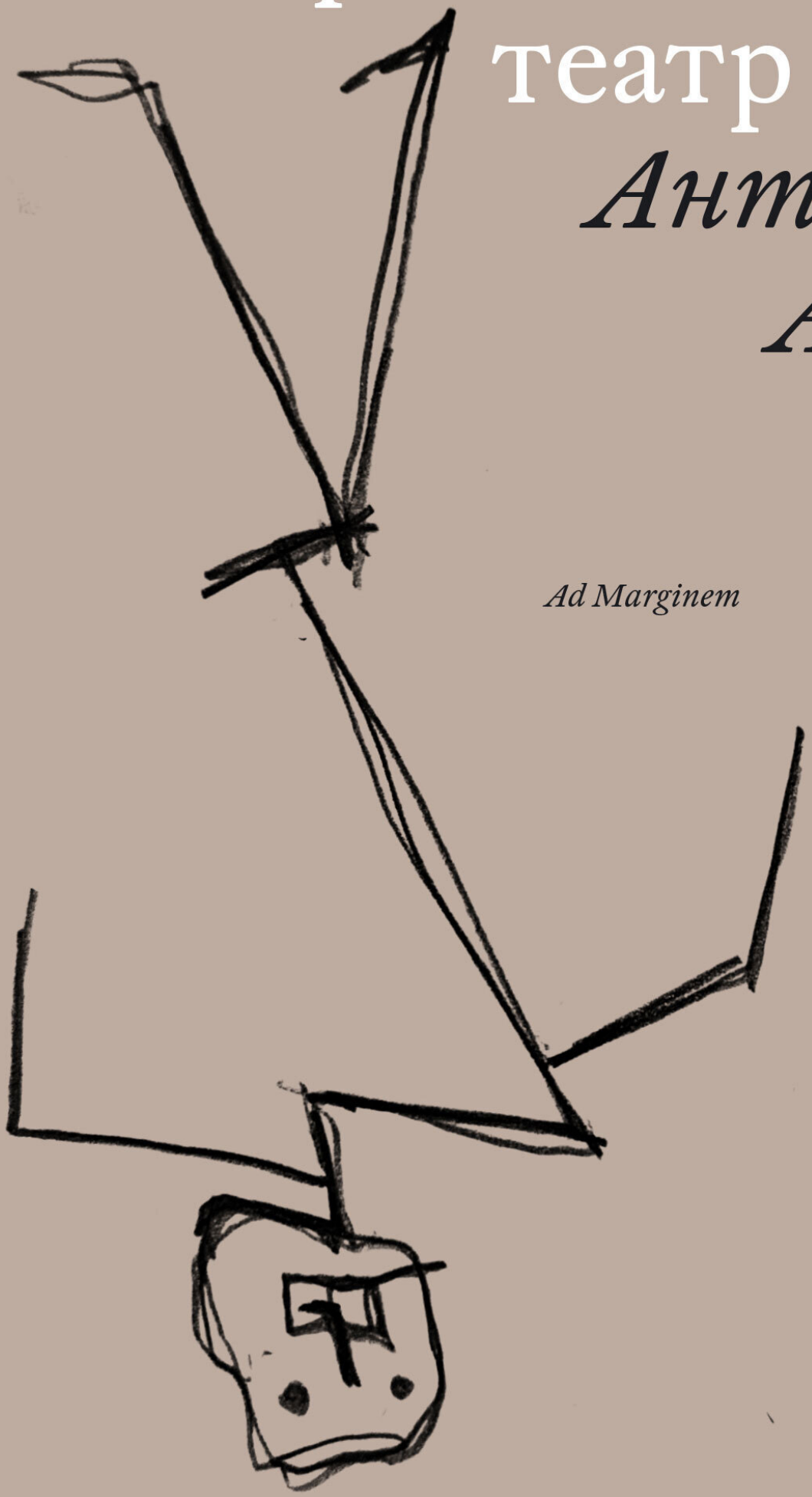
Крюотический театр *Антонен Арто*



Ad Marginem

Критика. Теория. Проекты

Антонен Арто

Крюотический театр. Критика, теория, проекты

«Ад Маргинем Пресс»

1920-1930, 1938

УДК 792+82.09
ББК 85.33

Арто А.

