

Елена ГАЛЬЦОВА

## МИФЫ И ИХ ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

*В художественной деятельности группы французских сюрреалистов, созданной в 1924 году Андре Бретоном (1897-1966), преобладали поэзия и живопись, а театру отводилась второстепенная роль. Тем не менее, драматургическая продукция, возникшая в группе Бретона с начала 1920-х годов и постоянно возобновляемая на протяжении как минимум полувека, отличалась большим разнообразием, оказываясь то «театром слова», то «театром пространства», то тяготея к максимальной конкретике, то представляясь вариантом театра абстрактного. Если к этому добавить, что сюрреализм, в отличие от многих других течений авангарда, не разработал своей театральной системы, то вопрос о «сюрреалистическом театре», кажется, вообще не имел бы смысла. Так оно и было бы, если бы не одно обстоятельство – практически в каждой из написанных сюрреалистами пьес происходит театрализация мифов. Это утверждение может показаться слишком банальным, ибо ритуальная культура и связанные с нею мифы являлись источником формирования европейского театра. Сюрреализм отличается тем, что можно назвать упорной «волей к мифу»: практически каждый сюрреалистический образ стремится стать мифом. Эта особенность сюрреализма наиболее четко проявляется именно в пространстве драмы и театра<sup>1</sup>.*

Но речь идет не мифах вообще, но о мифах и специфических теориях мифа, выработанных в культуре сюрреализма и ее «окрестностях» и представлявших собой особое понимание «мифологического», в котором сочеталось и переосмысление традиционных категорий, и попытки изобретения новых. Необходимо также учитывать, что сюрреалисты воспринимали формальную структуру мифа двояко. С одной стороны, речь шла о мифе как «сказания», или «фабулы» (в согласии с Аристотелем), оказывающейся некоей формой, в которую сюрреалисты помещали новое содержание, повторяя на новом этапе прием, издавна практикуемый в европейской культуре.

Одним из вариантов такого приема было изобретение собственно сюрреалистического мифа – мифа о мгновенно растущих, чрезмерно умных и быстро исчезающих детях, воплощенного в пьесах «Грудь Тиресия» (1917) Гийома Аполлинера, «Виктор, или Дети у власти» (1928) и «Эфемер» (1929) Роже Витрака, «Ребенок-гигант» (1926) венгерского драматурга Тибора Дери. Во всех этих примерах происходит развертывание мифа-фабулы. С другой стороны, сюрреалистический миф существует в виде фрагментов фабулы или отдельных образов, обладающих сакральной сущностью. Исследователь Ж. Бааль считал, что «незавершенность» является отличительной чертой

<sup>1</sup> Об истории сюрреалистической драмы см. Béhar H. *Le Théâtre dada et surréaliste*. Paris, 1979.



А. Бретон на фестивале дада. 1920, март



Вернисаж выставки  
Макса Эрнста в Галере  
ее Ильсом. 1921, май.  
Слева направо:  
Р. Ильсом,  
Б. Пере,  
С. Шаршун,  
Ф. Супо,  
Ж. Ригго (вниз голо-  
вой), А. Бретон



П. Элюар и Гала в ко-  
стюмах Пьеро. Начало  
1920-х годов

Р. Витрак (слева) и  
Ш. Дюллен (справа).  
1936

Т. Тцара.  
Конец 1910-х годов



сюрреалистической мифологии: «сюрреалистическая мифология, создавая некие формы и разрушая всякую видимую логику, остается всегда незавершенной, в неопределенном состоянии»<sup>2</sup>. В этом случае понятие «мифа» представлено не просто в виде его элементов – мифологем, но оказывается близко понятию «сюрреалистического образа». Иными словами, вместо относительно логичного развертывания «мифа-фабулы» получается

<sup>2</sup> Baal G. *Le Bébé Géant : mythe ou avatar?* / *Organon* 83. Lyon, 1983. P. 241.

## Pro memoria

то, что мы предварительно назовем «мифообраз», построенный, чаще всего, в соответствии с излюбленным сюрреалистами приемом коллажа.

Прежде, чем перейти к анализу мифов в сюрреалистической драматургии, необходимо рассмотреть основные теории мифа, разработанные сюрреалистами, и обозначить контекст гуманитарной мысли, в котором они находили свое научное осмысление. Объем понятия «миф» в сюрреализме довольно велик. Одним из его полюсов является метафора: в сюрреализме любая метафора может стать «мифом». В этом смысле речь идет о, в сущности, игровом феномене, описанном Ю. Лотманом и Б. Успенским в статье «Миф-имя-культура»: «Поскольку мифологический текст в условиях немифологического сознания <...> порождает метафорические конструкции <...> стремление к мифологизму может осуществляться в противоположном по своей направленности процессе: реализация метафоры, ее буквальное осмысление (уничтожающее самое метафоричность текста). Соответствующий прием характеризует искусство сюрреализма. В результате получается имитация мифа вне мифологического сознания»<sup>3</sup>. Немецкая исследовательница Г. Штейнвак назвала этот процесс «обратным превращением Культуры в Природу»<sup>4</sup>. В терминах «психокритики» (Ш. Морон) этот феномен можно было бы описать как преобразование «навязчивой метафоры» в «персональный миф»<sup>5</sup>.

Другой полюс понятия «мифа» воплощается в стремлении Антонена Арто возродить энергию «старых Мифов» в сакральном «театре жестокости», о котором идет речь

в книге «Театр и его двойник» (1938)<sup>6</sup>. Возрождение Мифов – это не копирование традиции, но воссоздание, новое переживание и, если можно так выразиться, принесение себя в жертву: «Создавать Мифы – вот истинная цель театра, передавать жизнь в ее универсальном, безмерном виде и извлекать из этой жизни образы, в которых нам хотелось бы найти себя <...> Миф, в котором была бы принесена в жертву наша мелкая человеческая индивидуальность», где мы стали бы подобны «Персонажам, пришедшим из Прошлого, со всеми силами, найденными в Прошлом»<sup>7</sup>.

Принципиальная особенность рассуждений Арто заключается в стремлении выразить театральными средствами то, что не может и не должно быть высказано нормальной членораздельной речью. «Миф», согласно Арто, – категория, максимально абстрагированная от слова. Тем не менее, определенная соотношенность со словесной традицией в мифе существует, но при этом миф оказывается предшественником этой традиции и источником того продуктивного творчества, которое Арто называет «поэзией». Эта «поэзия в театре» пребывает «за Мифами, рассказанными великими древними трагиками»<sup>8</sup>.

Сюрреалистические поиски «нового мифа», выраженные, прежде всего в творчестве Бретона 1930-1940-х годов, имеют немало общего с представлениями о мифе Арто. Речь идет об осмыслении и, в какой-то степени, «практике» мифа как феномена, способного объединять людей в социум – недаром Бретон говорил о «создании коллективного мифа»<sup>9</sup>. В этом смысле сюрреалисты не «имитируют»



А. Арто.  
Фото Мэн Рея. 1926

<sup>3</sup> Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф-имя-культура // Труды по знаковым системам. Тарту. 1973, № VI. С. 295.

<sup>4</sup> Steinwachs G. Mythologie des Surrealismus. Oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Basel-Frankfurt am Main, 1985.

<sup>5</sup> Mauron C. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Paris, 1963.

<sup>6</sup> Artaud A. Le théâtre et son double. P. 1991. P. 133. Здесь и далее мы цитируем книгу Арто «Театр и его двойник» (1938) по этому французскому изданию в нашем переводе. В России было опубликовано два перевода этой книги на русский язык – С. Исаева (М. 1993) и Г. Смирновой (СПб. 2000).

<sup>7</sup> Artaud A. Ibid. P. 180-181. В данной цитате мы сохранили все авторские заглавные буквы в словах Миф, Персонаж, Прошлое, что должно было, согласно Арто, подчеркивать особый, высший статус театра.

<sup>8</sup> Artaud A. Ibid. P. 124. Соотнесение с жанром – «трагедия рождается из мифа. Любая трагедия – представление великого мифа». Artaud A. Messages révolutionnaires. Paris, 1979. P.85.

<sup>9</sup> Breton A. Oeuvres complètes. T. 1-4. Paris, 1988-2008. T. 2. Paris, 1992. P. 439.

мифологическое сознание, но вживаются в него совершенно буквально и серьезно, и как бы заново изобретают мифы, но не для того, чтобы доказать те или иные этические, политические или философские тезисы, а ради самих этих мифов, понимаемых как некая основа существования сюрреалистического движения. На этот аспект мифотворчества обратил внимание уже в 1940-е годы социолог Жюль Моннеро, который в книге «Современная поэзия и сакральное» (1945) описал группу сюрреалистов как тайное общество, наподобие Бунда. Такая тенденция трактовки сюрреализма оказалась довольно плодотворна, она нашла свое воплощение в книгах Жюльена Грака «Андре Бретон» (1947), Мишеля Карружа «Мистика сверхчеловека» (1948) и статьях Жоржа Батая и Мориса Бланшо.

### СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ МИФА

Обозначим основные вехи размышлений о мифе в группе Бретона. В заметке 1920 года, посвященной художнику Джорджио Де Кирико Бретон констатирует: «Я считаю, что сейчас формируется настоящая современная мифология», приводя в качестве примеров аполлинеровскую «шляпу-цилиндр на столе, заваленном фруктами»<sup>10</sup> из стихотворения «Холмы» (сборник «Каллиграммы»), а также швейную машину и зонтик из ставшей для сюрреалистов канонической метафоры Лотреамона («прекрасный, как случайная встреча швейной машины и зонтика на анатомическом столе», Лотреамон. «Песни Мальдорора», 1869, песнь 6). В 1920 году Андре Бретон и Филипп

Супо пишут скетч «Вы меня позабудете», героями которого являются «персонажи» лотреамоновской метафоры – Швейная машина, Зонтик, Домашний халат. Их странные действия на сцене, отдаленно напоминающие любовные игры, можно рассматривать как буквальное воплощение «ритуала», во время которого происходила имитация мифа вне мифологического сознания (согласно формулировке Лотмана и Успенского).

Другой вариант понимания мифа предлагает в 1920-е годы Луи Арагон в тексте «Парижский крестьянин» (1926) – в особенности в «Предисловии к современной мифологии», написанном в 1924 году и помещенном в начало книги. Арагон не склонен к отождествлению метафоры и мифа: «Миф - вовсе не фигура языка»<sup>11</sup>. Как и прочие участники группы Бретона, Арагон стремится произвести «пересмотр мифических созданий»<sup>12</sup>, но делает это в духе шеллинговской философии тождества, «укореняя» миф в окружающем мире<sup>13</sup> и в том, что он обозначает как «современное чувство природы»<sup>14</sup>. Из взаимодействия реальности с фантазией возникает «ощущение каждодневных чудес». Этому ощущению присуща, прежде всего, динамика, оно всегда «живет», а вместе с ним и «мифы»: «Новые мифы рождаются на каждом шагу. Жизнь человека перерастает в легенду - тут же, сразу же <...> Каждый день современное чувство нашего бытия претерпевает изменения. Завязываются и развязываются узлы настоящей мифологии. Эта наука жизни понятна только непосвященным. Это живая наука, она сама себя порождает»<sup>15</sup>. Таким образом, согласно Арагону, динамичность «современной



Л. Арагон.  
Фото Мэн Рея. 1923

<sup>10</sup> Breton A. *Oeuvres complètes*. T. 1. Paris, 1988. P. 251.

<sup>11</sup> Aragon L. *Le paysan de Paris*. Paris, 1966. P. 142.

<sup>12</sup> Aragon L. *Ibid.* P. 145.

<sup>13</sup> При этом Арагон приводит тот же пример, что и Бретон – шляпа-цилиндр. Aragon L. *Ibid.* P. 144.

<sup>14</sup> Aragon L. *Ibid.* P. 141.

<sup>15</sup> Aragon L. *Ibid.* P. 16.

*Pro memoria*

мифологии» выражается, прежде всего, в ее продуктивности.

Арагон пытается найти некую преемственность «современной мифологии» и традиции, подчеркивая органическую связь между античными мифами и современностью: первые повествовали о «внешней» природе, а современные – о «внутренней», то есть о бессознательном. Поэтому они являются связующим звеном – от бессознательного к сознанию – «движущимся эскалатором сознания».

Хотя «мифы – это настоящие сны»<sup>16</sup>, слова «сон», «бессознательное» не обязательно являются отсылками к Фрейду, образ которого представлен в «Парижском крестьянине» в ироническом свете. Бретон же относился к Фрейду всерьез. Он сознательно вводил в свои произведения фрейдистскую терминологию, и, в частности, в речи «Положение сюрреализма между двумя войнами» (1942) упоминал о «той огромной и темной сфере Оно, где безмерно раздуваются мифы и одновременно формируются войны»<sup>17</sup>. Тем не менее, в своем литературном творчестве Бретон, скорее, близок «неверному» ученику Фрейда К.-Г. Юнгу, выявляя не образы, связанные с «эдиповым комплексом» и сферой сексуальности, но нечто, близкое юнгианским архетипам «коллективного бессознательного».

Слово «мифология» с фрейдистскими ассоциациями появляется в статье Рене Крeveля (1930) по поводу фильма Луиса Бунюэля «Золотой век»: «В моральных мифологиях будущего вполне обычными станут скульптурные воспроизведения основополагающих аллегорий, среди которых упомянем в качестве образцов – «двое

слепых, пожирающих друг друга» и «подросток с ностальгическим взором», «с откровенным удовольствием плюющийся на портрет своей матери»<sup>18</sup>. Образ тиранической матери – один из изблюбленных образов Фрейда – часто возникает на страницах романов Крeveля. Инцестуозная, фаллическая, эротическая, садистская образность вообще были характерны для визуальных искусств в сюрреализме – для театра и драматургии, скульптуры, кино, коллажей, «объектов» и т.п.

Переосмысляя путь, пройденный сюрреализмом, Бретон в 1952 году возвращается к Фрейду и связывает с понятием мифа «латентное содержание грезы»: «Именно это латентное содержание... представляет собой первичную материю поэзии и искусства. Миф – то, во что превращается латентное содержание в поэзии и искусстве»<sup>19</sup>.

Еще один аспект понимания сюрреалистами слова «миф» раскрывается в 1930-е годы в связи с нарастающей угрозой фашизма и усилением разногласий в обществе. Понятие «миф» трактуется Бретоном в социальном аспекте: «Вот уже десять лет я занимаюсь тем, что соединяю сюрреализм как способ создания коллективного мифа с более общим движением за освобождение человека»<sup>20</sup> (1935). Сюрреалисты ищут новый миф для борьбы с мифами, порожденными фашизмом: «Сегодня, когда весь мир сотрясает глобальный конфликт, даже самые тугие умы доходят до понимания жизненной необходимости мифа, который можно было бы противопоставить мифу об Одино и некоторым другим»<sup>21</sup>. Согласно Бретону, именно миф или мифы формируют человеческие

<sup>16</sup> Aragon L. *Ibid.* P. 142.

<sup>17</sup> Breton A. *Oeuvres complètes. T. 3.* Paris. 1999. P. 724.

<sup>18</sup> Crevel R. *L'Esprit contre la raison.* Paris, 1986. P. 112-113.

<sup>19</sup> Breton A. *Ibid.* P. 606.

<sup>20</sup> Breton A. *Oeuvres complètes. T. 2. P.* 414-415.

<sup>21</sup> Breton A. *Le surréalisme et la peinture.* Paris, 1965. P. 293.

## Опыт

сообщества. Как он говорил в 1952 году, «я убедился, совершив несколько путешествий, что судьбы человеческих сообществ меняются в зависимости от той власти, какую сохраняют над ними мифы, обусловившие их образование»<sup>22</sup>. Поиски «нового мифа» в группе сюрреалистов их младший современник Мишель Карруж формулировал, как «необходимость мифического поведения»<sup>23</sup>, подчеркивая, тем самым, сакральную сущность сюрреалистического сообщества в 1930-е годы.

Поиски «нового мифа» происходят драматично. В них большую роль играет идея разрушительности, отрицания, представляющая собой «практическую подготовку для вмешательства в мифическую жизнь, которая примет сначала <...> образ стирания»<sup>24</sup>. Поиски «нового мифа» должны сопровождаться освобождением от всех религий, верований, ритуалов, которые Бретон считает «устарелыми».

Понятие «позитивного» социального мифа у сюрреалистов приближается к понятию утопии, сформулированному в форме вопроса в бретоновских «Пролегоменах к третьему манифесту сюрреализма или нет» (1942): «В какой мере мы можем выбирать, стоит ли использовать или надо диктовать миф, создающий привлекательный образ общества будущего?»<sup>25</sup> Бретон дал ответ в виде гипотетического мифа о «Великих прозрачных». Впоследствии один из бывших соратников Бретона Пьер Навиль в книге воспоминаний «Время Сюрреального» обобщал свой сюрреалистический опыт как поиск «мифа будущего»: «Даже сегодня я убежден, что если какой-либо миф или надежда призваны управлять

зарождающимся миром, то это должен быть миф будущего»<sup>26</sup>.

Поиски «нового мифа» сопровождаются в сюрреализме интересом к изучению малоизвестного во Франции фольклора, в частности, народного творчества за пределами европейского континента. Бенжамен Пере, живший во время Второй мировой войны в Мексике, занимался сбором материалов, из которых впоследствии составил «Антологию мифов, легенд и народных сказаний Америки» (1959). Из европейского фольклора характерен интерес к кельтской мифологии, что нашло свое отражение в драматургическом творчестве Грака.

Творчество Бретона и французских сюрреалистов в целом можно рассматривать, как проявление «мифологического мышления»<sup>27</sup>, не в метафорическом смысле этого слова, а в совершенно буквальном, ибо оно сопровождалось совершенно серьезной верой в создаваемые мифы. Бретон сам признавал существование «очень глубинной общности между так называемой «первобытной» и сюрреалистической мыслью»<sup>28</sup>, как основанной на аналогии.

Миф, согласно Бретону, должен быть открыт множеству интерпретаций. «Непременным условием жизнеспособности мифа является его свойство отвечать одновременно разным смыслам, среди них я различаю поэтический, исторический, монографический и космологический смыслы», – писал он о «гипотетическом мифе» в «Аркануме 17» (1944)<sup>29</sup>.

Бретоновское представление о «новом мифе» как основополагающей творческой категории может быть если не отождествлено, то сопоставлено с представлением о

<sup>22</sup> Breton A. *Oeuvres complètes*. T. 3. P. 606.

<sup>23</sup> Carrouges M. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris, 1971. P. 326.

<sup>24</sup> Breton A. *Ibid.* P. 725.

<sup>25</sup> Breton A. *Manifestes du surréalisme*. Paris, 1975. P. 168-169.

<sup>26</sup> Naville P. *Le Temps du surréel*. Paris, 1977. P. 25.

<sup>27</sup> По поводу этого термина см.: *Pensée mythique et surréalisme. Textes réunis et présentés par J. Chénieux-Gendron et Yves Vadé*. Paris, 1996.

<sup>28</sup> Breton A. *Oeuvres complètes*. T. 3. P. 586.

<sup>29</sup> Breton A. *Oeuvres complètes*. *Ibid.* P. 86.

мифе у Арто, с поправкой на «направленность» мифа (у Бретона – в будущее, у Арто – в прошлое) и на преобладание «вербального» начала у Бретона, в отличие от ритуального и театрального – у Арто. Во всяком случае, таков был замысел Бретона, в удачном осуществлении которого, впрочем, сомневались некоторые его современники.

Оппонентом сюрреалистического мифологизирования был Ж. Батай, который считал, что для сюрреализма как раз характерно «отсутствие мифа» (его статья 1947 года так и называлась – «Отсутствие мифа»), впрочем, добавляя: «Отсутствие мифа – это тоже миф». Воспроизводя арагоновскую концепцию динамического мифа, Батай констатировал зыбкость понятия мифического в сюрреализме: «В этой белой и шокирующей пустоте отсутствия спонтанно живут и распадаются мифы, которые уже больше не мифы... мифы, длящиеся или мимолетные»<sup>30</sup>.

Пьесу Грака «Король-Рыболов» (1948) можно считать своеобразным «ответом» Батаю. Правда, необходимо сразу же заметить, что при всем своем энтузиастическом отношении к Бретону, Грак не был участником сюрреалистического движения. В творчестве Грака явно прослеживается стремление укоренить миф в кельтской традиции. Автор считал, что кельтская мифология отличается особой открытостью, в отличие от мифологии античной: «Средневековые мифы – это не трагические мифы, но «открытые» истории, они повествуют не о произвольных наказаниях, но об искушениях – постоянных и получавших удовлетворение». В предисловии к

своей пьесе «Король-Рыболов» Грак соединял кельтские мифы с идеей каждодневных чудес: «здесь дело в подспудной мифической инфильтрации, в скрытом переносе самого банального жеста, каждодневной мысли в совершенно иной план»<sup>31</sup>.

### ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИХ МИФОВ

Специалисты по сюрреализму предпринимали немало попыток систематизации сюрреалистических мифов. Аннетт Тамюли в книге «Сюрреализм и миф» разделяла тенденцию демифологизации как развенчания и критики традиции, обращение к традиционным мифам и собственно сюрреалистическую ремифологизацию<sup>32</sup>. Ж. Шеньо-Жандрон писала о трех видах «отношений», между мифом и сюрреализмом: «С одной стороны, миф является инструментом и моделью дискурса, основанного на аналогии, исторгающего слово из сферы случайности; с другой стороны, сюрреализм <...> на протяжении всей своей истории был одержим идеей создания «новых мифов»; наконец, сам сюрреализм <...> оказывается фигурой современного мифа»<sup>33</sup>.

В нашей интерпретации мифа мы исходим из того, что сами сюрреалисты связывают это понятие с театральными терминами. Напомним, что в произведении «О сохранении жизни одних мифов, и о некоторых других – растущих и развивающихся» (1942) Бретон использовал понятие «мизансцены» для описания или, в некоторых случаях, для создания мифов. Отвечая Батаю, говорившему об

<sup>30</sup> Bataille G. *Oeuvres complètes*. T. 1-12, 1970-1988. T. 11. Paris, 1988. P. 236.

<sup>31</sup> Gracq J. *Le Roi pêcheur/Oeuvres complètes*. T. 1-2, 1989-1995. T. 2. Paris, 1989. P. 329.

<sup>32</sup> Tamuly A. *Le surréalisme et le mythe*. Paris-New York, 1995.

<sup>33</sup> *Pensée mythique et surréalisme*. Paris, 1996. P. 8.

## Опыт

«отсутствии мифа» в сюрреализме, Бретон настаивал на «инициативном» характере парижской выставки «Сюрреализм в 1947 году» (галерея Маэ), и утверждал понятие мифа как «спиритуального парада»<sup>34</sup>, напоминая о довольно распространенном театральном жанре авангардной культуры первой трети XX века (как, например, «Парад» Кокто-Пикассо-Мясины, 1917).

В этих рассуждениях Бретона концепция мифа как, прежде всего, динамического – «растущего», «формирующегося» или «возникающего на каждом шагу» – и понимание театральности как «живого искусства» (при всех поправках на критику театра в среде сюрреалистов) оказываются взаимобусловлены, и даже в некотором смысле совпадают между собой. Динамизм, идея поэзии как продуктивности были характерны и для представлений Арто: как писала исследовательница М. Бори, «страх кристаллизации в застывшую форму возвращается лейтмотивом в текстах Арто, начиная с «Писем Жаку Ривьеру»»<sup>35</sup>.

При анализе драматургии мы основываемся именно на этой, динамической доминанте в интерпретации сюрреалистического мифа. Динамизм этот выражается как на вербальном, так и на визуальном (пространственном) уровнях, которые – и в этом заключена специфика сюрреалистической драматургии – связаны между собой совершенно буквально. Эта «буквальность» – свидетельство преобладания специфического вербального начала.

Для интерпретации сюрреалистического мифа мы принимаем понятие, предложенное М. Корвеном,

объединяющее в себе риторику, миф и театр, – это концепт «фигуры-мифа», «излучающей смыслы», то есть продуктивное начало: «Мы имеем дело с Миром как театром в кальдероновском смысле этого слова, где несколько образов-матриц излучают смыслы произведения, расходящиеся все более и более широкими концентрическими кругами, до тех пор, пока они не образуют – во взаимном отражении этих фигур-мифов – тотальное восприятие мира»<sup>36</sup>.

Понятие «фигуры-мифа» снимает кажущееся противоречие между мифом и образом в сюрреализме. «Излучение» смыслов и создает «историю» или несколько «историй», оно необязательно ограничивается сугубо вербальным началом, но может буквально превращаться в пространственные категории, как это произошло в пьесе Витрака «Эфемер», где «фигурой-мифом» является означаемое «*éphémère*».

Понятие «фигуры-мифа» объединяет сюрреалистический поиск мифов с теориями Арто, но не столько с поисками истоков, сколько с его рассуждениями о «реализованных символах», «символах-типах» и др. Так, Арто писал в статье «Театр и чума»: «Чума овладевает спящими образами, латентным беспорядком и внезапно доводит до самых экстремальных жестов; и театр тоже овладевает жестами и доводит их до крайности; подобно чуме, он переделывает связь между тем, что есть, и тем, чего нет, между виртуальностью возможного и того, что существует в материализованной природе. Он снова находит понятие фигур и символов-типов...»<sup>37</sup>.

Трактовка сюрреалистического мифа в театре через понятие

<sup>34</sup> Breton A. *Oeuvres complètes*. T. 3. P. 747, 749.

<sup>35</sup> Bori M. *Antonin Artaud et le retour aux sources*. Paris, 1989. P. 233.

<sup>36</sup> Corvin M. *Le Bébé Géant : une dramaturgie naissante / Organon 83*. Lyon. P. 163.

<sup>37</sup> Artaud A. *Le Théâtre et son double*. Paris, 1991. P. 39-40.

«фигуры-мифы» перекликается с представлениями Э. Кассирера о мифологическом мышлении, при котором «слово и имя обладают не только функцией репрезентации», «они, наоборот, заключают в себе сам предмет с его реальными силами. Слово и имя не указывают и не обозначают, они есть и они воздействуют».<sup>38</sup> «Будучи живой вещью, слово является частью естественной реальности. Так, во всех культурах магическое понимание мира проникнуто этой верой в объективную силу и сущность знака. Все виды колдовства посредством образа, слова, письма представляют собой основу магической практики и магического видения мира»<sup>39</sup>.

Понимание сюрреалистического мифа, как явления одновременно антропологического и риторического, нашедшее воплощение в понятии «фигуры-мифа», позволяет наиболее адекватно передать зыбкую сущность мифического в сюрреализме и открывает возможность создать каталог «фигур-мифов». Последняя возможность таит в себе совершенно определенную опасность, ибо каталог может оказаться бесконечным, в него, казалось бы, можно включить любую метафору, даже если рассматриваемый материал будет ограничен только театральными пьесами. Мы предлагаем ввести ограничение – не претендуя на создание исчерпывающего каталога, мы выделяем некоторые «фигуры-мифы», концентрирующиеся вокруг основных мифологем: «сюрреалистическая женщина», «дети у власти», «великий диктатор», «жестокость», «безумная любовь», «современный поиск Грааля», «метаморфозы Нарцисса». Необходимо

при этом учитывать, что все эти «фигуры-мифы» существуют постоянном движении и изменении, они тесно связаны между собой, постоянно образуя разные «конфигурации», или, если воспользоваться красивым названием бретоновского сборника стиховорений 1958 года – «Созвездия».

### СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖЕНЩИНА

Будучи, если использовать формулу Луиса Бунюэля, «смутным объектом желаний», женщина в сюрреалистической драме, при всех многочисленных ассоциациях с бульварным жанром, является воплощением «сюрреальности».

Специфическая красота – один из ее атрибутов: Музидора<sup>40</sup> из пьесы Арагона и Бретона «Сокровища иезуитов» (1929) является ее буквальным воплощением. Музидора изменчива, она предстает сначала в образе жестокой преступницы Мэд Сури, а затем вообще в мужском облике персонажа по имени Марио Сюд. Метаморфозы физического облика сопровождаются метаморфозами имени, которые можно воспринимать и как своеобразное жестокое обращение со словом – ведь оно предстает в так сказать, расчлененном виде. Садистский элемент проявляется в женском персонаже неоконченной пьесы Витрака «Мадемуазель Засада» (1922), чье имя предвещает разгул насилия. Не менее жестока и Адрианна, героиня пьесы Жоржа Унье «Закон Водоросли» (1930), которая сама являлась жертвой общества, живущего на Острове Предсказания. Ее мать с символическим именем Антуанетта (очевидная ассоциация с королевой Франции

<sup>38</sup> Cassirer E. *La philosophie des formes symboliques*. T. 1-3, Paris, 1972. T. 2. Paris, 1972. P. 61, 63.

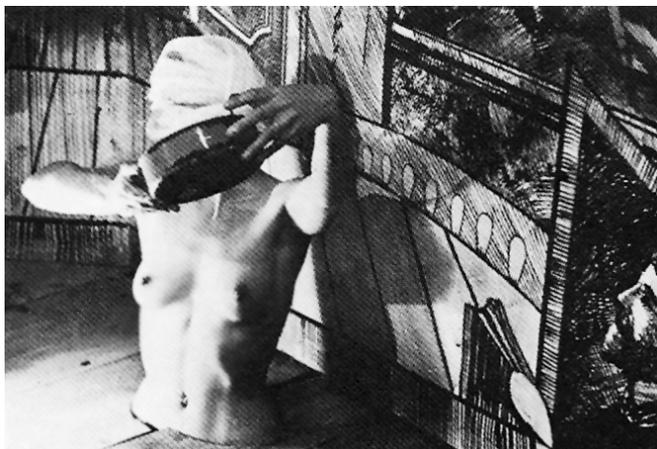
<sup>39</sup> Cassirer E. *Ibid.* P. 41.

<sup>40</sup> Актриса Музидора (1889-1957) прославилась, благодаря детективному сериалу Луи Фейада «Вампиры» (1915-1916), где она играла коварную преступницу Ирму Ван (ее имя – анаграмма названия банды «Вампиры»).

Марией-Антуанеттой) была казнена. И в день казни на острове возникла таинственная статуя, в которую должна была быть заточена по достижении двадцатилетия ее дочь Адрианна Сюплис (ее фамилия «Пытка» говорит сама за себя). Это было символическое возвращение дочери обратно во чрево матери. В результате загадочная статуя, в которую влюблен Гальбер, становится «живым символом, жестокость которого все возрастает»<sup>41</sup>, к чему добавляется очевидная ассоциация с Венерой Илльской Мериме, когда Гальбер снимает с ее руки кольцо. Адрианна-статуя – то ли живая, то ли мертвая, лишает весь остров разума и памяти.

Сюрреалистическая женщина одержима страстью, доводящей ее до самопожертвования. Такова Мелани в пьесе Арагона «К стенке» (1924), где героиня оказывается воплощением «черного эроса», снова в полном соответствии со своим именем («меланос» – по-гречески «черный»). Она тоже претерпевает метаморфозы, превращаясь в призрака, – тем самым, она заставляет ощутить на сцене атмосферу потустороннего мира.

С женщиной связан топос безумия, имеющий в сюрреализме исключительно положительную коннотацию (сумасшедшие считаются людьми, неиспорченными фальшивыми ценностями общества). Леа из «Тайн любви» (1924) Витрака – идеальная возлюбленная и почти «святая», как «Дева Мария», – один из таких персонажей, заражающих своим безумием всех окружающих. Апофеозом этой «безумной красоты» является пугающая на сцене Ида Мортемар из пьесы Витрака «Виктор, или дети у власти», несущая с собой «ветер»,



а точнее «ветры» безумия. Имя Иды Мортемар, как и имена многих других героинь Витрака, оказывается и вербальным источником множества смыслов – от упоминания детства и ассоциаций с дадаизмом (детская лошадка – «дада»), до предвестий смерти, которая и случится с главным персонажем Виктором.

Воплощением сюрреалистической «возвышенной любви» является Фабриция из пьесы Робера Десноса «Площадь Звезды» (1927). Будучи несомненным воплощением платоновской «идеи», возлюбленная Максима – Фабриция оказывается тождественна другой героине, Атенаис, в которую влюблен другой персонаж по имени Жерар. Фабриция – это и есть «звезда», и в абстрактном (дантовском и нервалевском<sup>42</sup>), и в совершенно конкретном смысле, «морская звезда», оказывающаяся, в свою очередь, символом всего («Пять лучей! Пять пальцев на руке, пять смыслов»<sup>43</sup>). Игра слов вокруг «звезды» реализуется в виде удивительных предметов, возникающих на сцене (к Максиму, выбросившего из окна морскую звезду, приходят 12 официантов с подносами, полными морских звезд), а

Декорация спектакля «Сокровища Иезуитов» А. Бретона и Л. Арагона. Постановка И. Гонзла. Новый театр, Прага. 1935

<sup>41</sup> Hugnet G. *Le Droit de Varche*. Paris, 1930. P. 143.

<sup>42</sup> В пьесе отчетливо видно влияние творчества позднего французского романтика Жерара де Нерваля.

Чтобы подчеркнуть это, Деснос одного из своих персонажей называл Жераром.

<sup>43</sup> Слова персонажа Максима. Desnos R. *Nouvelles Hébrides et autres textes*. 1922-1930. Paris, 1978. P. 360.

также воплощением сценического пространства, соотносимого с топографией Парижа – «места» или «площади» Звезды.

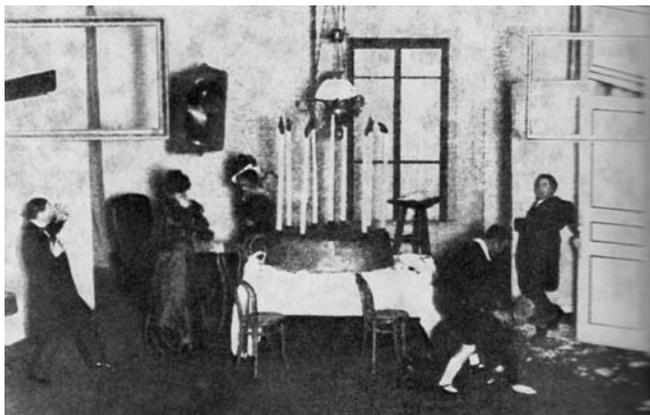
Сочетание возвышенной идеальности, садизма и проституции представляет собой еще один тип сюрреалистической женщины, воплощенной в образе прекрасной Эмилии из пьесы Унье «Немой, или Тайны жизни» (1930). Молодой человек невольно убивает свою возлюбленную, когда выбрасывает из окна пистолет, но она «возрождается», и он убивает ее снова и т.д. Эмилия – и сублимированная возлюбленная, и проститутка, выходящая каждый вечер на панель, но при этом остающаяся вечно идеальной девственницей.

#### «ДЕТИ У ВЛАСТИ»

Эта «фигура-миф» происходит из «Грудей Тиресия» Аполлинера, где герою за один световой день удается «сделать» 40 049 детей. Аполлинер стремился максимально модернизировать известные классические сюжеты: одну из версий мифа о прорицателе Тиресии, согласно которой боги наказали его тем, что превратили в женщину и оставили в таком состоянии жить семь лет; а также многочисленные легенды о чудесном детстве мифологических героев. При этом Аполлинер настаивал на связи с древними мифами, а потому включил в пьесу такой архаический персонаж, как Хор, правда, тоже в осовремененном виде. Дети в пьесе обладают сверхъестественной способностью быстро взрослеть, а многие из них оказываются наделенными гениальностью. Например, в 4 сцене 2 действия непомерно взрослый сын выходит

из колыбели и требует денег, шантажируя родителя своей информированностью обо всех недавних событиях и обещая, что в противном случае он скомпрометирует его и других его детей.

Дети – излюбленные персонажи пьес Витрака, начиная с самой первой, «Маляр» (1922), где действует маленький Морис Паршемен. Действие пьесы «Виктор, или Дети у власти» происходит в день рождения Виктора, которому исполняется 9 лет. Слишком умный ребенок разоблачает адюльтер в своей семье и в семье своей подружки Эстер, демонстрирует познания в области эротики, объектом которой становятся как служанка Лили, так и странноватая красотка Ида Мортемар, а затем умирает, ибо постиг последнюю «пружину Униквата». Виктор – герой в самом что ни на есть легендарном смысле



этого слова, или даже «культурный герой», «победитель», буквально несущий знания другим персонажам пьесы. Но при этом его отличительной чертой является некая эфемерность. Едва успев выполнить свою «миссию», он погибает внезапно, без всяких внешних причин. Эта же «эфемерность»

Первое действие спектакля «Виктор, или Дети у власти» Р. Витрака. Постановка А. Арто в рамках Театра Альфред-Жарри. Театр Комедии Елисейских Полей. 1928

## Опыт

оказывается в центре другой пьесы – «Эфемер», где главный персонаж, точнее, одна из его ипостасей, – тоже ребенок. Но в этой пьесе Витрак работает над буквальной демонстрацией динамики «фигуры-мифа», коей оказывается само означающее «*échéme*», продуцирующее микро-истории о насекомом-однодневке, ребенке, философских причинах и следствиях, мимолетной любви к незнакомке, отношениях между ребенком и его родителями и др. Любопытном образом, это означающее может буквально превращаться в визуальные элементы пространства сцены.

