

Я попытаюсь дать какое-то обозначение различным понятиям и этапам, мы попробуем выявить. Естественно я отталкиваюсь от текста, написанного Владиславом Юрьевичем: какие-то положения он обозначил, и здесь будет определенная переключка.

Итак, рубеж 19-го и 20-го веков, ситуация начала модернизма такова: идея разрушения, назовем абстрактно, присутствует во всем, является общей. Это можно по-разному объяснять, во всяком случае, сомнений в необходимости разрушения нет. Предлагаются разные модели: от позитивистской до символистской, хотя позитивизм – некое переходное звено и модернизмом назвать его нельзя. Чем обусловлен этот пафос разрушения? Многими факторами, которые в тексте Владислава Юрьевича обозначены как насилие, против которого происходит некий выплеск модернизма.

Исчерпанность практически всех государственных, социальных институтов, исчерпанность различных областей культуры и видов искусств (я не раскрываю это, потому что факты здесь достаточно понятные и нам нужно пойти дальше). В этом смысле можно говорить о глобальном культурном перевороте, когда те области культуры, те социальные и культурные формы, которые в течение столетий развивались внутри себя в чистом виде, достигли предела. Как только это произошло, появилась необходимость разрушения и преодоления границ, чем весь модернизм и будет заниматься (хотя совершенно по-разному). Отсюда появляется идея синтеза, чрезвычайно популярная, не только в искусстве, естественно.

Если мы берем ситуацию в искусстве, то этот пафос разрушения связан, прежде всего, с символизмом. Сразу хочу напомнить, что роль русского символизма совершенно иная по сравнению с европейским. Символизм русский в большей степени опирается на некую преемственность, завершая, грубо говоря, то, что было недоделано «Золотым веком» русской литературы. Там есть, конечно, внутренний пафос протеста, но он прямо выразится потом у футуристов, хотя не только у них. В европейском символизме все это уже присутствует. Чтобы закончить с этим и идти дальше, приведу хорошо известный пример со Стефаном Малларме, который завершает эволюцию символизма в поэзии. От предсимволизма Бодлера, который разрушает темы (сонетная форма, все формальное остается, а вот объекты рассмотрения совершенно меняются), следующий этап – Рембо и т.п., а заканчивается это все в символистской модели Стефана Малларме. В который раз приведу характеристику Мишеля Фуко: «Слово нужно Малларме, только чтобы воспеть слово смерть». Действительно, очень хорошая характеристика, очень важная, у него на самом деле даже слова не договариваются, так как это и ненужно в символизме: там очень часто в текстах только начальные буквы слов. Возникает такой черный квадрат в поэзии. Это модель, предложенная символизмом во всех видах искусства. Понятно, что разрешить проблему разрушения границ (тем более в таком узком пространстве) было невозможно, а проблема была достаточно важной, так как разрушилась схема истца и ответчика, изменилось понятие человека.

На определенном этапе, уже в масштабе широкообщественном, возникают различные революционные и социальные потрясения, обозначенные в этой замечательной формуле «Весь мир насилия мы разрушим...». Понятно, что здесь определенная риторика, идущая от этого перелома. Это принцип вора, который кричит: «Держи вора!». Кто будет говорить: «Весь мир насилия мы разрушим»? Естественно, насильник. Отсюда обозначение чего-то спокойного, болотного как «насилия», которое не очень к этому подходит. Но понятно, что речь идет о мертвых формах, которые подлежат смене.

Этот момент риторический, где используется обозначение ровно противоположное самому понятию, достигает наших дней, и только усиливается.

Я думаю, что некоей иной тенденцией стала, иным этапом, возникающая позже, тоже чрезвычайно популярная фраза из песни: «нам нет преград ни в море, ни на суше». Это идея границы, которую необходимо преодолеть, это напрямую связано с агрессией. Понятно, что эта тенденция внутри идеи разрушения начинается с футуризма. Тут мы имеем тенденцию противоположную символистской. Во-первых, это относится к принципиально иной эпохе: не ранее 1910 года, когда агрессивные лозунги утверждаются с самого начала. Один из самых популярных – «Убьем лунный свет» (понятно, что такое здесь лунный свет, – то есть метафора какая угодно). Момент активного действия, активного вторжения художника в жизнь и наоборот присутствует здесь постоянно, тем более – в атмосфере эпох мировых войн, в которых футуристы активно принимали участие, западные, конечно. Но смысл здесь гораздо более глубокий: речь идет не просто о жизненном акте и перекройке, переустройстве мира. Тот же Маринетти с самого начала наряду с манифестами общими начинает писать и театральные манифесты. Момент театрализации и в русском и в итальянском футуризме присутствует с самого начала. Чтобы не углубляться в примеры, только обозначу эту тенденцию, она достаточно проста: разбудить зрителя. Точно так же – разбудить человечество. Но как разбудить человечество? – разбудить конкретного человека.