Крюотический театр. Критика, теория, проекты / А. Арто — «Ад Маргинем Пресс», 1920-1930, 1938

ISBN 978-5-908105-58-3

Французский театральный деятель и мыслитель Антонен Арто (1896–1948) — один из ключевых авторов, повлиявших на формирование современного экспериментального театра. В его творчестве удивительным образом преломились различные художественные направления — сюрреализм, символизм, экспрессионизм, — породив нечто новое. Арто понимал театр как живой процесс — миф, который рождается на глазах зрителя и создает новую действительность. Отказавшись от психологизма в актерской игре, он ставит на первое место жест, свет, звук, ритм, пластику, тем самым создавая общее для актеров и зрителей магическое пространство. Настоящий сборник, составленный театроведом Вадимом Максимовым, дает представление о разных этапах творческого пути Арто: издание включает в себя критику, работы по истории французского театра, выступления, статьи и проекты, отражающие центральное понятие теории Арто — крюоте (жестокость) — сознаваемое не как насилие, но как жизненная энергия, позволяющая реализовать истинные возможности человека в действии.

УДК 792+82.09
ББК 85.33

ISBN 978-5-908105-58-3

© Арто А., 1920-1930, 1938
© Ад Маргинем Пресс, 1920-1930, 1938

Содержание

i 7
В театре Эвр 7
Люнье-По и живопись11 8
Морис Метерлинк15 9
Расин и доисторическое23 10
Ателье Шарля Дюллена30 11
Театр Ателье32 12
«Кармозина» в Ателье49 14
«Шесть персонажей в поисках автора» в Комеди де Шанз-Элизе53 15
Эволюция декорационного искусства57 16
Послевоенный театр в Париже61 18
Конец ознакомительного фрагмента. 20

Антонен Арто
Крюотический театр.
Критика, теория, проекты

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2026

Составитель, автор послесловия и примечаний Вадим Максимов

Переводчики: Елена Бахтина, Виктор Каплун, Татьяна Кузовчикова, Ольга Кустова, Вадим Максимов, Марианна Семёнова

i
Критика и история театра

В театре Эвр

(«Кредиторы» Стриндберга, «Электра»Хуго фон Хофмансталя, переведенная Полем Строцци и Эпстейном)[1]

…А в *Эвре* играют. Здесь нет парадности, нет теоретизирования, и здесь трудятся с любовью. Постановка доработана спустя долгое время[2]. Известно, что театр – это условность, в которой естество воображаемое, и оно возникает в душе актера. Прежде всего – старейшина, такой хороший, который является метром и еще великим актером[3]. А также Ибсен, Стриндберг, Метерлинк, оказавшие неоценимую услугу. Нет ни промежуточной «Голубятни»[4], ни рассуждений, ни «Предисловия к „Кромвелю“»[5] и манифестов Дада[6]. Есть Ибсен, Стриндберг, Метерлинк, постоянно возвращающиеся к нам, подобно тому как Христос возвращается в таинстве Евхаристии. Есть Люнье-По, который сегодня в девять часов вечера встречается с Теклой[7]. И это именно Люнье-По, а не Адольф[8], потому что перед нами человек, а не исполнитель, и потому что он находится в атмосфере подлинности. Есть Жан Сарман, замечательный скульптор, немного больной, умирающий от раны в висок на следующий вечер. Есть, наконец, Текла, которая бессознательно любит двух мужчин и которая представляется нам одной из самых больших актрис своего времени.

Если бы Ван Донген был здесь, он увез бы Клитемнестру ради ее глаз, которыми наполнено ее лицо[9].

Но мадам Депре[10] осталась бы, ибо ни Оскар Уайльд, ни кто-либо другой не были способны вложить в уста трагедийной актрисы столь неслыханные крики, достаточно героические, чтобы достигать вершины этого темперамента.

Ни страсть мадемуазель Фернель, ни разум мадам Мюлло и Мелвиль, ни профессионализм месье Вебера, Ферме и Десмаре не могут оставить равнодушными.

Люнье-По и живопись[11]

Люнье-По любит живопись и служит ей. Это немаловажная сторона его выдающейся личности. Он всегда вращался в среде художников и находил с ними общий язык. Боннар, Вюйяр, Серюзье, Дени[12] были его товарищами с самого начала их деятельности.

В просторном холле, очаровательно скромном и изысканном, отбрасывают свои смягченные отсветы сокровища современной живописи. Перед нами предстают: Боннар времен «безденежья», две юношеские картины Вюйяра, а также портрет Колетты работы Сашá Гитри[13], который является лучшим живописным творением этого законченного эссеиста.

В рембрандтовском свете витража, под лестницей, выставлена Библия огромных размеров, иллюстрированная оригинальными офортами, а выше – бухточка Фриеза[14] в прозрачных тонах утренней зари.

Люнье-По любит живопись и служит ей. Ван Донген представлен в его галерее на почетном месте большим полотном, наиболее удачным из его ранних работ; избранные иллюстрации к программам театра *Эвр* и к ревю знакомят публику с именами художников и их творческой мастерской.

Эвр гостеприимно принимает художников и будет дальше двигаться в том же направлении, сказал нам Люнье-По. На будущий год полуподвалы театра откроются для всевозможных экспериментов и многочисленных экспозиций, которые позволят молодым художникам выставлять свои достижения.

Морис Метерлинк[15]

Философия Метерлинка действует как храм; каждый камень подчеркивает изображение, каждое изображение – это урок. Она не устанавливает какой бы то ни было системы. Она не имеет построения, формы; но она имеет объем, высоту, плотность. Высокие сферы духа располагаются на платформах таких же спокойных, как самые обширные поляны. Именно туда увлекает Метерлинк нас за собой. Что я говорю! – он их устанавливает по своему усмотрению и по *нашему* усмотрению с образами, атомами, самыми чувствительными в наших человеческих органах. Таковы страницы о Рюйсбреке[16], о Бёме[17]; нам восстанавливают глубокую географию их мысли.

Метерлинк очень хорошо знал пчел[18]. Каждая из фаз их жизни записывается как живая минута драмы интенсивной, широкой, с замечательными просветами праздников, легкими шумами баталий, с поразительными похоронами павших.

Драма – это самая высокая духовная форма. Она существует в природе глубоких вещей, сталкивающихся друг с другом, соединяющихся, воздействующих дедуктивно. Действие является принципом самой жизни. Метерлинк соблазнился оживить эти формы – состояния чистой мысли. Пеллеас, Тентажиль, Мелисанда – это зримые фигуры таких неправдоподобных чувств. Философия, в которой позднее Метерлинк попробует найти *слово*, форму через основную теорию – трагической повседневности, такая философия свободна от подобных противоречий. Здесь судьба раскрывает прихоти Метерлинка, здесь ритм разреженный, духовный, мы в самом источнике бури, в сферах, неподвижных как жизнь.

Метерлинк первым ввел в литературу многогранное богатство сверхсознания. Образы его поэм организуются согласно принципу, не являющемуся принципом нормального сознания. Однако в поэзии Метерлинка предмет не восстановил еще своего сущего состояния – состояния предмета, ощутимого настоящими руками. Сенсация осталась литературной. Впрочем, современные писатели восстановили пошатнувшееся положение[19].

Метерлинк появился в литературе в тот момент, когда он обязан был прийти. Символистом он был по природе, по существу. Его поэмы, эссе, его театр являются состояниями, различными фигурами одной идентичной мысли. Интенсивное ощущение, которым он обладал, символического значения вещей, их тайных взаимосвязей, взаимного противодействия; это ощущение дало ему впоследствии возможность оживить вкус к ним, систематизируя их. Таким образом, Метерлинк комментируется теми же образами, которые его питают.

Вульгаризатор? Нет. Поэт или, скорее, *мыслитель*. Он представляется вдыхающим жизнь. Великолепный интерпретатор, создатель. Его мысль, которая идет от абстрактного пантеизма (психическая, если можно так выразиться, форма его природного мистицизма) к облегченному спиритизму, кончается после нескольких поворотов тем, что фиксирует саму себя[20]. Она множится, украшается своим самопроникновением. Храм раскрывается живущим[21]. Какие просветления приносит нам Паскаль – те ли просветления, с позволения сказать, *внутренние*, которые остались в его ночи, в его молчании – в неизвестности. Но они рассказывают сущность известного, сущность возможного, раскрывают новые возможности[22]. Так Метерлинк уменьшил оболочку. Такие наиболее глубокие истины восстановлены из высших истин только оболочкой, которую разум человека пронзит в один прекрасный день.

Расин и доисторическое[23]

Комеди Франсез хочет обновления. Уже последние постановки комедий Мольера *«Докучные»* и *«Господин де Пурсоньяк»*[24] были интересной попыткой омоложения. А вскоре выйдут *«Проделки Скапена»*. Несомненно, показанные постановки свидетельствуют скорее об омоложении, чем об обновлении, а декорации Бертена[25], если сравнить их с самыми последними современными находками, еще придают слишком большое значение вырезному картону и расписному полотну, но уже вместо обманок на сцену вводится живопись, и это немаловажно. Однако всё то, что было сделано для комедии и только для Мольера, еще предстоит сделать для трагедии. В расиновских драмах присутствует сторона легенды и сверхприроды, которая никогда еще не воплощалась ни с психологической, ни тем более с пластической точки зрения. Уже двести лет в трагедиях Расина господствует ложно архаическая традиция декораций и костюмов, и она представляет собой полную противоположность сущности этих трагедий. Некоторые произведения Расина, точка отправления которых кроется в легенде, – такие как *«Андромаха», «Федра», «Ифигения»*, – таят в себе доисторический отголосок и, кажется, доносят до нас эхо сталактитовых пещер, завещанное нам веком Титанов. Мы видим по очереди в течение этой трагедии, как умирающая *Федра* умоляет своего отца – Солнце, и Нептуна, бога Моря, исполнить волю легендарного героя – Тесея[26].

В этом присутствует некий чудесный вымысел, который делает пьесу необъяснимой и нелогичной, если стараться выдержать ее в человеческой плоскости; то же самое можно сказать и об *Ифигении*. А еще в большей степени это относится к Оресту, юному протагонисту, только что выточенному из легенды, которого возможно разглядеть лишь сквозь сверхчеловеческий образ Эриний[27]. Не используя ни маски греческой трагедии, ни иератические ризы русских драм[28], мне кажется, можно было бы попробовать вернуть пьесам Расина, о которых мы только что говорили, печать ирреальности и феерии, заключенную в самом тексте, – ту, которую в 1917 году Лев Бакст пытался создать в *«Федре»* с Максом и Идой Рубинштейн[29].

Ателье Шарля Дюллена[30]

С созданием *Ателье* Шарль Дюллен берется за важное дело – очищение и обновление нравов и духа французского театра. Нет нужды акцентировать внимание на нынешнем бесчестии сцены. За исключением *Вьё Коломбье*, на сегодняшний день у нас нет настоящего театра. *Эвр* можно рассматривать лишь как базовую (*marchande*) платформу продвижения прекрасных трагедий Севера[31].

Прежде всего нужно было создать костяк актеров, вполне *сознательных,* с идеальной дисциплиной и прекрасно знающих требования профессии. Именно в этом и состоит задача новых методов, введенных Дюлленом, которые он сам изобрел или первым применил во Франции. Главным его методом является импровизация, заставляющая актера *продумывать* движения души, а не просто их играть. Создание столь интересной команды основано на безупречной чистоте морали и убеждений, что способствовало появлению ярких актерских личностей. *Актеры* театра воплощают идеальный образ совершенного актера нашего времени; они приближаются к бессмертной модели японского актера, доводящего до предела мастерство всех своих физических и психических возможностей.

Безупречная чистота нравов и *убеждений.* Прежде всего Дюллен требует от своих учеников уважения к искусству. *Ателье* — не предприятие, а лаборатория исследований. Ошибки здесь допустимы. Но любовь к ремеслу подавляет энергии. И в конечном итоге долгожданная и радостная находка становится наградой за общие усилия. Так реализуется эффект *неожиданности*, лежащий, по мнению Эдгара По, в основе искусства.

Очевидно, что, избегая чрезмерной индивидуализации, Дюллен создает театр, который прежде всего соответствует его собственным вкусам и средствам выражения. Театр с латентной грубостью (*barbarie*) и гофмановской атмосферой. В Дюллене, помимо известного нам актера, видна сущность замечательной театральной личности со своей глубоко осознанной и тщательно изученной эстетикой, доводящей театральную сцену до мистики. У Дюллена культура приравнена к чувственности и является трамплином к ней. Именно это и делает театр *Ателье* чем-то большим, чем просто проектом, – он уже становится идеей.

Театр Ателье[32]

Некоторые ходят в театр, как если бы они шли в бордель. Мимолетное удовольствие. Театр для них не представляет ничего иного, кроме кратковременного возбуждения. Он для них – своего рода мусорная яма, где удовлетворяется их потребность наслаждаться всеми чувствами одновременно: физическими и умственными. Гипертрофия театра-развлечения, созданного около и помимо старой идеи театра, привела к существованию некой игры с простыми правилами, которая для большинства теперь стала самим театром и перекрывает саму идею театра. Поэтому сегодня можно сказать, что существуют два театра: один – легкий и лживый, ложный театр, театр буржуа, военных, рантье, торговцев, винных лавочников, преподавателей акварельной живописи, авантюристов, уличных девок и лауреатов Римской премии[33]; театр, который живет у Сашá Гитри, на Бульварах и в *Комеди Франсез*. А другой театр – тот, что ютится где придется и который представляет собой театр, задуманный как осуществление самых чистых человеческих желаний. Малые труппы молодых актеров собираются повсюду с горячей или просто достаточной верой и пытаются заново вернуть на сцену Мольера, Шекспира и Кальдерона. Среди них *Ателье* – самый пылкий и самый основательный, но и самый строгий в своем мировоззрении. Созданный год назад Шарлем Дюлленом – на основе *Театра дез Ар*[34], *Вьё-Коломбье*, Жемье[35] и *его самого*, – он уже играет «Скупого» Мольера[36], «Случайность» Проспера Мериме, «Развод» Реньяра[37], произведения Кальдерона[38], Лопе де Руэды[39], Франсиско де Кастро[40], Тристана Бернара[41], Куртелина[42] (кстати, зачем?), Макса Жакоба[43] и, наконец, известную драму Кальдерона «Жизнь есть сон», которая стала его триумфом[44].

