

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
Конец ознакомительного фрагмента.	24

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 преобразуется, 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 нехоженным 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 влить 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 смиренной 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 наложения 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 сво-

его «цитатного» полотна 1981 года «Арто: начиная петь». В фильмах Райнера Вернера Фасбиндер 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 утопанную 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 году³, 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 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.

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

² Приведены в: Derrida, L'Écriture et la différence, 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: Kjusteva, Polylogue, Seuil, Paris, 1977; английский перевод можно найти в: The Tel Quel Reader (ed. Patrick French and Roland Francois Lack, Routledge, New York, 1998).

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, лишённое 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 справляется 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 поработанное «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 Беккета 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 «успо-

⁵ Lettrisme, Paris, 1970, p. 141.

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

каивать»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 приветия – 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, Жоржем 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

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

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

книги у одного издатели – 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 преобразование. В творчестве Арто культура и природа сливаются воедино, вместе рушатся и низводятся к нулю. И то, и другое – ничто рядом с физическим преобразованием 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 Мексику и в Ирландию 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 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.

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

И жизнь, и творчество Антонена Арто посвящены одной теме: роли расколотого и преобразующегося 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 слово, означающее «дурачок», «юридивый»), 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 забудете¹¹.

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, левантйской 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 «дочерьми 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 дочерьми – 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 невралгии и заикался. Неудивительно, что

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

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

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 *arrondissements* [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 анти-натуралистической 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 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

¹² ОС XV, 1981, p. 164.

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 замечаний 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 замечаний, представлявших собой своего рода мост между литературной и художественной критикой – 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

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

¹⁴ Там же, p. 276.

¹⁵ Там же, p. 310.

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» Абея 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 камнеет – и с отвращением он отшатывается от этой задачи. Однако, безжалостно критикуя себя за это, Арто не замечает, что сам опровергает 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

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

¹⁶ ОС I*, 1976, р. 40.

¹⁷ Там же, р. 41.

¹⁸ Там же, р. 9-Ю.

¹⁹ Там же, р. 9.

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 лжи²⁰.

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 жестикация), измененные состояния сознания, пророчества; однако он не занимался, ни индивидуально, 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

²⁰ ОС VIII, 1980, p. 146.

²¹ ОС I*, p. 112.

задавая себе цели и направления. Но для Арто это было сродни кошунству: 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 удастся 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».

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

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.