Раз речь здесь зашла о Маяковском – конкретный пример. В декабре 1913 года в Петербурге открывается «Первый в мире театр футуристов», действительно раньше итальянских. Он показал два спектакля, по паре раз каждый прошел в декабре (это было на Офицерской улице в бывшем театре Комиссаржевской). Один из них – опера «Победа над солнцем» (в итальянском футуризме тоже была позднее такая акция «Мотолампы», где лампы свергали солнце и провозглашали электричество), другая – трагедия «Владимир Маяковский», где Владимир Маяковский – главный герой, исполняет Владимир Маяковский, написал, естественно, тот же самый человек. Момент провокационный, конечно, присутствует, но этим дело никак не ограничивается. Речь идет о совершенно иной модели художественного общения. Маяковский в своих стихотворных монологах говорит о

некоммуникабельности поэта, что его не понимает читатель и все другие персонажи пьесы, но все это построено таким образом, что зритель начинает кричать ему, чтоб он уходил со сцены, и это все неслучайно, а продумано в самой структуре действия. С чем мы имеем дело? Мы имеем дело с конкретной ролью, которую конкретно в этом действии играет зритель. Он никуда не денется от этой роли, которая и жизненная, и по спектаклю такая. Кроме того, почему футуризм нельзя сводить к провокации? Провокация не в призыве Маяковского против Льва Толстого или против дремлющего обывателя. А то, отчего возникает непосредственный контакт, новая роль не только зрителя, но и человека в целом. Опять же театральным манифестом Маринетти называется «Наслаждение быть оспиванным», реакцией нормальной должны быть свистки, а не аплодисменты.

Провокацией на самом деле является не какой-либо лозунг, провокацией является сама художественность. Стихотворение Маяковского, которое было прочитано, провокационно не по своему содержанию, хотя провокация, конечно, есть, – дело в его бесспорной художественности. И это само по себе является противопоставлением обывателю и старым формам. Это далеко после футуристов, уже в советской действительности, станет особенно важным, когда никакая идея, концепция и точка зрения не может высказываться, но любой художественный акт является противоречием как таковым, он несет революционность, как минимум, а порой и иное мировоззрение – человеческое (а не бесчеловечное) высказывание.

Сюрреализм, сформировавшийся как группа в 1924 году, в послевоенное время отражал, уже некие другие, по сравнению с футуризмом реалии. Здесь мы можем видеть ту же самую риторику, но в большей мере это все остается именно риторикой. Там очень много лозунгов вполне агрессивных, какие-либо акции, подобные, скажем, футуристам в условиях первой мировой войны, сюрреалистам несвойственны. Они там дружными рядами вступают во французскую компартию, но это лишь момент театрализации. Почему тут возникает некое изменение? Хотя задача социального переустройства предполагается, но не путем реального действия, а путем призыва, игры и так далее. Я думаю, что дело все в том, что меняется отношение к этой самой агрессивности. Для сюрреалистов достаточно важна одна литературная фигура, которая создана еще в конце 19-го века, – это «Король Убю» Альфреда Жарри, 1896 год. Это пьеса-фарс, которая определила и театральные формы, и социальные проблемы. Но была по достоинству оценена только в дальнейшем. Она была сразу поставлена и сыграла определенную роль, но совсем не ту, которую она потом для тех же сюрреалистов сыграет. Так вот в этом «Короле Убю» – некий переворот в несуществующей стране, которая называется Польша (не было такой в конце 19-го века, действие происходит в Польше, то есть нигде, такая ремарка). Чтобы не тратить время на пересказ: Здесь создан образ обывателя, который выполняет функцию тирана. Начинается с захвата власти, в конце папашу Убю свергают, на протяжении пьесы много других действий. На самом деле, никакими качествами тирана этот самый Убю не обладает, он обладает лишь чисто физиологическими потребностями, нет никакой идейной задачи – только набить брюхо. Плюс набор из нескольких слов, которые он применяет к любой ситуации. Понятно, что все это при отсутствии идеи приводит его к желанию постоянного захвата даже не только территории (идет война с Россией и еще много чего происходит), но и всего, что попадает под руку. Агрессивность обнаруживается. Неслучайно эта фигура оказалась важной именно в 20-е, потому что персонаж, созданный Жарри, стал реально действующей фигурой, этот воинствующий обыватель. Он уже усвоил разрушение этой схемы истца и ответчика, стал полностью предоставлен самому себе и ничего кроме агрессивности не имеет. Все это выражено в фарсовом, абсурдном варианте, но именно в этом его реальность. Понятно, что сюрреалисты пытаются этому нечто противопоставить.

