

СОДЕРЖАНИЕ

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

Глава третья. Театр и метафизика 91

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

Глава четвертая. Театр и театр 137

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

СОДЕРЖАНИЕ

Глава пятая. Театр и крюоте 180

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

Глава шестая. Практика театра 247

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

Заключение 283

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

Антонен Арто
Театр и его Двойник*
(перевод Г. В. Смирновой)

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

К ЧИТАТЕЛЮ

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

К ЧИТАТЕЛЮ

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

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

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

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

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

к читателю

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

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

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

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

В. Максимов

B. И. Максимов

Введение в систему Антонена Арто

— Но где же та молния, что лизнет вас своим языком?

Где то безумие, что надо бы привить вам?

Ницше. Так говорил Заратустра.

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

Арто. Театр и культура.

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

Ницше. Так говорил Заратустра.

Предварительные замечания

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

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

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

ское руководство к постановке спектаклей не приводит к желаемому результату.

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

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

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

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

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

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

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

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

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

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

Рассмотрению основ этой системы посвящено данное исследование.

Глава первая

Эстетический феномен

«Театр и культура». Проблема культуры у сюрреалистов, О. Шпенглера и Ф. Ницше. Идея активной культуры.

Духовный прорыв рубежа XIX–XX веков. Мысль и действие у Арто. Вещь как таковая. Магия. Манас. Театр и ритуал.

Основные требования к актеру. Тень. Предварительное определение понятия «Двойник». Актер, сжигающий формы. Незaintересованное действие.

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

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

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru