим маневром. Арто, напротив, страстно и увлеченно предлагал объединению новые и по-настоящему увлекательные идеи, в то время как лидерство Бретона с начала 1925 года становилось все более и более формальным. Вполне возможно, изгнание Арто было со стороны Бретона отчаянной мерой самозащиты, попыткой сохранить лидерство. Однако к концу 1926 года

---

[32] OC II, 1973, p. 30.

[33] L'Ephemere, #8, Paris, 1968, p. 13.

[34] In Broad. Night of the Surrealist Nluff, OC I**, p. 60.

[35] Full Stop, там же, p. 72.

Арто и сам чувствовал себя все более «в тупике». Трения с сюрреалистами, отказ от поэзии, неудачи в театральном проекте… и, в довершение всего, он разрывался между Женикой Атанасиу и Жанин Кан.

13 ноября 1926 года он писал Жанин Кан: «Я одержим, моя жизнь – постоянное отрицание и разрушение… Если бы только я мог быть верен себе! Если бы сформулировать, перевести на язык звуков то, что чувствую, что думаю о себе! Тогда от меня не осталось бы ничего, кроме долгого пронзительного крика»[36]. Он подумывал о самоубийстве или, по крайней мере, о полном разрыве с парижской жизнью: «Хотел бы я иметь силу ни в чем не нуждаться, жить совершенно незаметно!»[37]

Официальное исключение Арто из объединения сюрреалистов состоялось на встрече в кафе «Пророк». Арто называет точное время – девять вечера 10 декабря 1926 года; по воспоминаниям Бретона, это произошло в конце ноября. (Примерно в это же время был исключен соавтор «Магнитных полей» Бретона, Филипп Супо; со временем Бретон изгнал из объединения почти всех его изначальных членов, лишь за несколькими значимыми исключениями – такими, как Бенжамен Пере.) Арто отказался защищать свои проекты от обвинений Бретона. Помешало и острое чувство независимости, и уверенность, что у него остается собственный проект – Театр Альфреда Жарри. Позднее он напишет: «От сюрреалистов меня отделяет то, что они любят жизнь – я же ее презираю»[38]. Ссора между Арто и сюрреалистами длилась несколько лет. В ответ на нападки Бретона, Пере, Луи Арагона и Поля Элюара Арто написал против сюрреалистов два коротких памфлета. (Тираж второго текста («Последняя точка») был уничтожен, так как Арто не смог его оплатить) Вот как оценивает Арто траекторию своих отношений с сюрреалистами:

Сюрреализм явился мне в то время, когда жизни удалось довести меня до изнеможения и отчаяния, когда для меня уже не могло быть иного выхода, кроме безумия или смерти. Сюрреализм дал мне надежду: недостижимую, быть может, обманчивую, как и любая другая – однако, вопреки мне самому, она подталкивала меня сделать последнюю попытку, хвататься за любые призраки, каким удавалось хоть в малейшей мере меня одурачить. Сюрреализм не мог вернуть мне утраченного смысла…[39]

Отныне Арто решил работать «в бескомпромиссном одиночестве»[40].

Годы с 1927 по 1930 Арто посвятил работе в кино и театре, верный принципам, сформулированным им во время сотрудничества с сюрреалистами.

В начале 1927 года, несмотря на недавние уверения Арто, что он «совершенно убедился» в невозможности создать собственный театр, возобновил работу Театр Альфреда Жарри. Следующие три года стали для Арто временем великого эксперимента и полного провала. Он работал в одиночку над материалом, требовавшим сотрудничества. Важнейшей сферой приложения сил в эти годы для него стал кинематограф – однако киносценарии Арто зачастую воспринимаются лишь как малозначительный «постскриптум» к сюрреалистическим фильмам Луиса Бунюэля (созданным вместе с Сальватором Дали) и к тогдашнему увлечению сюрреалистов Голливудом. Арто попытался создать сюрреалистическое кино без сюрреалистов. Его киноработы дошли до нас лишь фрагментарно: они создавались в трудных условиях, без возможности воплотить свои идеи на пленке или контролировать съе-

[36] OC VII, p. 326.

[37] Там же, p. 332.

[38] In Broad Night or the Surrealist Bluff, OC I*, p. 60.

[39] OC I**, p. 67.

[40] Там же, p. 74.

мочный процесс. Идеи его приходится реконструировать, сравнивая разрозненные сценарии фильмов, написанные Арто, с его теоретическими работами о природе кинематографа и зрительства.

Арто известен как сценарист одного из трех великих образцов сюрреалистического кинематографа, «Раковина и священник» (другие два – «Андалузский пес» и «Золотой век» Бунюэля). Однако об этом фильме говорят, что он был безнадежно испорчен режиссером, Жерменой Дюлак, не понявшей идей Арто.

Дюлак, связанная с творческим объединением режиссеров-импрессионистов, включавшим в себя и Абеля Ганса, сняла множество фильмов. С сюрреалистами ее ничто не связывало. Точно известно, что Арто хотел стать вторым режиссером фильма и играть в нем, однако Дюлак и продюсеры, сговорившись, не допустили его до этой работы. Они не говорили ни «да», ни «нет», но выбрали для съемок время, когда, как точно знали, Арто, связанный контрактом, будет сниматься в «Страстях Жанны д'Арк» Дрейера. Оригинальный сценарий Арто, написанный в апреле 1927 года, перед съемками в августе-сентябре 1927 года подвергся серьезной переделке. Уровень и направленность изменений очевидны из исправлений, внесенных в сценарий на разных стадиях работы. Техническая сложность фильма, с искаженными и наложенными друг на друга изображениями, плохо сочетается с поэтической ясностью сценария Арто, в котором практически отсутствуют указания, как перенести литературные образы на экран. Однако более всего разозлило Арто то, что его исключили из работы над фильмом, и на премьере «Раковины и священника», состоявшейся 9 февраля 1928 года в кинотеатре Урсулинок в Париже, разразился шумный скандал. Сюрреалисты, изгнавшие Арто из своих рядов более года назад, неожиданно поддержали его претензии к «предательству» режиссера. Газетные отчеты о происшествии сообщают, что оскорбления в адрес Дюлак начал выкрикивать друг Арто Робер Деснос и что показ фильма закончился дракой. По словам двух журналистов, в скандале принимал участие и сам Арто. Согласно одному отчету, Арто впал в неистовство и с криками: «Goulou! Goulou!» [обжора, большеротая женщина – *франц.]* – перебил все зеркала в фойе кинотеатра. По словам другого (вызывающего меньшее доверие), он тихо сидел вместе с матерью на своем месте и, среди шума и крика, повторял одно лишь слово: «Хватит!»

После скандала фильм «Раковина и священник» в кинотеатре Урсулинок был снят с показа, и в дальнейшем лишь изредка всплывал то здесь, то там. Британская ассоциация киноцензуры его запретила, дав ему такую характеристику: «Фильм загадочный до степени бессмыслицы – если же в нем и есть какой-то смысл, то, без сомнения, предосудительный». А в следующем, 1929 году, его затмил и изгладил из памяти кинозрителей знаменитый «Андалузский пес» – совместная работа Бунюэля и Сальвадора Дали. Арто уверял, что создатели этого фильма, как и Жан Кокто в «Крови поэта», позаимствовали техники искажения изображения и передачи галлюцинаторных образов из его работы (в 1932 году он отчасти изменил свое отношение к «Раковине и священнику» и начал называть этот фильм предшественником работ Бунюэля и Кокто).

В сущности, по содержанию фильм Жермены Дюлак с удивительной точностью следует сценарию Арто – рваному, полному умолчаний и странных образов рассказу о сексуальной одержимости священника; смысл сценария лишь несколько затемняют визуальные спецэффекты. Однако Дюлак не удалось выполнить главное желание Арто – создать новаторский сюрреалистический фильм, требующий радикального пересмотра всей истории кинематографа, заново выстраивающий связь между кинозрителем и образами на экране.

В то время как другие сюрреалисты, Робер Деснос и Бенжамен Пере, писали сценарии на основе записей снов, Арто предложил не переложение на кинематографический язык сна и его содержания, а исследование структуры сновидения, раскрывающее его механизмы и принципы. Для этого он стремился восстановить сновидение в его первозданном, весомом и

грубом виде, прямо спроецировав его на экран; целью его было «реализовать идею визуального кино, в котором сама психология поглощается действиями»[41]. Теоретические возражения его против фильма Жермены Дюлак состояли в том, что она свела сценарий к простому описанию сна, легшего в его основу. Материал для сценария Арто извлек не из собственных снов, а из записи сна, сделанной его хорошей знакомой Ивонн Алленди. Такая дистанция была необходима Арто, чтобы проанализировать строение сновидения; работа эта для него находилась где-то между собственно сценарием и теоретическим исследованием кинематографа. Соединение этих двух элементов должно было создать «новый кинематограф», обращающийся непосредственно к физическим рефлексам и реакциям зрителя. Однако фильм Дюлак, скрупулезно следующий букве сценария, но теоретически пустой, не сумел воплотить в жизнь концепцию Арто.