В рядах сюрреалистов возникает Антонен Арто. Говоря об Арто надо выделять два чрезвычайно противоположных этапа: сюрреалистический этап 20-х годов, когда он создает театр, издает сюрреалистический журнал, фактически редактирует все издания бретонской группы, а потом он конфликтует с Бретоном, как и со многими другими, и от сюрреализма решительно уходит. Это тридцатые годы, там возникает его новое мировоззрение, совершенно иная модель театра (тот самый «театр жестокости») и понятие «жестокости». Раньше он его не употребляет, есть другие понятия, которыми он пользуется. Этот этап, отражающий реалии 30-х годов, возникает только в 31 году. *Sguauté* («Крюоте») – обозначает выход в другую плоскость, выход за рамки противопоставления агрессии и насилия. Остается та же проблема разрушения границ, но для Арто и для жестокости принципиально, что это разрушение границ внутри себя, это процесс, направленный внутрь, не вовне. Потому он и порывает с сюрреалистами, потому что понимает, что никакое социальное изменение ни к чему не приведет. Решение проблем только внутри самого сознания, внутри человека. Предлагая путь, называемый театром жестокости, он предлагает путь преодоления, преобразования человеком самого себя. Аспекты этого понятия достаточно различны, и я все-таки не буду в это углубляться, потому что это тема, которая требует отдельного разговора и достаточно хорошо описана.

С одной стороны – преодоление границ, а с другой – осознание одиночества человеческого, что есть и у футуристов. Отсюда – необходимость взаимоотношений между людьми совсем другого рода (невербальных, нефизических). В основной книге Арто, которая писалась в 30-е годы, «Театр и его Двойник» (в 1938 году она вышла, когда он был уже в сумасшедшем доме) первая же статья – знаменитая «Чума» (этот образ в докладе Владислава Юрьевича тоже упоминается). Чума, как некая стихия разрушения, бесспорно, есть, но Арто описывает исторические примеры чумы и акценты ставит совершенно иные – возникновение новых связей. Несмотря на расстояние, на отсутствие прямого контакта чума передается как-то совсем иначе. В понятие чумы входит возникновение коллективного сознания, того бессознательного, которое должно проявиться в творческом акте.

Не буду подробно останавливаться на жестокости и «Театре и его Двойнике», но в виде информации введу материал менее известный, поэтому более интересный. Параллельно с созданием этого сборника Арто продолжает заниматься литературой, писать революционные манифесты и в 1934 году выходит его книга «Гелиогабал, или Коронованный анархист». Слово книга – это единственное, что подходит, так как это литературное произведение, но это не назывешь ни научным исследованием, ни романом, ни историческим очерком, а там есть все. Речь идет о достаточно популярной фигуре начала 3-го века Гелиогабале, который утверждает культ солнца. В четырнадцать лет он провозглашен императором, а в двадцать свергнут и убит. В христианской традиции, которая чуть ли ни в третьем веке появляется, он сразу же воспринимается как воплощение насилия, разврата и проч. Арто это все описывает, для него эти моменты достаточно важны, но при этом акцент, конечно, ставится совершенно на другом: на этом творческом акте, который свержает порядок ради порядка. «Гелиогабал, – пишет Арто, – анархист по рождению, который плохо выносит корону, и все его царские действия, это действия анархиста по рождению, открытого врага порядка, и врага общественного порядка. Но свою анархию он реализует прежде всего в себе самом и против себя самого, и можно сказать, что он подает пример своей анархией, которую привнес в управление Римом, и что он заплатил за это ту цену, которая требовалась».