Ателье не претендует ни на какие новшества; оно лишь пытается служить театру. Достижения Гордона Крэга, Аппиа, всех этих освободителей театра, в конце концов найдут свое воплощение во Франции. Но со всей строгостью, без каких бы то ни было уступок старому театру, старым приемам, старым декорациям, не уходя одновременно и в кастрирующее сектантство. Более того, *Ателье* попытается пойти значительно дальше своих предшественников – обрести театр во всей его полноте: театр прошлый и театр грядущий. Автору этих строк – актеру и человеку, связанному с *Ателье*, – не пристало судить о результатах работы театра; в лучшем случае он может попытаться проанализировать направление его работы. В *Ателье* есть свои методы работы. Если учесть, что помимо репетиций труппа продолжает работать дальше, каждый актер под руководством Шарля Дюллена постоянно совершенствуется. Чувствовать, жить, мыслить по-настоящему – вот цель подлинного актера[45]. Русские уже давно практикуют особый метод импровизации, который заставляет актера работать со своей глубинной чувственностью, обнажать истинную и глубинную чувственность с помощью слов, поз, ментальных реакций, импровизируемых непосредственно на сцене. Поиск интонации – вот главное препятствие личности. Эти упражнения на импровизацию выявляют и оттачивают подлинную личность. Интонация, рожденная изнутри, выталкивается наружу жарким порывом чувства, а не достигается имитацией. Дюллен развил этот прием и превратил его в глубинный принцип работы. Он импровизирует, как и все остальные. Актеры *Ателье* уже проводили тренинг во время настоящих сеансов импровизации перед чрезвычайно узким, почти закрытым кругом зрителей. Они показали удивительное мастерство в том, как с помощью нескольких слов, нескольких поз, нескольких движений мимики можно изобразить характеры, привычки, недостатки свойственной нам человеческой природы и даже абстрактные чувства, стихии – такие, как ветер, огонь, растения, или же чистые порождения духа: сны, искажения. И всё на сцене, без текста, без указаний, без подготовки.

Ателье уже подверглось огню критики. С равным презрением можно относиться к умственной ограниченности некоего Манега и к чисто книжной эрудиции Анри Биду, чья культура, безусловно, не одарила его стилем, присущим мыслителям[46].

Примет ли Марсель театр *Ателье? Ателье* охотно откликнулось бы на приглашение Марселя. В этом городе, отданном торговцам, всё же есть любители прекрасного[47].

Ателье открывает свой сезон 15 октября в парижском *Театре Монмартр* постановкой «Жизнь есть сон» Кальдерона. «Гуго Бордоский» Александра Арну будет показан ближе к концу этого месяца[48].

«Кармозина» в Ателье[49]

Ателье, заявившее о себе как театр со своей собственной сценой[50], представило нам первый результат своей последовательной работы – спектакль «Кармозина»[51]. Вопреки мнению критики, мы считаем, что эта постановка вносит элемент новизны, которого долго ждали, и заслуживает того, чтобы ее считали надеждой на обновление нашего театра.

В самом деле, мы еще недостаточно ясно осознаём, что постановка пьесы в равной мере зависит как от ее материального, физического воплощения, от ее трансформирования в пространстве, так и от оживления ее персонажей. В новой сценической версии «Кармозины» можно обнаружить недостатки в самом исполнении – из-за нехватки стиля, отсутствия воздуха в игре, недостаточного высвобождения чувств; об этом мы не вправе судить. Но над персонажами существует текст, и уже много значит то, что его поэзию, его скрытый ритм смогла почувствовать публика во время спектакля.

Наконец, освещение – через собственную массу, вес, через то пространство, которому оно придало глубину, через ценность, которую получили облегающие и неброские костюмы, – оно явило нам проникновенную душу, идеальный образ произведения Мюссе. Можно лишь пожалеть о том, что некоторые элементы серых и неподвижных декораций, использование которых, по-видимому, начинает утверждаться повсюду, не позволили создать более точный образ.

Представление продолжилось резким и жестоким фарсом – «Смерть за ужином», старинное моралите в обработке Роже Семишона, – вызвавшим восторг всей критики без исключения[52].

«Шесть персонажей в поисках автора» в Комеди де Шанз-Элизе[53]

Поначалу жизнь продолжается. Спектакля нет. Взгляд погружается в самую глубину сцены. Занавес взлетает. Весь зал превращается в огромную сценическую площадку, где – впервые – зрителю предстоит присутствовать за кулисами репетиции. Репетиции чего? Пьесы нет. Драма будет создаваться у нас на глазах. Каждый занят своими делишками. Постепенно, однако, собираются актеры. И вот – на подъемнике *Комеди де Шанз-Элизе* – появляется семья в трауре, с совершенно бледными лицами, словно недостаточно выспавшимися[54].

Это и есть Шесть персонажей в поисках автора. И эти Шесть персонажей хотят жить. Они хотят быть задействованы в драме. Они реальнее вас, господин директор театра, реальнее вас, мерзкие комедианты. Они *реальны* – и они доказывают это. И в чем, собственно, состоит ваша реальность, реальность вас – живых, персонажей из плоти и костей, тех, у кого есть мать и отец, гражданское состояние, по сравнению с персонажами духа? Кроме сомнительной реальности ваших конечностей, чем вы являетесь по сравнению с самим собой, о директор театра, о комедианты?

Лишь образ – не более чем образ ваших прошедших желаний, разрушенная иллюзия будущего, которое вы строили и которое в настоящее время превратилось в пепел, о живые. А мы – достоверно схваченные очертания, мы суть то, чем мы являемся, вечно такие, какими нас задумали, и наша реальность беспрестанно обновляется в бесконечно повторяющихся набросках. Рожденные духом, но всё еще незавершенные, мы подчиняемся закону вечной жизни. Так *развяжите*[55] *нас*, директор.

Так, путем последовательных смещений, реальность и дух взаимопроникают настолько, что мы, зрители, уже не знаем, где начинается одно и где кончается другое. Что делают эти призраки в нашем мире, на этой сцене, где перемещаются рабочие и где среди склок актеры застигаются врасплох? Так сценическая постановка возносит пьесу и усиливает иллюзию. Это небо – театральное небо, эти деревья – из ткани; все это прекрасно понимают: и актеры, репетирующие на сцене, и мы, и эти злые духи (*larves*), ищущие форму, в которую можно было бы влиться. Так где же театр? Они живут, они считают себя реальными. Они заставили нас в это поверить. Тогда кто же мы? И всё же этих Шестерых персонажей играют актеры! Так возникает загадка театра. Это напоминает игру зеркал, где первоначальный образ поглощается и бесконечно отражается, так что каждое отражение оказывается реальнее первого, и загадка возникает вновь. А последнее отражение уносит с собой все остальные и уничтожает все зеркала. Таким образом, то, что мы видим всех Шестерых персонажей с лицами призраков, стоящих в ряд, как мумии, которые поднимаются на подъемнике и исчезают в колосниках, – до следующего представления.

Много хвалили то одного, то другого; но истинным персонажем пьесы остается всё-таки Жорж Питоев, который главному герою создает маску и наделяет его движениями призрака. О нем можно было сказать одну-единственную вещь – именно эту. Людмила Питоева и Кальф – прекрасны, но всё же в них еще остается человеческое; я имею в виду – они еще из плоти и крови – одним словом, еще актрисы[56]. Одна – наивная девушка, другая – мать; они очень насыщены, это насыщенность жизнью, а не духом. А всех остальных я отдаю на растерзание идиотской критике – и директора и других субчиков – пусть ими полакомятся.

Эволюция декорационного искусства[57]

Нужно игнорировать постановку, театр.

Все великие драматурги, драматурги образцовые мыслили вне театра.

Взгляните на Эсхила, Софокла, Шекспира.

Взгляните на мыслящих по-иному Расина, Корнеля, Мольера. Они устраняют – или почти устраняют – внешнюю сценическую постановку, но до бесконечности изучают внутренние перемещения, некое непрерывное движение взад-вперед душ своих героев.

Рабское следование автору, подчинение тексту – поистине погребальный корабль! У каждого текста есть бесконечные возможности. Важен дух, а не буква текста! Однако текст требует большего, чем просто анализа и глубокого проникновения в его смысл.

Необходимо восстановить своего рода магнетическую связь между духом автора и духом режиссера. Режиссер должен даже абстрагироваться от собственной логики и собственного понимания. Те, кто до сих пор утверждал, что опирается исключительно на тексты, возможно, и сумели избавиться от наивного миметизма определенных традиций, но прежде всего они не смогли отвлечься от самого театра и от собственного восприятия. Они заменили одни – мольеровские или одеонские[58] – традиции на новые, пришедшие из России[59] или откуда-либо еще. И пока они стремились избавиться от театра, они продолжали думать о театре. Они создавали с оглядкой на сцену, на декорации, на актеров.

Каждое произведение они мыслят с точки зрения театра. Перетеатрализировать театр – таков их новый чудовищный призыв. Но театр нужно снова выплеснуть в жизнь.

Это вовсе не означает, что следует создавать на сцене жизнь, как если бы жизни вообще можно было подражать. Главное, что нужно сделать, – снова обрести *жизнь театра* – во всей ее свободе.

И эта жизнь полностью сокрыта в тексте великих трагиков – когда слышишь его в его красках, видишь в его измерениях и плоскостях, в его объеме, перспективах, в его особой насыщенности.

Однако нам недостает мистичности. Что это за режиссер, который не привык прежде всего всматриваться в самого себя и который при необходимости не способен отрешиться и освободиться от себя? Такая последовательность необходима. Только путем очищения и забвения мы сможем вновь обрести чистоту своих первоначальных реакций и научиться придавать каждому театральному жесту необходимый человеческий смысл.

А пока займемся поиском пьес, которые стали бы своего рода преобразованием жизни. В театр идут, чтобы убежать от себя или, если угодно, чтобы увидеть в себе не столько лучшее, сколько редкое и *избранное*. В театре дозволено всё, кроме сухости и «повседневности». Так обратим же наши взоры к живописи. Сейчас есть молодые художники, которые поняли смысл подлинной живописи. Они изображают шахматных и карточных игроков, подобных богам.

Что провоцирует это притягивание цирка и мюзик-холла ко всему нашему современному миру? Я охотно сказал бы слово «фантазия», если бы не чувствовал, насколько оно опошлено – по крайней мере в том значении, в каком его понимают сегодня, и если бы оно не подразумевало только поиск *перетеатрализации* театра, последний крик современного идеала. Нет, я скорее скажу, что театр необходимо сделать более интеллектуальным, перевести чувства и жесты персонажей в плоскость, где они обретают свой самый редкий и самый главный смысл. Нужно сделать атмосферу театра более утонченной. И это не требует какого-то возвышенного метафизического действия. Доказательство тому – цирк. Нужно лишь осознать смысл ценностей духа. Это вычеркивает и выводит за границы театра по меньшей мере три четверти всех ныне существующих постановок, но тем самым возвращает театр к его истокам и одновре-

менно спасает его. Чтобы спасти театр, я бы исключил даже Ибсена – из-за рассуждений о философских или моральных вопросах, которые в меньшей степени трогают *нашу* душу, чем души героев.

Софокл, Эсхил, Шекспир помогали при некоторых душевных расстройствах, слишком уж они близки к нормальной жизни благодаря особому божественному чувству ужаса, которое тяготеет над действиями их героев и к которому народ был более восприимчив, чем сегодня.

То, что мы утратили с мистической точки зрения, можно вернуть – с интеллектуальной.

Но для этого нужно заново стать мистиком, по крайней мере в определенной степени; сосредоточиться на тексте, забывая о себе, забывая о театре, нужно ждать и вглядываться в образы, которые возникнут в нас обнаженными, естественными, преувеличенными, и довести эти образы до конца.

Избавиться не только от всякой реальности, от всякой правдоподобности, но даже от всякой логики, если при полном отсутствии логики мы еще замечаем жизнь.

С практической точки зрения и поскольку, вопреки всему, нужны принципы, вот несколько конкретных идей:

Несомненно, всё, что на сцене кажется ложным, ведет к ошибке, от которой мы страдаем. Взгляните на клоунов. Они выстраивают сцену направлением взгляда. Значит, на сцене ничего, кроме реального. Но всё это уже говорилось. Нельзя допускать, чтобы трехмерные актеры двигались в плоскостных перспективах и с раскрашенными масками. Иллюзия не возникает для первого ряда партера. Нужно либо отдалить сцену, либо упразднить зрелищную сторону спектакля.

Более того, чтобы ментальный переход был более очевиден, нужно построить между Шекспиром и нами своего рода телесный мост. Любой актер, надевая необычный наряд, выводящий его из обычной жизни, но не соотнося его с прошлым, будет присутствовать на спектакле, не участвуя в нем. Некий персонаж в цилиндре и без грима, выделяющийся своим видом из толпы. Нужно изменить конфигурацию зала, сцену сделать передвижной в зависимости от требований действия. Следует также, чтобы театральность ради театральности была решительно упразднена. Сюда приходили бы не столько для того, чтобы смотреть, сколько для того, чтобы участвовать[60].

Публика должна чувствовать, что можно без дополнительной подготовки делать то, что делают актеры.