«Раковина и священник» стал единственным сценарием Арто, написанным в русле зарождающегося сюрреалистического кино – в том же, что и фильмы Бунюэля. Всего он написал с нуля или адаптировал для кино пятнадцать киносценариев, в том числе экранизации романа Роберта Льюиса Стивенсона «Владетель Баллантрэ» и коммерческого проекта под названием «Полеты». Есть у него и автобиографический сценарий «Восемнадцать секунд», посвященный отношениям с Женикой Атанасиу и заканчивающийся самоубийством главного героя. Пытался он заинтересовать немецких режиссеров-экспрессионистов и их последователей в Голливуде сценарием фильма ужасов о массовом убийстве под названием «Тридцать два». «Раковина и священник» был его третьим по счету сценарием.

Самым необычным из сценариев Арто стал последний, «Бунт мясника»: этот фильм он надеялся снять сам и даже рассчитал для него сложный (хотя и математически неточный) бюджет. Сценарий был написан в начале 1930 года, в эпоху борьбы немого и звукового кино. Главный герой его – «безумец», одержимый мыслями о мясе и женской неверности. Он участвует в целой серии жестоких драк и стремительных бессмысленных погонь.

Надо заметить, что до того Арто решительно не принимал звука в кино. В лекции прочитанной 29 июня 1929 года в любимом сюрреалистами кинотеатре «Студия 28» на Монмартре[42], он говорил:

Отождествить образ и звук невозможно. Образ всегда предстает перед нами лишь в одном обличье – это перевод реальности, ее переложение на плоский экран: звук, напротив, уникален и подлинен, он наполняет собой все помещение – словом, воздействует куда интенсивнее образа, который в результате превращается в своего рода отзвук звука[43].

Поэтому, считал он, не следует допускать в кино звук, чтобы визуальные образы сохранили свою силу и убедительность. Однако в сценарии «Бунт мясника» Арто попытался приспособиться к тому, что считал разрушительным – взаимодействию образов и звуков. В сценарий вошло несколько фраз – изолированных, повторяемых снова и снова, как в бреду (например: «Мне надоело резать мясо и не есть!»), напечатанных крупным шрифтом и в рамках. Их задача была – подчеркнуть глубину и насыщенность визуального ряда, избежав при этом столкновения и взаимоуничтожения образов и звуков.

В примечании к публикации своего сценария в «Новом французском обозрении» в июне 1930 года Арто подытожил содержание своего фильма так: «Эротика, жестокость, вкус крови, исследование насилия, одержимость ужасным, распад моральных ценностей,

[41] Cinema and Reality, OC III, 1978, p. 19.

[42] И «Студия 28», и кинотеатр Урсулинок в Париже по-прежнему работают как репертуарные кинотеатры.

[43] OC III, p. 377.

ханжество общества, ложь, лжесвидетельство, садизм, извращенность». И все это должно «максимально ясно читаться с экрана»[44].

Такой подход к звуку в кино отчасти напоминает то, что сделал Арто восемнадцать лет спустя в своей аудиозаписи «Покончить с божьим судом», где звуковые эффекты – крики и ритмический бой барабанов – прерывают и одновременно подчеркивают ярость и непримиримость его поэзии. Все ускоряющийся бег поэтических образов прерывается яростным жестом или звуком.

В «Бунте мясника» Арто разрывает с главенством визуальной репрезентации, характерным для «театра на пленке», который представляли собой фильмы того времени (сам Арто, снимавшийся в таких фильмах, глубоко их презирал), и подчеркивает необходимость работы со звуком, прежде всего с его пространственными характеристиками: «Голоса, как и предметы, существуют в пространстве». Реплики, как представлялось ему, должны прерывать визуальное течение действия и звучать на фоне пустого черного экрана. Репрезентация реальности, по мнению Арто, осуществляется на уровне времени, образ и звук в ней повторяют друг друга, поэтому его решимость работать со звуком в фильме не во времени, а в пространстве свидетельствует о борьбе с репрезентацией. В концепции сюрреалистического фильма, разработанной Арто, центр фильма – человеческое тело: оно должно быть представлено во всей своей реальности, телесности и муке. Можно вспомнить, что кино-манифест итальянских футуристов, выпущенный в ноябре 1916 года (и о котором Арто, скорее всего, знал) требовал «полиэкспрессивности» и призывал к «нереальному воссозданию человеческого тела на кинопленке». Позже идеи о взаимодействии кинематографа и зрителя, схожие с идеями Арто, высказывали ранние леттристы. На премьере ленты «А фильм уже начался?» в 1951 году режиссер его, Морис Лемэтр, осыпал зрителей оскорблениями и выливал на них воду из ведра. Своим сценарием, соединяющим летучие и взаимно противоречивые элементы в единое целое, гибкое и взрывчатое, Арто предлагал новый кинематограф, не просто отрицающий репрезентацию действительности, но решительно ей противостоящий.

Однако найти финансирование для съемок «Бунта мясника» Арто не удалось. Его увлеченность теорией кинематографа постепенно угасла, однако он продолжал сниматься в фильмах. «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера, как и «Наполеон» Ганса, дали Арто редкую возможность продемонстрировать свой индивидуальный стиль актерской игры – экспрессивную жестикуляцию на грани эмоционального подъема и судорожного припадка. В фильме он играет монаха Массье: сопровождает Жанну на костер, а затем кричит, видя, как ее охватывает пламя. Для этой роли Арто выбрил на макушке тонзуру и носил ее еще несколько месяцев. Дрейер был единственным режиссером, которого Арто всерьез уважал. Он отчаянно хотел сыграть Фредерика Ашера в фильме Жана Эпстейна по рассказу По «Падение дома Ашеров» – но Эпстейн с насмешкой отверг его кандидатуру. Кроме того, ради заработка в этот период Арто снимался в фильмах различного качества: «Верден: воспоминания об истории» Леона Пурье (1927), «Деньги» Марселя Л'Эрбье (1928), «Тараканова» Раймона Бернара (1929), где Арто играет любвеобильного цыгана. Он совершил первое из двух своих путешествий в Берлин для съемок в совместной франко-немецкой кинопродукции, и получил роль в фильме Г. В. Пабста по пьесе Бертольта Брехта «Трехгрошовая опера» (1930). Этот фильм Арто презирал за «вульгарность и совершенно неверное направление»[45]. В сущности, почти все эти фильмы предлагали Арто мучительную, унизительную работу – особенно патриотический блокбастер Раймона Бернара «Деревянные кресты» (1931), где Арто играет героического солдата: на экране он выскакивает из окопа и бежит навстречу немцам с

[44] Там же, p. 54.

[45] Letter to Jean Poulhan, там же, p. 261.

криком: «Плюю на вас, свиньи!» В конце фильма его убивают. Эта «омерзительная работа» отвратила Арто от кино в любом его виде. «Еще более чем когда-либо, – заключал он, – я убежден, что кинематограф – искусство вчерашнего дня, и таковым и останется. В нем невозможно работать, не испытывая стыда»[46].

Из теоретических отрывков времен «Раковины и священника» и «Бунта мясника» перед нами вырисовывается новаторская теория кино. Как и все остальные труды Арто, эти отрывки создавались в нервном, лихорадочно-возбужденном состоянии, когда за периодами подъема и повышенной работоспособности следовали спады. Его предложения для сюрреалистического кинематографа противоречивы и зачастую бессвязны; пожалуй, лучше всего изложены они в его письмах о кино. Письмо, обращающее полемический запал к конкретному адресату, всегда было для Арто любимым и наиболее удобным способом самовыражения. В письмах он описывает свои нереализованные проекты во всех подробностях, с яркими визуальными деталями. Сюжеты сценариев Арто выстроены из разнородного и сугубо индивидуального материала и направлены на исследование глубоких и сложных вопросов – например, происхождения и структуры сновидений. Однако широту и потенциальную мощь идей Арто о кинематографе теперь приходится прослеживать по разрозненным отрывкам – письмам, теоретическим работам, сценариям, да по тем эпизодам «Раковины и священника» Дюлак, где замысел Арто остался ненарушенным.

Репрезентацию действительности в фильмах Арто считал смертью кинематографа. Однако со времен переписки с Ривьерой он сталкивался в своей работе с двойной ловушкой. С одной стороны, пытаясь выразить образы в текстуальной форме, он замечал, что образы от этого страдают. С другой стороны, всякий «законченный» текст неминуемо превращался в репрезентацию и в тот миг, когда становился доступен публике, утрачивал изначальную и уникальную связь со своим создателем. Враждебность к репрезентации Арто сохранял всю жизнь наибольшего выражения достигла она в «Покончить с божьим судом». К этому времени репрезентация стала для Арто понятием чисто социальным – и тем более ненавистным. Кинематограф, полагал он, держится на световых, звуковых, двигательных обманах, весь он – иллюзия; само его существование отрицает идею работы с кинопленкой как прямого контакта с телом и вызова телу зрителя. Однако Арто признавал, что определенная «среда» или «носитель» в кино неизбежны; с ними необходимо работать – и одновременно их преодолевать. Своими работами в кино он пытался оторвать образ от репрезентации, противопоставить ей, приблизить его к непосредственному чувственному восприятию зрителя.

Мощь киноязыка Арто рождается из его насыщенности. Элементы его спрессованы и вдавлены друг в друга. Повествование разорвано, а образы сжаты в единое визуальное впечатление. Арто писал: «Я стремлюсь к фильму, полному чистых визуальных ощущений, мощь которого будет исходить из удара по глазам»[47]. (Поразительная параллель с разрезанием глаза, которое мы видим на экране в начале фильма Бунюэля «Андалузский пес»: этот фильм снимался во время премьеры «Раковины и священника».) Концентрированное воздействие, которым должен был обладать его фильм, состояло для Арто в изоляции разрозненных, диссонирующих друг с другом элементов внутри текстуальной системы, создающей динамичную смену образов. В «Бунте мясника» этот вызов, обращенный к бессознательному зрителя, подчеркивали разрывы кино-пространства, в которых с пустого экрана звучали изолированные голоса.

Концепция кинематографа у Арто уходит очень далеко от воплощения на экране разных историй: он стремится, интегрировав образ и звук, создать своего рода документаль-

[46] Letter to Louis Jouvet, там же, p. 283.

[47] Cinema and Reality, OC III, p. 19.

ное кино, в котором случай взаимодействует с замыслом режиссера. Во всех его сценариях между этими двумя крайними точками – случаем и замыслом – сгущается атмосфера тьмы, крови, потрясений. Действие постоянно двоится, колеблется между реальностью и выдумкой, опасностью и развлечением. В своих работах о кино Арто исследует границы и пределы, рисует карту того, что сам называл «простым воздействием предметов, форм, отталкиваний, притяжений»[48]. Нарушение и аннулирование текстуальных границ в его работах подразумевает: образ должен оставаться на своем месте – иначе он рискует исчезнуть. Разрушая границы, кино-тексты Арто мчатся на полном ходу к катастрофе, к тому, что реализовать невозможно. В фильме Арто образ и зритель должны вступать между собой в некое магнетическое, обратное взаимодействие. Образ пусть будет как можно более обнажен и экспрессивен, как можно яростнее противостоит репрезентации. Зритель же пусть станет субъектом того, что Арто называл «конвульсиями и корчами реальности, саморазрушительной иронией, в которой можно расслышать пронзительный крик сознания»[49].

Арто мыслил кинематограф в буквальном смысле как стимулятор или наркотик, прямо и материально воздействующий на мозг. Свой проект он называл «грубым кино»[50]. Исследование снов и бессознательных процессов, на его взгляд, требовало более непосредственного физического контакта между кинематографическим образом и зрителем. Язык такого кинематографа, как и язык Театра Жестокости, разработанного Арто в 1930-х, мог оказать свое действие лишь один раз. Он позволял создать лишь один уникальный фильм. Слов этот язык избегал: слова – искусственные конструкции, созданные для повторения; вместо них предполагалось использовать образы, собранные воедино случаем и замыслом и нанизанные на тело, как на ось.

Проект сюрреалистического кинематографа, разработанный Арто, погиб безвозвратно. Он не смог бы выстоять на одной силе образов – в отличие от фильмов Бунюэля, в которых к загадочности образного ряда добавлялось загадочное молчание создателя. Но Арто не желал молчать: киноработы его, как и рисунки 1940-х годов, колеблются между образами и комментариями к ним.

Смешение образов и звуков, которого опасался Арто в 1929 году, положило конец и стремительному развитию кинематографа Бунюэля. С тех пор к тому столкновению крови, дисциплины и случайности, о котором мечтал Арто, приближались лишь немногие: гибридные смешения сюжетного и документального кино (как в фильме Жоржа Франжу «Кровь зверей» 1949 года) да кровавые ритуалы, заснятые на пленку венскими акционистами в 1960-х.

Арто мечтал о фильме, который сможет встретиться с разорванным миром лицом к лицу и воплотить этот разрыв в себе. Зрителя он хотел довести до края пропасти, подвергнуть буре центростремительных и центробежных сил, которые заставят его изменить свою позицию зрителя и подтолкнут его к сопротивлению репрезентации. Положение Арто в истории сюрреалистического кинематографа отчасти параллельно этому замыслу: то же одиночество, неустанное вопрошание и сопротивление.

В то же время, что и кинопроекты Арто, с 1927 по 1930 год, действовал Театр Альфреда Жарри. Если в области кинематографа Арто в основном ограничивался теорией и текстами – в Театре Альфреда Жарри он поставил целую серию провокационных представлений.

Бунтарский сюрреализм Арто воплощал на сцене, скандально и с юмором – в этом он противостоял сюрреализму Бретона, с годами все более малоподвижному. Вместо того,

[48] Там же, p. 20.

[49] Там же, p. 20.

[50] Witchcraft and Cinema, там же, p. 66.

чтобы черпать новые идеи из нестойкого союза с французской компартией, объединение сюрреалистов все более замыкалось в «чистой литературе». Время от времени Бретон еще совершал набеги на театры, однако изначальная стратегия экспериментального перформанса – то, чем характеризовалась эпоха сотрудничества сюрреалистов и дадаистов – была давно забыта. Театр Альфреда Жарри перехватил и присвоил эту важнейшую сторону сюрреалистического творчества – пусть сам Арто и отрицал какую-либо его связь с сюрреализмом Бретона. Он хотел, чтобы этот не-театральный театр, руководимый писателями и поэтами, поглотил и уничтожил движение сюрреалистов: в этом помогало ему имя Жарри – скандального драматурга, поставившего свою пьесу «Король Убю» в 1896 году, в год рождения Арто. В отличие от последующего Театра Жестокости, в основе Театра Жарри не было никакой теории, никакой системы аргументации. В этом (и только в этом) отношении он был близок к дадаистам. В основе своей это было просто публичное пространство, где писатели Арто, Витрак и Арон могли демонстрировать свою работу.

Тексты, написанные Арто о Театре Альфреда Жарри, демонстрируют его двойственное отношение к этому театру. Даже в минуты глубочайшей поглощенности театром Арто повторял, что ненавидит его не меньше, чем любит. Театр Альфреда Жарри был для него «не целью, а средством»[51]. Движущим мотивом здесь было глубочайшее презрение к единству и святости пьесы или театрального текста, ставящегося на сцене: «Театр Альфреда Жарри создан, не чтобы служить театру, а чтобы с театром не церемониться»[52]. Арто отвергал идею, что театральный спектакль должен создавать иллюзию действительности. Нет, представление должно быть прямым действием, открывающим «чистую жестокость» своего содержания – физического напряжения и «дрожи», снов и галлюцинаций. «Галлюцинация – вот универсальная среда театрального представления», – писал Арто[53]. Требование прямого, ничем не стесненного действия распространялось и на режиссерские приемы. Никакой гармонии, никакого смягчения впечатлений необходимо перегрузить чувства зрителя и довести его до истерики. Арто стремился захватить внимание публики полностью, самым непосредственным и грубым образом. Содержанием спектакля пусть будет «синтез всех желании и мучении»[54], а представление пусть омывается тем же потоком звуков, о котором мечтал Арто в своих киноработах. Даже во время перерывов в представлении громкоговорители должны поддерживать шумную атмосферу, взвинчивая ее «до одержимости»[55].

Такие необыкновенные намерения обрекали Театр Альфреда Жарри на сложную судьбу. Это был театр без денег – Арто в это время буквально сидел без гроша. Театр без репетиций – репетиции, считал Арто, разрушают столь важную для него спонтанность. Отношения с Витраком и Ароном с годами все больше портились. Удивительно, что при таких обстоятельствах театр смог просуществовать несколько лет. Во время первых же его представлений, 1 и 2 июня 1927 года, ярко проявились трения между руководителями – яркими и самостоятельными личностями, вступившими в нестойкий театральный союз. Хотя Арто и писал о необходимости «пьесы-манифеста, написанной в сотрудничестве»[56] между тремя членами братства – такое сотрудничество оказалось невозможным. Зрителям были представлены три разные работы: вкладом Арто стала сценка без текста под названием «Сожженное чрево, или Безумная мать».

---

[51] The Alfred Jarry Theater: 1928 Season, OC II, p. 34.

[52] Там же, p. 39.

[53] Там же, p. 48.

[54] Там же, p. 38.

[55] The Alfred Jarry Theater in 1930, там же, p. 62.

[56] The Alfred Jarry Theater: 1928 Season: там же, p. 38.