Вся эта гиперболизация имеет ритуальный характер. Доведение до предела абсурдности реальных взаимоотношений для утверждения иного ритуала, для подчинения всех действий некой ритуальности, некой повторяемости событий. «Отсюда эти бесчисленные комнаты, посвященные одному единственному действию, или даже простому жесту, которыми подземелье храма, его бурлящее нутро, было словно нафаршировано. Ритуал омовения, ритуал ухода, возвращения, лишения, ритуал полной обнаженности – во всех смыслах. (...) Все эти ритуалы, на протяжении десяти тысяч комнат, следуют один за другим ежедневно, или из месяца в месяц, или от одной пары лет к следующей паре лет – и они повторяют друг друга от одевания до жеста, от шага до струйки крови.» В действии Гелиогабала (мифического, неисторического персонажа) при такой ритуализации возникает разрушение любых границ (между культом солнца и культом луны, между мужским и женским, духом и плотью). Но это происходит прежде всего в себе, поэтому он проходит стремительный путь к закономерной гибели. Здесь речь идет о преодолении личностного начала, разрушении границ, которое направлено на разрушение личности и выход за общечеловеческий уровень, что, собственно, для «Театра и его Двойника» и для других произведений Арто характерно. Задача человеческого существования – преодолеть себя: «надо стать солнцем, войти в Элагабал самому, изменить способ существования».

Это и переводит модель модернизма на некий новый этап, на котором художественный образ оказывается определяющим в жизни: «Вернуть поэзию и порядок в мир, само существование которого является вызовом порядку, – это вернуть войну и непрерывность войны. Это – привести его в состояние примененной жестокости, это породить анархию без названия, анархию вещей и аспектов, которые пробуждаются, перед тем, как снова погибнуть и слиться в единое целое».

На этом я закончу.

Обсуждение:

Максимов: Мне кажется очень важным сказать, что все-таки в «Андалузском псе» выкалывания глаз нет принципиально. В том-то и дело, что мы имеем дело с кадром, где есть глаз и бритва и вот-вот...

Реплика: Надо пересматривать!...

М.: Нет, это принципиально! Что мы видим? Глаз, лезвие у зрячка и после этого идет этот «монтаж аттракционов», то есть следующий кадр – луна, по которой пробегает тучка.

Р.: Там еще лезвие прямо режет по глазу...

М.: Вытекший глаз?...

Р.: Да-да-да. К сожалению. Увы.

М.: Так, ну может быть надо пересмотреть. Но я все-таки думаю, что неслучайно этот кадр, где тучка пробегает по диску луны. Потому что тот образ, который возникает в сознании важнее и сильнее воздействует. Неслучайно там все-таки обрывается. А на счет вытекания не буду спорить, надо пересматривать. Но вот то что это вообще принцип сюрреализма, соединение различных пластов, чтобы возник «ошеломляющий» образ, который возникает помимо изображения. То есть то, что в сознании гораздо сильнее действует, чем то, что непосредственно изображается. Тут и Аристотель и все остальное. То есть строго говоря это, конечно, не жестокость как раз, но вот та акция, которая возникает, метафорична, она имеет художественное значение, поэтому более обобщенная и сильная. Кроме того здесь опять есть эволюция, потому что Арто – это совсем другая концепция жестокости, построенная на отказе от метафоры и назывании вещи впрямую.

Вторая реплика по поводу совсем уже мирной вещи, клюквенного сока. Это фраза, которая стала потом гулять. 1906 год, Блок, реплика Пьеро в «Балаганчике»: «Помогите, истекаю клюквенным соком». Для меня эта фраза достаточно ключевая. Если представить, что этот Пьеро кричит: «Помогите, истекаю кровью», ему ведь никто не поверит, это бессмысленно. Это время ушло. В 20-м веке действенной клюквенный сок, это все, что имеет Пьеро, он клюквенным соком истекает. Это попытка символистской трагедии, там нет монолога, как ему больно. Этому человек уже не поверит. А через игру – поверит, ведь это игровой образ, Клюквенный сок оказывается важнее и убедительнее крови.