Если усвоить эти принципы, всё остальное в руках режиссерского гения, который должен подобрать рекомендации и стилистические элементы, архитектурные детали и основную линию, способные с наибольшей точностью воссоздать произведение в его атмосфере и его правдоподобии.

Послевоенный театр в Париже[61]

В эволюции послевоенного французского театра я постараюсь разобрать развитие, проявляющееся одновременно в театре и во французском духе.

Для этого недостаточно было бы лишь присутствовать на всех спектаклях, оставивших свой след на театральной сцене Парижа с 1920 по 1936 год. Я имею полное право так утверждать, поскольку был тесно связан с внутренней жизнью театра: с его горестями, неудачами, надеждами, трудностями, а иногда и с его успехами.

Я работал актером и режиссером по крайней мере в десяти театрах: в Эвр, в Ателье, во Вьё-Коломбье, в Комеди де Шанз-Элизе, в Студио де Шанз-Элизе, в театре Гренель, в театре Пигаль, в театре Авеню, в театре Фоли-Ваграм.

Я был близко знаком – и я работал с ними – со всеми выдающимися театральными деятелями того времени: Люнье-По, Сильвен[62], Шарль Дюллен, Жак Копо, Луи Жуве, Жорж и Людмила Питоевы, Сюзанн Депре, Гастон Бати, Валентин Тессье[63], Женика Атанасиу, Роже Карл[64], Фальконетти[65].

Я стал свидетелем периода расцвета театра Эвр до ухода из него Люнье-По[66], а также непрерывно следил за первыми шагами зарождающегося театра Ателье, который с трудом удерживался на плаву первые три года, постоянно находясь на грани исчезновения, до того момента, пока ему не удалось наконец заявить о себе.

Мне хочется здесь не просто перечислить актеров или огласить список выдающихся личностей, но воскресить жизнь и дыхание театра во Франции, явившего без малого несколько месяцев назад загадочное явление.

В Париже в 1920 году, когда театр Вьё-Коломбье вновь открывал свои двери[67], на сцене Комеди Франсез с триумфом выступали такие великие актеры, как Сильвен, де Макс, Поль Муне и другие.

В театрах авангарда тогда смешили публику, передразнивая великих актеров: подражали гортанному, звучному голосу Поля Муне[68], напоминающему одновременно тяжелый, густой рев Цербера и гул землетрясения, а также его пассивному механическому стилю игры.

Пародировали мимику губ и другие тики де Макса. Например, его особую манеру оборачиваться и выпрямляться, принимая искусно выверенные позы со словами: «Вот именно так делать не надо».

Однако, на мой взгляд, эти трагики, несмотря на все их странности, были последними носителями славной театральной традиции. После их смерти, нужно признать, в Париже больше не ставили настоящих трагедий.

Сильвен имел забавную манеру скрещивать руки у солнечного сплетения; к тому же он часто хлопал себя по груди, выделяя определенные слоги.

Де Макс касался «солнечного глаза» кончиком указательного пальца. Не понимая значения данного жеста, он словно пытался этим движением отыскать реликт третьего глаза или место того, чем в индийской метафизике называют шишковидную железу.

Во всех этих утрированных актерских жестах следует видеть инстинктивный пережиток магии, смысл которой непонятен даже тем, кто ее практикует. А те, кто над ней смеется, смеются, не осознавая причины своего смеха. Скажу даже, что, если бы в тот самый момент им удалось понять, что именно смеется в них, они бы испугались самих себя.

Именно в этом и кроется причина волны религиозного страха, которая накрыла толпу людей на Колониальной выставке в Париже в 1931 году при виде актера Балийского театра[69],

отчеканившего три-четыре тяжелых шага и совершившего странное движение бедрами вверх, идущего навстречу толпе, указывая место третьего глаза на своей голове.

Когда де Макс касался головы, этот жест следовало понимать следующим образом: «Я мыслю с помощью тьмы в моей голове. Я ищу в моей измученной голове утерянное знание».

Когда же актер Балийского театра касался своей головы, это следовало понимать так: «Я осознаю потерю глаза; я указываю на место утраченного глаза на голове преступного человечества. Я взываю к знанию, которое люди потеряли в самом начале Темного века, то есть шестьдесят столетий назад. Ведь мы знаем, что Темный век для индусов начался в 3120 году до начала христианства».

Настоящий театр, как только мы погружаемся в него, пытается донести до нас именно эту идею.

В Германии создают художественные постановки, в России – постановки для масс, а во Франции, одной из немногих стран в мире, где из ничего удается сделать нечто, во Франции, почти при полном отсутствии средств, вновь удается найти тайную жизнь театра, также как Артюру Рембо удалось найти тайную жизнь поэзии…

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.