Вторая программа вышла семь месяцев спустя, 14 января 1928 года: в ней сочетались театр и кино. В знак протеста против запрета его французской цензурой был показан фильм русского режиссера Всеволода Пудовкина «Мать»; затем разыгран последний акт пьесы Поля Клоделя – драматурга, которого сюрреалисты глубоко презирали и взялись за его пьесу в насмешку, против воли автора. Сюрреалисты Бретона явились на представление, чтобы устроить там скандал, однако передумали, услышав, как Арто со сцены называет Клоделя «мерзким предателем». После этого Бретон и Арто ненадолго примирились, друзьями оставались они и во время скандальной премьеры «Раковины и священника». Что же до Клоделя, то они с Арто враждовали долго и всерьез; в 1947 году Клодель назвал работу Арто «фантазиями сумасшедшего».

Однако сюрреалисты вновь порвали с Арто на третьем представлении Театра Альфреда Жарри – пьесе шведа Августа Стриндберга «Игра снов», поставленной 2 и 9 июня 1928 года. Представление, которое Арто и ставил, и в нем играл, было отчасти профинансировано шведской аристократией. Бретон решительно этим возмутился, хотя и сам в свое время брал деньги у шведских аристократов на организацию сюрреалистических выставок. Сюрреалисты устроили скандал и сорвали представление. Вначале Арто пытался договориться с ними миром, уверял, что поставил пьесу лишь ради протеста против действий шведского правительства, притеснявшего Стриндберга, а также против общества в целом. Однако на втором представлении Арон вызвал полицию, и несколько сюрреалистов, в том числе и сам Бретон, были арестованы.

В четвертый раз Театр Альфреда Жарри представил публике полномасштабную пьесу Витрака «Виктор, или Дети у власти». Режиссером стал Арто. Эта пьеса, сыгранная 24 и 29 декабря 1928 и 5 января 1929 года (Арто удавалось снимать театральные залы лишь в праздники, когда не было других желающих), стала последней в истории Театра Альфреда Жарри. Хотя виконт де Ноайль, финансировавший фильмы Мэна Рэя, Бунюэля и Кокто, и предлагал Арто свое покровительство, Театр Альфреда Жарри вскоре скончался в муках, раздираемый склоками между его создателями.

И кинематографические работы Арто, и Театр Альфреда Жарри окончились провалом и молчанием, достигшим своей кульминации в 1930 году. Весь 1929 год Арто и Витрак, постоянно ссорясь друг с другом, пытались вернуть погибший театр к жизни. Для рекламы этого несуществующего более театра они выпустили в начале 1930 года серию фотоколлажей, изображающих их самих – с отрубленными головами, во многих лицах, в яростной борьбе друг с другом. Коллажи иллюстрировали довольно слабую брошюру «Театр Альфреда Жарри и враждебность общества»: брошюру Витраку пришлось писать одному – Арто к этому времени все более погружался в острую депрессию. Снимать номер в отеле на улице Лабрюйера он больше не мог и принужден был жить с матерью, после смерти мужа переехавшей в Париж, чтобы быть ближе к Арто и его сестре Мари-Анж. Борьба с пристрастием к опиуму и неудачи в работе подтолкнули Арто к размышлениям об иных цивилизациях и к апокалиптическим образам.

В это время он познакомился с молодым издателем Робером Деноэлем, предложившем Арто работу – свободное переложение английского готического романа Мэтью Грегори Льюиса «Монах» (1794). Арто, не читавший по-английски, создал свое переложение на основе буквального перевода книги на французский. Он расширял и переписывал целые главы, подчеркивая спор книги с социальными и моральными запретами, усугубляя ее горячечную атмосферу религиозно-сексуального безумия, а долгие отступления или поэтические вставки выбрасывал вовсе. Получившееся в результате «прочтение» Льюиса ярко отражало любимые идеи самого Арто: книга, полная горячечного бреда и жестоких сцен, была хорошо принята и получила хвалебные отзывы, особенно от Жана Кокто. Арто отчасти стыдился работать кем-то вроде переводчика, но в то же время пробовал переработать «Монаха»

для кино. Он отснял несколько мрачных, атмосферных фотографий, иллюстрирующих его любимые сцены в книге, чтобы заинтересовать продюсеров. Однако из этого, как и из прочих кинопроектов Арто, ничего не вышло. Впрочем, стоит отметить, что в июне 1930 года он послал этот набор снимков основателю итальянского футуристического движения Ф.Т. Маринетти, к тому времени ставшему «придворным поэтом» режима Муссолини и влиятельной фигурой в итальянском кинематографе. От полного тупика и безденежья Арто пришло в голову: что, если переехать в Италию и воплощать свои проекты там?

Два года, вплоть до лета 1931-го, были для Арто особенно тяжелы. Ему было уже почти тридцать пять, а из его попыток снимать фильмы и руководить собственным театром так ничего и не вышло. Поэзию он забросил еще в 1926 году, так что теперь ему угрожало почти полное творческое молчание. Без гроша в кармане, он жил то в квартире матери, то в номерах для киноактеров на съемках, то в комнатках в дешевых отелях вокруг площади Клиши. Короткий роман с Жозетт Люссон, актрисой из Театра Альфреда Жарри, окончился болезненным разрывом. Пристрастие к опиуму, психические страдания, чувство оторванности от литературных и художественных кругов, таких, как объединение сюрреалистов – все это усугубляло его творческий кризис. Истощение сил, настигшее Арто в эти годы, могло бы стать для него роковым – если бы не счастливый день 1 августа 1931 года, когда Арто стал свидетелем зрелища, подтолкнувшего его к созданию Театра Жестокости: выступления балийских танцоров на Колониальной выставке в Париже.

Глава вторая. Театр жестокости

Благотворным толчком стало для Арто выступление балийской труппы танцоров в августе 1931 года: после этого из-под пера его хлынул поток образов и формул о театре и теле. Очень скоро он начал называть эту новую стадию своей работы «Театр Жестокости». Четыре года противоречивые образы теснились в его уме. На финальной стадии, в мае 1935 года, когда Арто попытался воплотить эти образы на сцене парижского театра, это закончилось неудачей. Но они всплыли вновь – как мотив для целой серии изнурительных путешествий, путешествий на пределе сил, в конце концов, приведших Арто к заточению в психиатрической лечебнице. На протяжении этих четырех лет, когда все мысли Арто занимал театр жеста и телесного кризиса, временами работа его шла на редкость дисциплинированно и аккуратно: статьи и манифесты, написанные в этот период, позднее составили сборник «Театр и его двойник». Однако большую часть времени Арто страдал и от неспособности писать, и от постоянных унижений и отказов, что разрушали его жизнь и не давали работать и в более ранние годы. Попытки поставить спектакль, в котором он смог бы воплотить и проверить практикой свои мечты о новом театре, снова и снова терпели крах – как и попытки излечиться от наркотической зависимости.

Театр Жестокости родился из долгих разговоров о театре с самим собой. На следующем этапе Арто выплеснул эти внутренние монологи в серии полемических деклараций, обращенных к неопределенной аудитории – наполовину к литературному сообществу, наполовину к возможным спонсорам. Лишь один человек постоянно поддерживал Арто в эти годы поиска новых культурных путей – Жан Полан, преемник Жака Ривьера на должности редактора «Нового французского обозрения». Вопреки открытому ропоту других авторов, печатавшихся в журнале, Полан взял Арто под свое крыло, поддерживал его и опекал. Почти все это время Арто прожил в нищете и унынии – исключая краткие периоды, когда получал гонорары за съемки в фильмах и воспарял духом, вновь обретая надежду воплотить свои идеи на сцене.

За сорок лет громкой и неоднозначной славы Театр Жестокости часто называли невозможным театром – прекрасным в своей первоначальной идее, но безнадежно расплывчатым и метафоричным в конкретных проявлениях. Один из самых влиятельных последователей Арто в театре 1960-х, польский режиссер Ежи Гротовский, верил, что изменять театральные принципы Арто значит пренебрегать ими и осквернять их, но буквальное их воплощение приведет к катастрофе, к хаосу, когда действия на сцене утратят всякий смысл. Требования Арто к Театру Жестокости подразумевают, что режиссер жестко навязывает свое видение и актерам, и публике: результатом его работы должен стать «контролируемый хаос», состояние плодотворное, но неустойчивое. Театр Жестокости для Арто – это продуманное, точно рассчитанное действо, в конце концов, торжествующее над смыслом. Это опасный театр: он угрожает личностям и телам и участников, и зрителей. Он требует импровизации – один спектакль здесь нельзя сыграть дважды; он не доверяет словам, ибо слова неизбежно повторяются. Однако эти принципы, в устах их автора жестко противостоящие любым компромиссам, со временем исказились до неузнаваемости. Арто обещал, что его театр жестов и криков воплотит в себе чудо, волшебство – а увидел превращение своего труда в дешевый балаган, разыгрываемый усталыми ремесленниками на подмостках бульварного театра.