Венгерский драматург-сюрреалист Тибор Дери написал свою раблезианскую пьесу «Младенец-гигант» (1926), где можно найти как отголоски пьесы Аполлинера, так и увидеть некое предвестие пьесы Витрака «Виктор, или дети у власти». Если идея непомерной «взрослости», «половозрелости» и «мудрости» может ассоциироваться с пьесами и Аполлинера, и Витрака, то мотив гермафродитизма явно восходит к аполлине-ровскому выбору мифа о Тиресии. Гигантский младенец, наподобие Пантагрюэля, при рождении которого погибла его мать, с самого начала проявляет удивительную силу и агрессивность, стремясь съесть все на своем пути. Он курит сигареты, выступает в кукольном театре (который являет не только форму театра в театре, но и «реальности» на сцене), знакомится с Девой, а затем лишает невинности еще 1000 дев, продолжая «дело» Дон Жуана или Казановы (все эти ассоциации содержатся в тексте Дери), а затем выходит на улицу в соломенной шляпе и умирает.

Но эта внезапная и беспричинная смерть – не конец пьесы, в которой снова и снова рождаются новые гигантские младенцы.

Леонора Кэррингтон создает ситуацию «младенца-гиганта» наоборот. В ее французской пьесе «Пенелопа» (1946) главная героиня – девочка по имени Пенелопа, празднующая свой восемнадцатый день рождения. Эта девочка, готовая стать женщиной, хочет остаться в мире детства, представленном в пьесе как некий чудесный мир, где оживают все игрушки, и Пенелопа увлеченно с ними общается. Здесь совершенно очевидна ассоциация Пенелопы с «Алисой в стране чудес». Более того, она не на шутку влюблена в своего «коня-качалку» по имени Тартар, что, как выясняется из пьесы, повторяет почти буквально странную историю любви ее покойной матери к лошади. В конце концов, у Пенелопы, отличавшейся «богатой шевелюрой»<sup>44</sup>, вообще отрастает грива, а заодно и лошадиная голова. Как и в большинстве пьес о детях, Пенелопа погибает в свой день рождения, выбросившись из окна 6 этажа по зову любимого Тартара (имя которого говорит за себя), а потом возникает в виде призрака девочки-лошади. Таким образом, обыкновенная квартира оказывается местом таинственной инициации посредством смерти (жертвоприношения) – местом преображения девственной Пенелопы в фантастическое существо. Мифологическое имя Пенелопы отражается в некоторых жестах ее кормилицы, которая постоянно занимается вязанием. Заметим, однако, что животным часто дают мифологические имена, и Пенелопа вполне может быть

<sup>44</sup> Carrington L. *La Débutante*. Paris, 1978. P. 114.

## Pro memoria

и лошадиной кличкой. Лошадиное начало имеет и другие вербальные воплощения, например, в имени отца девочки, Филиппа (греч. «любитель лошадей»), и его фамилии «Катрпье» (фр. «четыре ноги»). Постановка этой пьесы в 1986 году труппой «Театра незавершенности» была осуществлена в Париже в символическом месте – в Покаянной капелле на улице Паскье, построенной в XIX веке в память о казненных Людовике XVI и Марии-Антуанетте<sup>45</sup>. Такое место представления подчеркивало ритуальную сущность драмы Кэррингтон, вступающую в противоречие с католическим культом: критики называли ее «фантазматико-эротико-патологически-сюрреалистической мессой»<sup>46</sup>.

**ВЕЛИКИЙ ДИКТАТОР<sup>47</sup>**

Морис Эн говорил об «актуальности Жарри» в 1937 году в связи с постановкой пьесы Альфреда Жарри «Убю прикованный» (1899) Сильвенем Иткиным: «Убю – это вовсе не обветшалый миф, но современный прообраз Диктатора». Образ тирана обладал несомненным политическим смыслом. Но политика мыслилась сюрреалистами в связи с определенной деятельностью, связанной с разработкой мифа – именно на этом строятся теории «нового мифа» Бретона. Вместе с тем, фигура Убю, при всех возможных ассоциациях с греческими трагедиями или шекспировскими трагедиями и хрониками, прежде всего, фигура комическая; это фигура, подвергшаяся критике, осмеянию.

Дадаист<sup>48</sup> Жорж Рибмон-Дессеня выступает, как непосредственный продолжатель Альфреда Жарри в

создании образов тиранов. В пьесе «Китайский император» (1921) представлены два таких образа. Первый – это Эсфер, глава правительства Китая, которого другие персонажи хотят сделать императором, а он сам добровольно уходит из жизни. «Живое слово светит»<sup>49</sup> – это о надписи «Эсфер – китайский император», которую он пишет перед тем, как повеситься прямо на троне. А до того он совершает инцест со своей дочерью и бессмысленно жестоко рубит головы старцам, которые пытались устроить против него заговор.

Ему на смену приходит второй жестокий китайский император – Вердикт, против которого как раз интриговали те, кто хотел видеть на престоле Эсфера. Если Эсфер сам приносит себя в жертву, замыкая тем самым круг «палач-жертва», то Вердикт занят тотальным разрушением всего окружающего. «Оголяйте, оголяйте, – говорит он. – Положите здесь голые трупы – и души будут мало одеты. Оскверняйте. Надо разрушать до самой чистоты»<sup>50</sup>. Все 3 действие, посвященное деяниям Вердикта, представляет собой сплошную войну, чрезмерность которой напоминает пьесу «Убю король». Такой же непримиримой является и дочь Эсфера Онан, фанатичная в своем стремлении уничтожить все и, особенно, своего отца. Характерны слова ее Акушерки, обращенные к ней: «Вы хотите разрушать до самого разрушения»<sup>51</sup>, в которых почти повторяются «заветы» Убю из эпитафии к пьесе «Убю прикованный»: «Мы ничего не сумеем толком разрушить, если не разнесем до основания и сами развалины»<sup>52</sup>. Таким же «убическим» тираном является персонаж

<sup>45</sup> В этой капелле часто проходили и проходят до сих пор музыкальные концерты.

<sup>46</sup> *Docsur (Documents sur le surréalisme). Paris, ACTUAL, 1986. № 1. P. 3.*

<sup>47</sup> Название знаменитого фильма Чарли Чаплина (1940) в данном случае использовано в метафорическом смысле этого слова, ибо оно не принадлежит непосредственно культуре сюрреализма. Тем не менее, напомним о большом энтузиазме, который французские сюрреалисты проявляли по отношению к Чарли Чаплину.

<sup>48</sup> Хотя драматургия дадаизма и сюрреализма – разные вещи, мы привлекаем к анализу пьесы Рибмон-Дессеня, потому что считаем их типологически близкими сюрреализму.

<sup>49</sup> *Ribemont-Dessaigues G. Théâtre. Paris, 1966. P. 43.*

<sup>50</sup> *Ribemont-Dessaigues G. Ibid. P. 118.*

<sup>51</sup> *Ribemont-Dessaigues G. Ibid. P. 66.*

<sup>52</sup> *Жарри А. Убю король. М., 2002. С. 63.*

Амур из пьесы «Перуанский палач» (1926). Исследователь А. Беар справедливо связывает этот мотив чрезмерного разрушения с нигилизмом «дада» как движения, в котором Рибмон-Дессень принимал самое активное участие. Вместе с тем Беар отмечает, что жестокость, воплощенная в этих пьесах Рибмон-Дессеня, может быть сопоставлена с идеями Арто<sup>53</sup>.

Нам представляется, что если в 1920-е годы Арто действительно мог бы обратить внимание на пьесы Рибмон-Дессеня, как близкие по духу тому, чем он занимался в Театре Альфред-Жарри<sup>54</sup>, то в 1930-е годы он уже отходит от авангардистской драматургии, искрящейся юмором и живописной игрой, предпочитая ей более классические структуры для воплощения своего сакрального театра. Тогда, в отличие от комического Убю, Арто создает совершенно трагический образ Ченчи, фатально обреченного быть тираном.