Все началось с того, что Арто посетил выступление танцоров с острова Бали в Индонезийском архипелаге: дело было на масштабной Колониальной выставке, проходившей в Венсенском лесу на юго-восточной окраине Парижа. В начале лета Арто снимался в фильме «Деревянные кресты» и в Париж вернулся в середине июля. Посмотрев первого августа выступление танцоров, он начал писать о своих впечатлениях статью для «Нового

французского обозрения». Отчасти Арто изложил свои впечатления в длинном письме к Жану Полану, написанном по дороге в Анжу. Балийский театр танца, с его экспрессивными жестами, стал первым из трех впечатлений 1931 года, легших в основу Театра Жестокости. В том же году Арто «открыл» в Луврском музее художника Лукаса ван ден Лейдена: его картины вдохновили Арто на создание пространственной и звуковой концепции нового театра. Наконец, в том же году он посмотрел два фильма братьев Маркс: «Воры и охотники» и «Обезьяньи проделки» – и эти фильмы привели его к мысли о смехе как необузданной силе, несущей гибель и освобождение.

Балийский театр танца, на взгляд Арто, сочетал в себе все те элементы, которые он хотел видеть в театре Альфреда Жарри, противостоящем словесному и психологическому европейскому театру. На первом месте в нем стоял жест, а текст подчинялся жесту; в нем было место и для дисциплины, и для волшебства. От себя Арто добавил в эту смесь свой бурный темперамент и непримиримо-воинственное отношение к обществу, выражаемое театральными жестами. Арто мечтал о поистине опасном театре, уникальные спектакли которого будут угрожать безопасности и слова, и мира. Отталкиваясь от балийского театра танца, он разработал проект совершенно нового языка – языка знаков-жестов, для которого актеры станут живыми иероглифами. Спектакль Арто должен быть так насыщен жестами, чтобы ему почти не требовались слова. Арто решительно отмел всю предшествующую театральную традицию: «Европейское представление о театре требует насыщенности спектакля текстом, требует, чтобы все действие строилось вокруг диалога: диалог становится и отправной точкой, и пунктом назначения»[57]. В балийском театре никакого текста Арто вообще не слышал. Его привлекли там яростные, обрывочные, внезапно прерываемые жесты, они создавали «чистое, независимое творение, безумное и пугающее»[58]. В ноябре 1998 года на сцене парижского театра «Одеон» прямые наследники той танцевальной труппы, что выступала на Колониальной выставке, максимально точно воспроизвели то представление, что видел Арто в 1931 году; в своем описании телесной, визуальной и чувственной стороны балийского театра танца Арто оказался безупречно точен.

Кроме того, уже на этом этапе Арто ввел в свою теорию тему двойника. Этот неоднозначный образ красной нитью проходит через все его писания о театре. Двойник – это и сама жизнь, порождающая театр и порождаемая им, и злая сила, способная украсть у Арто его труд. Еще одним элементом, почерпнутым в балийском театре, стало для Арто первенство режиссера над автором: «Этот театр упраздняет автора в пользу того, кого мы, на нашем западном театральном жаргоне, именуем «режиссером»: но здесь он становится неким организатором волшебства, повелителем священных обрядов»[59]. Роль режиссера в балийском театре танца Арто, конечно, преувеличил, в соответствии с собственными принципами. По словам Ежи Гротовского, все, что писал Арто о балийском танце – «одно сплошное недоразумение»[60]; он, мол, ошибочно приписывал сверхъестественное значение самым обычным, повседневным в основе своей жестам. Однако, критикуя Арто, Гротовский попросту говорит не о том. Арто не ставил себе задачу верно истолковать театр древности – он хотел создать театр будущего.

Второе впечатление, легшее в основу Театра Жестокости, настигло Арто в сентябре 1931 года, когда он увидел в Лувре полотно живописца XV века Лейдена «Дочери Лота». Многомерность полотна, сочетание панорамы бедствий с откровенной сексуальностью заворожили Арто и произвели на него глубокое впечатление. Он сразу заметил в этой картине

---

[57] The Theatre and Cruelty, OC V, 1979, p. 13.

[58] On the Balinese Theatre, OC IV 1978, p. 50.

[59] Там же, p. 57.

[60] Grotowski, Towards a Poor Theatre, Methuen, London, 1969, p. 121.

параллели с балийским танцевальным представлением, увиденным месяц назад. В последующие годы, разрабатывая Театр Жестокости, Арто не раз показывал это полотно своим друзьям и выслушивал их отклики так, как слушают впечатления от театрального спектакля. Искаженная пространственная архитектура полотна, темы инцеста и апокалипсиса – эту форму, этот материал искал он для своего нового театра! Он воспринимал эту картину как результат тщательно продуманной творческой режиссуры, схожей с режиссурой театрального спектакля, который «прямо на сцене создается – на сцене же и реализуется»[61], без диалогов, без текста. Арто казалось также, что визуальное воздействие этой картины усилил бы собранный и направленный звук.

Он написал текст, в котором передавал эти свои впечатления вперемешку с преувеличенными, провокационными декларациями о вражде театра к обществу: «Говорю вам: нынешнее состояние общества нестерпимо и обречено на уничтожение. Быть может, это задача для театра – но, вернее, для пулемета»[62]. Этот текст он озаглавил «Режиссура и метафизика»: в слово «метафизика» Арто вкладывал свой смысл – активная поэзия, которой театр сможет сражаться, как оружием. Однако, когда Арто прочел часть этого текста на конференции по «судьбе театра» – 8 декабря 1931 года, в Париже, – термин «метафизика» показался слушателям устарелым и расплывчатым. Выступление Арто было встречено «гробовым молчанием»[63]. Всего через два дня, отредактировав свой текст, Арто прочел его полностью в Сорбонне – и встретил у публики одобрение. Жан Полан принял его для публикации в «Новом французском обозрении». С этих пор образы и принципы нового театра Арто начали воплощаться в полноценных манифестах.

Первыми двумя источниками Театра Жестокости стали танец и живопись, третьим – кинематограф. В «Режиссуру и метафизику» Арто включил свой отзыв на фильм братьев Маркс «Обезьяньи проделки». Этот фильм вышел на экраны Парижа в середине октября 1931 года; Арто написал для «Нового французского обозрения» рецензию на него и еще один фильм братьев Маркс «Воры и охотники», выпущенный в декабре 1930 г. Критики разносили эти фильмы в пух и прах – именно за то, что привлекло в них внимание Арто и стало еще одним элементом его нового театра. К этому времени он полностью разочаровался в своей работе в кино и воспринимал творения братьев Маркс так, словно это были не фильмы, а пьесы. Театр Жестокости Арто мыслил торжественным и величественным, однако стремился и уравновесить серьезность своего труда «чувством истинного юмора и анархической силой освобождения и распада, заключенной в смехе»[64]. Он дал фильмам братьев Маркс почти уникальное определение – назвал их сюрреалистическими, восхвалял царящее в них «чувство полного освобождения» и «отрыв от реальности»[65]. Именно вдохновляясь фильмами братьев Маркс, Арто настаивал, что для театра необходима опасность случайной катастрофы. Пусть спектакль висит на волоске, пусть в любую минуту может произойти что-то такое, что сметет все тщательно продуманные приготовления, предварит и заменит собой трагическую и поэтическую кульминацию действия. С благоговейным трепетом созерцал Арто власть смеха, способного мгновенно все преобразить. Взрывы шума и движения в фильмах братьев Маркс, подчеркивал он, создают ощущение бунта. Его отклик на эти фильмы добавлял к теории нового театра еще одно важнейшее звено – подрывное: «Эта победа, это ликование, визуальное и звуковое – в том, что эти события застигнуты в

[61] OC IV, p. 39.

[62] Там же, p. 40.

[63] Там же, p. 9.

[64] Letter to L'Intrasigeant, OC V, p. 27.

[65] The Marx Brothers. OC IV, p. 133.

своей тени и вытащены на свет, в том, какое волнение, какую мощную тревогу вызывают они, попав в поле зрения разума»[66].

В эти четыре месяца – последние месяцы 1931 года, – когда в интеллектуальной и творческой жизни Арто происходили один за другим такие перевороты, в реальной жизни он оставался одинок и несчастлив. Самый творчески плодотворный период его жизни стал и самым финансово неудачным. Он по-прежнему мечтал навсегда покинуть Париж, как и в прошлом году, когда собирался снимать экспериментальное кино в Италии, но теперь хотел уехать в Берлин, работать там театральным режиссером. Однако спектакли модных режиссеров, Пискатора и Мейерхольда, которые видел он в Берлине в предыдущем, 1930 году, снимаясь там в кино, его не вдохновили: «Я верю в реальность сценического действия – но не меньшую, чем реальность жизни. Нужно ли говорить, сколь бессмысленными представляются мне все нынешние попытки – в Германии, в России и в Америке – поставить театр на службу сиюминутным социальным и революционным целям?»[67] Как обычно, Арто подчеркивал, что общество следует отвергать, а не служить ему, что революция должна вырасти из решительного переворота в театре, преображения самого физического пространства и времени, а не из назидательных «общественно-полезных» постановок.

Французский театр, казалось, тоже закрыл для Арто свои двери. Он задумался о пьесе Бюхнера «Войцек»: быть может, в ее постановке удастся воплотить свои новые идеи? Арто пытался убедить театральных директоров Луи Жувера и Шарля Дюллена разрешить ему поставить пьесу у них в театрах – безуспешно; подумывал он и о продолжении сотрудничества с Витраком. У идей Арто о театре образовался небольшой круг поклонников, среди них – Жан Полан; однако его практические планы театральных постановок практически ни у кого не встречали отклика – и так продолжалось почти четыре года. Чтобы на что-то жить и меньше сниматься – съемки в фильмах казались ему унизительными, – Арто задумался о других источниках дохода. В сентябре он планировал давать начинающим уроки «драматического и кинематографического искусства» в конференц-зале в конторе своего издателя, Робера Деноэля, просил Полана найти ему учеников, однако план провалился. В следующем месяце Арто вынужден был подать просьбу о вспомоществовании в правительственный писательский фонд и получил три тысячи франков. В эти осенние месяцы он переезжал из гостиницы в гостиницу в районе Пигаль, пытаясь жить на остатки гонорара за съемки в фильме «Деревянные кресты», однако в октябре снова переехал к своей матери, в ее квартиру в пятнадцатом arrondisement [округе] Парижа.

В 1932 году Арто продолжал развивать идеи Театра Жестокости: материальные трудности придавали его статьям о театре настроение безысходности и неминуемой гибели. В январе 1932 года вышел на экраны первый фильм Жана Кокто «Кровь поэта». 19 января Арто побывал на специальном просмотре для писателей, и успех фильма вызвал в нем жгучую ревность. Он не сомневался, что образы «Крови поэта» украдены из «Раковины и священника», что это еще один из «младенчиков»[68] (наряду с фильмами Бунюэля), порожденных фильмом по его сценарию. Арто требовал от Полана выделить ему в «Новом французском обозрении» специальную колонку, где он мог бы изливать яд на современный кинематограф – однако в этом ему было отказано. Впрочем, премьера фильма Кокто принесла Арто и немалую пользу: именно там он познакомился с Андре Жидом, великим гомосексуальным романистом. Театр в целом Жид терпеть не мог, однако к театральным проектам Арто отнесся с интересом и поддерживал их в течение следующих нескольких лет. В это же время испустил последний вздох Театр Альфреда Жарри, очень давно уже ничего не

[66] Там же, p. 135.

[67] The Theatre which I am going to found, OC V, p. 28–29.

[68] Letter to Jean Paulhan, OC III, p. 259.

ставивший. Витрак угрожал использовать название театра в своих целях. Арто пытался это предотвратить: он предлагал совместную постановку в здании заброшенного кинотеатра на Монмартре, с очевидной целью вернуть Театр Альфреда Жарри к жизни, но из этого ничего не вышло.

Финансовое положение Арто немного улучшилось. Он написал для популярного иллюстрированного журнала «Вуаля» три статьи о воображаемых путешествиях – подробно и красочно описал свои поездки в Шанхай, Тибет и на Галапагосские острова, где никогда не бывал. Кроме того, получил место помощника режиссера у Луи Жуве, в постановке пьесы под названием «Сельский кондитер». Эта обыденная работа дала Арто возможность забрасывать Жуве своими идеями и предлагать для его банальной пьески абсурдные и пугающие образы. В письме к Жуве Арто пишет:

Что скажете, если в финале мы выведем на сцену двадцать манекенов, каждый по пять метров ростом? Шесть из них будут изображать шестерых главных героев, каждый со своими характерными чертами: появятся они внезапно и торжественно прошествуют по сцене в ритме военного марша, причем марш должен быть какой-нибудь странный, с восточными мотивами – и обязательно вокруг вспышки бенгальских огней и ракет. У каждого будет какая-нибудь характерная вещь – один, например, может нести на плечах Триумфальную арку[69].

Жуве пропускал все его предложения мимо ушей, и Арто это очень расстраивало. Он надеялся убедить Жуве в своей правоте и с его помощью воплотить в жизнь свои театральные концепции – однако Жуве определенно не был готов пускаться по такому опасному пути. Арто придумал еще один способ подзаработать – давать уроки для начинающих; помещение он рассчитывал найти в репетиционном зале Жуве, когда тот пустовал. В это же время он помогал американскому издателю-партнеру Деноэля, Бернарду Стилу, переводить проходной роман Людвига Левизона «Дело мистера Крампа», во французском переводе получивший название «Преступление по страсти». В отличие от «Монаха», этот перевод делался исключительно ради денег, и Арто чувствовал себя униженным такой работой.

В марте 1932 года Арто пришел к мысли, что его театру необходима поддержка «Нового французского обозрения». Тогда-то он точно привлечет серьезное внимание! Для этого он принялся уговаривать Подана позволить ему назвать свой проект «Театр НФО». Кроме того, Арто пытался заручиться поддержкой влиятельных литераторов, таких, как Андре Жид или Поль Валери, и получить разрешение использовать их имена при сборе средств на спектакли, которые намеревался ставить. Также он написал новый текст, в котором прославлял «магические» стороны своего театра и его способность преображать мир. Этот текст, «Алхимический театр», первоначально предназначался для «Нового французского обозрения», но вместо этого был переведен на испанский и напечатан в аргентинском журнале «Sur». На французском он впервые вышел лишь в сборнике театральных статей Арто в 1938 году.

Концепция театра Арто в эти годы во многом определяется тем, что он писал тексты и манифесты для известных литературных журналов. Его идеи упакованы в обертку публицистического стиля и ярких образов. До некоторой степени это влияет и на содержание: для своих писаний о театре Арто разработал открытый, очень привлекательный стиль, помогавший выражать сложные, тяжелые для восприятия идеи. Однако в статьях для литературных журналов ему никак не удавалось объяснить, что же за безумие и буйство должно твориться на сцене его нового театра во всех подробностях. Это стало серьезным препятствием для его планов: читатели не могли представить, как же Арто намерен превратить свои словесные

[69] OC III, p. 268.

формулы в живое театральное действо. Весной 1932 года в Париже проходила кратковременная театральная забастовка. Это дало Арто повод объявить: он мечтает о гибели нынешнего театра, чтобы освободилось место для нового – его театра:

В течение месяца, только что завершившегося, парижские театры, кинотеатры, танцзалы и бордели… нет, не бастовали по-настоящему, а, скорее, разыгрывали забастовку. Но даже это помогло нам понять, как выиграет истинный театр от исчезновения всех этих балаганов, наперебой зазывающих нас на свои представления. Всем им – театрам, мюзик-холлам, кабаре, борделям – место в одной мусорной куче[70].

В апреле Арто пришлось прервать работу над своими театральными проектами: он снова поехал в Берлин. На этот раз он снимался в криминальном фильме «Выстрел на рассвете» режиссера Сержа Полиньи; съемки шли на знаменитой студии UFA в Бабельсберге, на окраине города. На этот раз Арто играл главную роль – убийцы, прозванного Трясуном за то, что он, чтобы отвлечь от себя подозрения, симулирует дрожание рук. Арто стыдился этой работы. Однако у него вызывал уважение профессионализм немецких режиссеров-экспрессионистов, с которыми он общался в Берлине. Он ценил их изобретательную работу с освещением и поражался тому, как удается им превращать стилистические эксперименты и вызывающие темы в успешные коммерческие проекты.

В Берлине в то время было неспокойно. Нарастал экономический кризис, а с ним – и популярность Национал-социалистической партии Адольфа Гитлера. Настроение Арто в Берлине скакало от невыносимого отчаяния – при мысли о своих денежных затруднениях и о том, как далеко еще до воплощения его планов, – до нервного восторга, когда он погружался в мечты о том, какие спектакли скоро поставит. Предгрозовая атмосфера Берлина, прежде спокойного и безопасного, его завораживала: «Улицы полны нищих в дорогих костюмах: иные из них, должно быть, прежде принадлежали к среднему классу»[71]. Он полагал, что общество Берлина – да и всей Европы – отделяет от катастрофы лишь тонкая вуаль декадентского потребительства, моды и роскоши. В последующие годы, особенно в психиатрической лечебнице Родеза, Арто не раз вспоминал встречу и разговор с Гитлером в мае 1932 года, в «Римском кафе» в Берлине. Такая встреча была вполне возможна. («Римское кафе» было модным местом отдыха и встреч литераторов и политиков – нечто вроде «Купола» в Париже; Гитлер нередко его посещал.) В мае 1946 года, вскоре после освобождения из Родеза, Арто пересказал диалог, произошедший у них с Гитлером в кафе. По словам Арто, Гитлер заявил, что навяжет Европе гитлеризм так же легко, как мог бы навязать любой «гип-гип-ураизм»; Арто резко возразил, что только сумасшедший стремится увлечь людей идеями, а не действиями, и между ними разгорелся жаркий спор.