Хорватский драматург Радован Ившик написал в 1943 пьесу «Король Гордоган», получившую известность, благодаря переводу на французский язык и представлению на радио в 1956 году, которое с энтузиазмом приветствовал Бретон. Король Ившика – очередной наследник Убю: он похож на тыкву (Убю – на грушу), он постоянно выкрикивает угрозы, используя не только общепотребительный, но и причудливый, им самим изобретенный язык, у него есть приспешники, Королевский Вырыватель Глаз и Королевский Отрезатель Ушей. В конце пьесы он вешает собственного сына Тинатина и его возлюбленную Бланш. Ившик дает романтический вариант «убической» схемы, где речь идет не о завоевании, а о



наказании за неповиновение. Как пишет Жан-Пьер Гужон, Гордоган напоминает «скорее некоего монарха, сбежавшего из легенды в духе Метерлинка, где расхаживают принцессы и рыцари»<sup>55</sup>.

### ЖЕСТОКОСТЬ

Несмотря на то, что жестокость является атрибутом других «фигур-мифов», мы считаем возможным рассматривать это понятие, как отдельную «фигуру-миф», имея в виду ее метаэстетический смысл. Напомним, что во «Втором манифесте сюрреализма» (1929) Бретон писал: «Самый простой сюрреалистический акт состоит в том, чтобы, взяв в руки револьвер, выйти на улицу и наудачу, насколько это возможно, стрелять по толпе»<sup>56</sup>. Не случайно в том же манифесте упоминается маркиз де Сад как воплощение свободолобивого духа. То есть, согласно Бретону, насилие оказывается единственным способом

Сцена из спектакля «Убю закованный» А. Жарри. Постановка С. Иткина (труппа Алого Дьявола), декорации М. Эрнста. Театр Эссе на Международной парижской выставке. 1937

<sup>53</sup> Béhar H. *Le théâtre dada et surréaliste*. Paris, 1979. P. 158.

<sup>54</sup> Театр Альфред-Жарри (1926–1930), созданный Арто, Витраком и Робером Ароном, был попыткой воплощения новых театральных идей, многие из которых были не чужды сюрреализму, хотя ко времени создания этого театра Арто и Витрак сильно поспорились с Бретоном. С другой стороны, это театр, в котором удалось создать лишь 4 спектакля, был предвестником идей Арто, изложенных им в работах, объединенных в книгу «Театр и его двойник» (1938).

<sup>55</sup> Goujon J.P. *Préface. / Ivsic R. Théâtre*. Paris, 2005. P. 16.

<sup>56</sup> Антология французского сюрреализма. М. 1994. С. 292.

завоевания и проявления человеческой свободы. Вместе с тем, при всех возможных оговорках, речь идет все-таки о символической жестокости, а не о непосредственном пролитии крови. И в художественных произведениях эта жестокость воплощается посредством игры, будь то представление «внутреннего», «ментального» театра сновидений, или драма, предназначенная для сцены. С другой стороны, необходимо учитывать идею «театра жестокости» Арто, развивающуюся в иной, нежели как у Бретона, сакральной перспективе. Арто, как известно, стремился воплотить свой «театр жестокости» в пьесе «Ченчи» (1935), которую он написал, поставил и в которой сыграл заглавную роль. В группе сюрреалистов в 1930-е годы такой жестокостью интересовался специалист по творчеству маркиза де Сада Морис Эн, опубликовавший в «Минотавре» пьесу «Взгляд на человеколомный ад». Именно этот глубинный смысл «жестокости» будет интересовать драматургов сюрреалистического толка после Второй мировой войны, как, например Кэррингтон, и, в особенности такого театрального деятеля, как Жан Бенуа с его садовским «церемониалом» (1959).

В качестве примеров сюрреалистической жестокости можно вспомнить о беспричинном убийстве любовником Полем Валентины после отъезда ее супруга в пьесе Бретона и Супо «Пожалуйста» (1920), или о погоне Жюля, вооруженного молотком, за Ленорой в пьесе Арагона «Зеркальный шкаф однажды вечером» (1924), когда он демонстрирует свои «пальцы душителя», «волчьи зубы», которыми он «скрежещет над самым ухом Леноры» и «паучьи глаза»<sup>57</sup>.



Здесь речь идет в большей мере об игре в насилие, нежели о насилии, ибо все происходит в контексте комического жанра. В том же духе можно воспринимать большое количество расчлененных тел (и трупов), возникающих в «Струе крови» (1925) Арто, «Тайнах любви», «Отраве» (1923), а также пьесе «Вход свободный» (1922) Витрака, где во всех снах персонажей присутствует насилие в разных его видах – от расчлененных или обезображенных тел до элементарного битья тарелок. Убийства, происходящие на сцене в «Тайнах любви» Витрака или в «Немом, или Тайнах жизни» Унье, оказываются ненастоящими. Персонажи возвращаются, и их «убивают» вновь.

Ж. Бенуа в созданном им хэппенинге «Свершение завещания Маркиза де Сада». Париж. 1959

<sup>57</sup> Aragon L. *Oeuvres romanesques complètes. T.1-3, Paris, 1997-2003. T. 1. Paris, 1997. P. 343-347.*

В случае с пьесами Жарри или Рибмон-Дессеня, где действуют жестокие суверены, насилие функционирует в двух смыслах. Жестокость можно здесь понимать буквально, и тогда, будучи комической жестокостью, она отчасти служит для критики персонажа, или, во всяком случае, допускает такую трактовку, что и было продемонстрировано сюрреалистами, увидевших в Убю воплощение современного Диктатора. Вместе с тем, в этих пьесах очевидна и некая сверх-идея – сама абсурдность этой жестокости является манифестом определенной эстетики (авангарда, в случае с Жарри, дадаизма, в случае с Рибмон-Дессенем).

Жестокости соответствует и живописный элемент, присутствующий в некоторых пьесах: буквальное кровопролитие, в согласии с этимологией слова «жестокость» (франц «сгаутé», жестокость, – от лат. «сгауор», кровь). У Арто это происходит в поэтической пьесе «Струя крови», в одном из эпизодов которой Сводня кусает Бога за запястье: «Огромная струя крови бьет на сцену»<sup>58</sup>. Кровь возникает в послевоенной пьесе Пабло Пикассо «Четыре девочки» (1948), где маленькие героини не прочь время от времени совершать жертвоприношения. Но кровь возникает в финале как бы абстрактно, в большей степени как живописный эффект, нежели как следствие конкретного действия: «Из деревьев, цветов, плодов – отовсюду стала течь кровь, она растекается лужами и затопляет всю сцену. Из земли вырастают четыре больших белых листа, в каждом из которых укрывается под одной из четырех девочек». В самой последней ремарке Пикассо кровь представлена

в известном аллегорическом виде – «Включается свет, сцена: ее заполняет без остатка огромный куб, выкрашенный в белый цвет, в центре на полу стоит бокал с красным вином»<sup>59</sup>.

«Жестокая» мифология могла доходить в сюрреализме до откровенно каннибальских мотивов, которые, в свою очередь, являлись одним из свидетельств антиклерикализма. Так происходит в маленькой пьесе Леоноры Кэррингтон, опубликованной в послевоенном журнале «Фазы» – «Изобретение мексиканского рагу» (1963), где Монтесума беседует с Архиепископом, предназначенным стать рагу для императорского стола<sup>60</sup>.

### БЕЗУМНАЯ ЛЮБОВЬ

«Всякий уважающий себя театр умеет пользоваться эротикой <...> Театр Альфред-Жарри пойдет в этом направлении так далеко, как только ему будет это дозволено»<sup>61</sup>, – писали его создатели Арто и Витрак.