В конце мая, вернувшись в Париж, Арто начал активно продвигать свою идею «Театра НФО». Однако, по мнению парижского литературного сообщества, он чересчур спешил. 26 июня он дал интервью, где уверенно заявил, что «Новое французское обозрение» уже согласилось финансировать этот театр, в котором он станет режиссером. Объявил и о поддержке известных писателей (которые не давали ему разрешения использовать свое имя), и о том, что официальное решение о создании театра будет принято в течение нескольких дней. На самом же деле «Новое французское обозрение» разрешило ему лишь использовать свое название – и то без особой охоты; о финансировании речи не было. Владелец журнала Гастон Галлимар пришел в ярость. Скандал был велик: Арто пришлось опубликовать опровержение, а потом, через посредство Полана, долго умасливать Галлимара, уверяя, что на

[70] OC III, p. 268.

[71] Letter to Dr. and Mme Allendy, OC I**, p. 198.

самом деле он такого не говорил. Отчасти ему удалось спасти положение – Галлимар согласился на то, чтобы Арто по-прежнему печатал в журнале свои театральные статьи, но потребовал подыскать для театра другое название.

В июле-августе 1932 года Арто работал над манифестом, провозглашающим принципы его нового театра. На жизнь себе он в это время зарабатывал съемками в еще одном фильме, «Матерь скорбящая», режиссера Абеля Ганса и по-прежнему жил с матерью. Все летние месяцы он мучительно писал манифест. Арто по-прежнему не знал, как назвать свой театр. Поначалу думал об «Алхимическом» или «Метафизическом Театре», но отверг эти названия – «те, кто не понимает, о чем речь, просто над ними посмеются»[72]. Пробовал варианты «Театр Эволюции» или «Театр Абсолютного» (предложение Полана). В конце концов, он остановился на «Театре Жестокости» (Theatre de la cruaute). Когда Арто передал это название журналистам, не все смогли разобрать его едва читаемый почерк, и многие издания сообщили, что Антонен Арто основывает новый театр под названием «Театр Корки» (Theatre de la Croute).

В слове «жестокость» для Арто воплотились все его творческие идеи и личные терзания. Поверхностные ассоциации с кровью и убийством он отрицал, настаивая на том, что идея жестокости связана с созданием и воссозданием миров. Она порождает множество образов. Жестокость в театре означает предельное напряжение; создать его – задача режиссера: «Это значит – дойти до самого конца того, что может выжать режиссер и из актера, и из зрителя»[73]. По Арто, жестокость выплескивается из театрального пространства наружу, охватывая собой все сознательные и намеренные действия. В сущности, это была новая, более проработанная версия того сознательного, намеренно-разрушительного сюрреализма, который проповедовал Арто в 1925 году. Некоторые из многочисленных определений жестокости, данных в 1932 году, он включил впоследствии в свой сборник статей о театре «Театр и его двойник». По большей части они взяты из писем к Полану. Жестокость «означает упорство, безжалостную и неумолимую решимость, готовность на все ради достижения цели»[74]. Нынешний парижский театр должен быть уничтожен, чтобы освободить место для Театра Жестокости Арто, и само слово «жестокость» заключает в себе правильное соотношение жизни и смерти:

Прежде всего, жестокость сознательна: это жесткое руководство, подчинение необходимости. Бессознательная, нецеленаправленная жестокость невозможна. Именно сознание – прикосновение его жестокой длани – придает нашим жизненным действиям цвет крови, ибо его задача – понять, что невозможно жить иначе, как питаясь чужой смертью[75].

20 августа Арто завершил манифест Театра Жестокости. Сперва он отослал его Жиду, который в это время собирался перевести для Арто елизаветинскую трагедию «Арден из Февершема», одно время приписываемую Шекспиру. Арто настаивал на том, чтобы Жид разрешил ему использовать свое имя и название пьесы в дополнительных материалах к манифесту. Но Жид стоял на своем: его имя не должно там появляться. Он не хотел брать на себя обязательства, не зная, сумеет ли их выполнить. Арто давил на него, и, в конце концов, Жид рассердился и ответил резким отказом: манифест вышел в свет только с названием пьесы.

---

[72] Letter to Jean Paulhan, OC V, p. 101.

[73] The Theatre of Cruelty (1935 interview), OC V, p. 220.

[74] OC IV, p. 98.

[75] Там же, p. 98.

В следующие несколько месяцев Жид перевел «Ардена из Февершема». Однако Арто счел пьесу водянистой и не отвечающей его требованиям. Он жаловался Полану: если сократить текст, оставив от него лишь самую суть – как и должно быть в его театре, – от пьесы практически ничего не останется.

Манифест нового театра был опубликован в выпуске «Нового французского обозрения» за октябрь 1932 года, весь сентябрь Арто вносил в него исправления. Ему все казалось, что письменное изложение его планов не дает о них верного представления. В то же время он начал встречаться с финансистами, надеясь на их спонсорскую помощь. Немало деловых людей и аристократов в Париже были бы рады повысить свой престиж, приняв участие в постановке новаторского спектакля. В театральном журнале «Комедия» Арто опубликовал небольшую статью, предваряющую манифест, в которой подчеркивал свое неприятие словесного театра:

Что же до нашей работы – писаных пьес мы ставить не собираемся. Наши спектакли будут создаваться прямо на сцене, всеми средствами, какие предлагает сцена, однако эти средства получат статус такого же языка, как и диалог в обычном театре. Впрочем, это не означает, что наши спектакли не будут тщательно составлены и продуманы до постановки на сцене[76].

Спонтанность театра Арто ограничивалась его собственной ролью режиссера: в самом спектакле, предполагал он, будет царить жесткая дисциплина.

Манифест Арто – это самое острое и непримиримое из известных в истории нападений на театр модерна. В нем упомянуты все три элемента, легшие в основу принципиальных теоретических размышлений, занимавших Арто весь предыдущий год: балийский танец, картина Лейдена и фильм Братьев Маркс. Арто стремится создать для своего театра жестовый и визуальный словарь:

Помимо языка звуков, здесь явится на сцену визуальный язык предметов, движений, поворотов, жестов, насыщенных смыслом настолько, что они превратятся в знаки, своего рода алфавит. Осознав этот новый язык – язык звуков, криков, света, словотворчества, – театр должен его упорядочить, превратив людей и предметы в настоящие иероглифы и ища соответствующие им символы на всех уровнях, во всех жанрах[77].

Подчеркивал он и необходимость «СМЕХА-РАЗРУШЕНИЯ»[78]. А роль театрального режиссера виделась ему в том, чтобы слить сумятицу движений и образов в единое, жестко продуманное и простроенное сценическое действо:

В этом новом языке театра главное – режиссура, а режиссура в нем отнюдь не сводится к воспроизведению текста на сцене – скорее, это точка отсчета, с которой начинается любое сценическое произведение. Именно в использовании этого нового языка, в управлении им исчезнет древнее противостояние автора и режиссера – они сольются воедино, в фигуре Творца, на которого ляжет двойная ответственность – за зрелище и за действие[79].

---

[76] OC V, p. 33–34.

[77] OC IV, p. 86–87.

[78] Там же, p. 88.

[79] Там же, p. 90–91.

Спектакль Арто должен был включать в себя экстремальные телесные проявления, крики, ритмические движения. Текст он стремился свести к нулю. Как и в сценарии фильма «Бунт мясника», написанном Арто в 1930 году, речь не исчезала совсем, но меняла свое качество и смысл: «Дело не в том, чтобы вовсе отказаться от членораздельной речи, но чтобы придать словам ту важность, какая появляется у них во сне»[80].

Арто предлагал изменить абсолютно все в театральном пространстве, в работе актера и восприятии зрителя. Он мечтал о новых музыкальных инструментах, издающих странное гудение или невыносимо громкие звуки. Освещение должно было уподобиться «огненным стрелам»[81]. Арто хотел использовать все пространство театра, отказавшись от «четвертой стены» между сценой и зрителем, чтобы облегчить «прямое общение» между зрителем и зрелищем[82]. Зрители, мечтал он, будут сидеть в центре, во вращающихся креслах, а спектакль – идти по краям зала, вокруг них. В самых важных сценах актеры будут выходить на середину и приближаться к зрителям вплотную. Само помещение, где ставится спектакль (Арто не называл его «театром») пусть будет «голым», лишенным всяких украшений, чтобы ничто не отвлекало зрителя от актеров в причудливых ярких костюмах и гриме. Актер, по мнению Арто, должен стать живым инструментом в руках режиссера: очень важна для него способность выражать внутренние телесные состояния. Однако важен для Арто был и элемент опасной случайности, возможного «срыва», когда способность актера к жестовым метаморфозам снова превращает его из «инструмента» в личность. Говоря вкратце, предложения Арто представляли собой атаку и на зрителя, и на неизменность театра как традиции и учреждения. Кто станет его публикой – пока оставалось неизвестным. Театр Жестокости, говорил Арто, неизбежно породит свою собственную публику: «Пусть этот театр сначала появится!»[83]

Манифест Арто был встречен, по большей части, враждебно. Многих смутило, даже испугало то, как далеко он готов зайти, разрабатывая идеи, чуждые европейской культуре и противостоящие ей. В его манифесте явственно читалась угроза языку. Если под «языком» мы перестанем понимать набор слов с определенным значением, если он превратится в неопределенное множество жестов, криков, прямых проявлений телесности – не поставит ли это под вопрос все известные нам общественные, политические, религиозные формы коммуникации? Возможные следствия идей Арто выходили далеко за пределы театра. Значительное противодействие встретил Арто и в стенах «Нового французского обозрения». Один из ведущих журнальных критиков, Бенжамен Кремье, в свое время поддержавший Театр Альфреда Жарри, теперь угрожал уйти из журнала, если в нем опубликуют еще хоть одну статью Арто. Скандал продолжался до конца года: Арто, опираясь на свою дружбу с Поланом, изо всех сил старался сохранить связь с «Новым французским обозрением» – основным изданием, где выходили его статьи о театре. Резкая реакция публики на манифест порадовала Арто – он радовался шумихе и не смущался тем, что почти не находил сторонников. Теперь он не сомневался, что сумеет найти средства, необходимые для воплощения его идей на практике. Однако материальные обстоятельства его были по-прежнему тяжелы: в октябре он в третий раз за год снялся в кино – во второстепенной роли в фильме «Дитя моей сестры» Генриха Вулыплегера. В ноябре Арто получил приглашение принять участие в одном из самых страных проектов в своей жизни. Предложение исходило от франко-американского композитора Эдгара Вареза: музыка его, странная, обрывочная, полная неожиданных звуков и шумов, представляла своего рода звуковую параллель к театру Арто. Варез

[80] Там же, p. 90.

[81] Там же, p. 92.

[82] Там же, p. 93.

[83] Там же, p. 95.

планировал поставить уличное представление, в котором сочетались бы музыка, игра света, танец и язык жестов. Спектакль назывался «Астроном»; темой его должна была стать огромная звезда, несущаяся к земле, вызывающая у мира и ужас, и восторженный трепет. В 1928 году Варез уже приглашал в свой проект Робера Десноса, а теперь предложил Арто написать либретто. Арто никогда не слышал музыки Вареза, но проект его очень заинтересовал – и он согласился. Он сел за работу и написал четыре сцены. Варез хотел поставить свой спектакль на открытом воздухе, но либретто Арто явно предполагало закрытое помещение. Он представлял себе разноцветные лучи прожекторов, сложно переплетающиеся и сливающиеся друг с другом:

«Ни одного чистого цвета – все оттенки должны быть такими сложными и переливающимся, чтобы было больно глазам»[84]. И это многоцветное пространство наполняет музыка Вареза: «Музыка создает ощущение катастрофы, далекой, но постепенно приближающейся, как будто что-то падает со страшной высоты». В либретто, как и в сценарии своего последнего фильма «Бунт мясника», Арто обращается к физическому гротеску, к карикатурным и пугающим образам: «Перед зрителями разворачивается ужас. Головы и лица людей становятся все грубее, все уродливее: на них появляются стигматы, символы, признаки всех возможных болезней и пороков»[85]. Эти люди выкрикивают свой текст, и вторжение иных звуков низводит этот текст до уровня бреда: «Все эти слова должны внезапно прерываться криками, шумом, грохотом – звуковыми штормами, в которых тонет все»[86]. Идея столкновения слова с криком появится у Арто снова гораздо позже, в радиозаписи 1947–1948 гг. «Покончить с судом божьим». Либретто для Вареза Арто озаглавил «Нет больше небес». Однако, дописав до четвертой сцены и закончив ее тем, что «все звуки сливаются в страшном грохоте», Арто бросил работу. В 1933 году Варез не раз писал ему из Нью-Йорка, прося закончить либретто и выслать ему. Наконец, в начале 1934 года, Арто отправил ему отпечатанную рукопись написанных им четырех сцен. Но к этому времени Варез впал в депрессию и утратил способность работать на долгие тринадцать лет.

Нарастающее нервное возбуждение Арто и постоянное употребление опиума грозили и его сделать неспособным к работе, разрушив все его театральные планы. В 1932 году он прошел курс лечения иглоукалыванием. На время оно дало результаты: однако в начале декабря ему пришлось лечь на детоксикацию в клинику Анри-Руссель при психиатрической больнице Святой Анны в Париже. Лечение должно было продолжаться сорок дней. Однако Арто продержался в больнице лишь сутки. Жестокие методы лечения и палата открытого типа, полная маразматиков, оказались для него невыносимы. Он прервал лечение, несмотря на рекомендации врачей, но перед тем, как покинуть клинику, был вынужден заполнить опросник о своем пристрастии к опиуму. В опроснике Арто писал, что опиум растворяет его постоянную тоску и тревогу, как сахар в воде, и подробно описывал болезненный процесс детоксикации:

Прежде всего, это физические страдания: озноб, острая боль в мышцах, чувство давления на лицо и на затылок, ужасные судороги в паху. В миг приступа сознание сужается: меня захватывает целиком невыносимая боль, столь острая и мощная, что я теряю способность понимать и ощущать что-либо, кроме нее. С другой стороны, кажется, исчезает прозрачная стена, отделявшая меня от мира – я снова чувствую жизнь[87].

---

[84] OC II, p. 107.

[85] Там же, p. 119.

[86] Там же, p. 108.

[87] Hospitalization of December 1932, OC VIII, 1980, p. 320.

Описал он и свои сны при приеме опиума. В комнату к нему являлись мифические фигуры, превращались в людей и «убивали меня – медленно, терпеливо и неуклонно»[88]. Позже, в 1937 году, во время путешествия в Ирландию (и дальше – до конца жизни) эти видения стали сильнее: Арто говорил об этих полуснах-полугаллюцинациях, что они реальны – это воплощения существующих общественных пороков и сексуального насилия. Ему приходилось постоянно защищать от них свое тело.

Выйдя из клиники Анри-Руссель, Арто лег в частную клинику и пробыл там в изоляции с 10 по 26 декабря. Это лечение принесло частичный успех: он не отказался от опиума совсем, но большую часть 1933 года держал свое влечение под контролем и все это время много и плодотворно работал. Однако методы лечения, по его словам, были «зверскими»[89]. К матери он вернулся измученным и без гроша.

В новом 1933 году Арто вновь принялся за реализацию своих планов Театра Жестокости. Весь этот год он тщился заинтересовать своими идеями слушателей, по большей части, равнодушных. Арто понимал: чтобы добиться практического успеха, из революционной мечты о преображении театра и самого человека – Театр Жестокости должен превратиться в успешное деловое предприятие.

В первые дни января Арто лихорадочно работает над вторым манифестом Театра Жестокости. Положение его в «Новом французском обозрении» по-прежнему неустойчиво, так что он не печатает новый манифест там, а издает его отдельной брошюрой, составленной так, чтобы вызвать интерес у возможных спонсоров. В брошюре, изданной Робером Деноэлем и Бернардом Стилом, имелась подписка для желающих приобрести акции будущего театра. Чего-либо принципиально нового в сравнении с предыдущими манифестами Арто добавлять не стал, однако изложил свои планы ярко и красочно: «Теснящие друг друга образы и движения, сочетание предметов, молчания, криков и ритмов приведут к созданию истинного языка тела, основанного на знаках, а не на словах»[90]. Кроме того, он представил читателям первый спектакль будущего Театра Жестокости. Он собирался показать на сцене крушение грандиозной цивилизации: сценарий под названием «Завоевание Мексики» был закончен в середине января. Темой его стало завоевание испанцами империи ацтеков в 1519 году; прописанных диалогов в сценарии не было. Неприязнь Арто к психологическому театру вполне очевидна из тех деклараций, которыми он сопровождал свой сценарий: «„Завоевание Мексики“ изображает события, а не людей»[91]. Этот проект, чрезвычайно амбициозный по замыслу, не ставился на сцене вплоть до 1998 года, когда труппа танцоров буто под руководством Мина Танаки исполнила его в Токио. В «Завоевании Мексики» Арто стремился изобразить историческую катастрофу, жестокое противостояние цивилизаций во всем его величии и сложности: «Это столкновение католического беззакония и безнравственности с языческим законом и порядком может дать повод самым удивительным сочетаниям сил и образов, тут и там приправленных резкими и грубыми диалогами. И все это воплотится в борьбе людей, несущих на себе, как стигматы, в высшей степени противоположные идеи»[92]. Арто не сомневался, что столь грозные и драматические события, показанные на сцене, сделают историю шестнадцатого века абсолютно понятной и близкой его современникам.

---

[88] Там же, p. 322.

[89] Letter to Andre Rolland de Reneville, OC V, p. 133.

[90] OC V, p. 120.

[91] Там же, p. 18.

[92] Там же, p. 19.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.