Название этой «фигуры-мифа» условно, оно происходит от названия повести Бретона «Безумная любовь» (1937), но к этому тексту прямого отношения не имеет. Мы выбрали это название потому, что оно воплощает существенное свойство сюрреалистической эротики в театре, где она всегда связана с неадекватными состояниями – будь то сновидение или греза, посещение мира призраков и теней, амнезия и самозабвение или просто разновидность клинического безумия. Сюрреалистическая любовь не может быть нормальной по определению. В только что приведенном разборе «фигур-мифов» мы уже

<sup>58</sup> Artaud A. *L'Ombilic des limbes*. Paris, 1991. P. 81.

<sup>59</sup> Picasso P. *Les quatre petites filles*. Paris, 1999. P. 90.

<sup>60</sup> Carrington L. *L'Invention du «molé»* // *Phases*. Paris, 1963. P. 20-23.

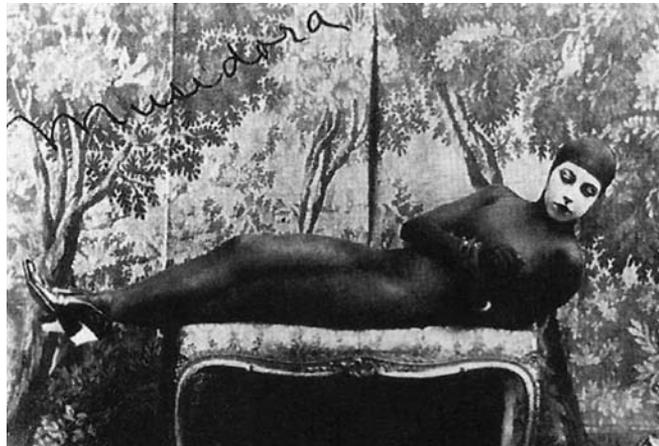
<sup>61</sup> Artaud A. *Oeuvres complètes*. T. 1-26, Paris, 1976-1994. T. 2. Paris, 2001. P. 44.

упоминали о безумной и прекрасной Иде Мортемар, почти святой Леа и садистке Музидоре.

Амнезия, один из топосов «безумной любви», был особенно подробно разработан в пьесах Жоржа Унье «Закон Водоросли» и Жоржа Неве «Жюльетта, или Сонник» (1927). У Неве герой, без конца переходящий из сферы «реальности» в сферу грез и обратно, постоянно забывает о своих действиях, что приводит к их навязчивому повторению. В «Законе Водоросли» речь идет об «искусстве Забвения», которое придумала королева Антуанетта со свойственным ей садизмом: она создала для этого целый институт жрецов, которые с помощью специального массажа удаляли память из голов будущих любовников королевы, обреченных на кастрацию после ночи любви.

С жестокостью «безумной любви» связан и мотив инцеста, причем, последний может быть стимулом к началу новых жестокостей. В «Китайском императоре» и в «Ченчи» героини сходят с ума после инцеста и стремятся к убийству. Линейная последовательность сменяется зыбкой амальгамой мотивов в пьесе Джойс Мансур «Синяки глубины» (1969). В этой пьесе, полной черного юмора, воплощаются странные фрейдистские взаимоотношения между героиней Мод, ее отцом Поплавком и ее потенциальным любовником Жеромом. Пьеса проникнута постоянным тревожным ожиданием насилия и смерти, которые вот-вот готовы совершиться на сцене, но так и не реализуются.

Еще одной разновидностью «безумной любви» является гастрономический эротизм. Напомним, что в 1933 году С. Дали провозглашал: «Красота будет съедобной



или не будет вовсе»<sup>62</sup>, подытоживая эстетические тенденции, проявлявшиеся в сюрреализме с начала 1920-х годов. Витрак представляет вполне пристойный и условный образ гастрономического эротизма в пьесе «Отравка». В шестой картине участвуют, наряду с другими персонажами, мужчина с окровавленным лицом и женщина в пеньюаре, которые в конце сцены падают на пол, потому что им под ноги из буфета выкатились сотни апельсинов. Банальный эротический фрукт – апельсин, служит здесь заместителем любовного действия.

Арто зашел еще дальше в сфере эротизации еды. В пьесе «Струя крови» он вывел на сцену Кормилицу с грудями, переполненными молоком, которая кормит Рыцаря молочным продуктом – сыром грюйером, рассказывая одновременно, как другие персонажи (Молодой человек и Девушка) занимаются любовью. Причем отношения между Молодым человеком и Девушкой лишь описаны, но не представлены на сцене, в отличие от поедания сыра и любовного томления Рыцаря, явно вожделеющего к Кормилице.

Актриса Музидора в фильме Л. Фейада «Вампиры». 1916

<sup>62</sup> *Minotaure*. 1933, № 3-4. Приведенная фраза Дали была к тому же пародией на эстетику «конвульсивной красоты», обозначенную А. Бретоном в конце повести «Надя» (1928): «Красота будет конвульсивной или не будет вовсе» // Антология французского сюрреализма. М. 1994. С. 246.

### СОВРЕМЕННЫЙ ПОИСК ГРААЛЯ

Эта «фигура-миф» связана с самоинтерпретацией сюрреализма как мистического поиска, характерного, с самого начала существования группы Бретона и проявившегося с наибольшей силой в бретоновских размышлениях о «новом мифе». Кельтская же мифология заинтересовывает французских сюрреалистов в особенности с 1940-х годов, при этом нельзя забывать, что обращение к этой культуре является также и определенной данью памяти Аполлинеру, автору поэтической пьесы «Гниющей чародей».

Жюльен Грак использует кельтскую мифологию в качестве сюжета для своей пьесы «Король-Рыболов» (1948). Автор не стремится к переносу старого мифа в новое время, он перерабатывает сам миф, понимая его как «открытую историю». Странствующий рыцарь Парсифаль приезжает в замок короля Амфортаса, хранителя Чаши Грааля. Пройдя через серию испытаний Парсифаль готов освободить святой Грааль, но узнает всю правду о нем и отказывается от своего намерения. Он отказывается также и от завоевания прекрасной Кундри. Граковский Парсифаль предпочитает остаться в состоянии неудовлетворенного желания и невозможной любви. Тем самым он обнажает логику Грааля, суть которого в том, чтобы «оставаться сокрытым», пусть даже эта сокрытость порождает «новое безумие» и новое стремление к его завоеванию, ибо, как говорит король Амфортас, «безумие Грааля не погасло <...> за ним придет кто-то другой»<sup>63</sup>.

К кельтскому мифу обратился в 1952 году и «сюрреалист первого часа» Жак Барон, написав

комедию «Вивиана», перекликающуюся с «Гниющим чародем» (1909) Аполлинера. Барон переносит в современную ему эпоху «холодной войны» историю любви между королем Артуром и королевой Джиневрой: у полковника Артура разбивается самолет и он оказывается на острове Авалон, где встречает Женевьеву, а также ее кормилицу колдунью Вивиану. Появившийся на острове капитан Мерлин всячески поощряет возникшую любовь, потому что он хочет, чтобы Артур увез с острова вместе с Женевьевой еще и атом-



ную бомбу... Бомба оказывается комическим двойником Грааля как символа божественной любви, а вся пьеса – феерической игрой с мифами как с идеологическими клише древности и современности.

С мифом о Граале можно связать мотивы поиска, путешествия, странствий и блуждания, часто встречающиеся в сюрреалистических пьесах. В «Стойких путешественниках» (1922) Ж. Барона это «блуждание» связано с безнадежным поиском «цели», что приводит всех путешественников к смерти – правды, комической, не настоящей. «Жюльетта, или сонник»

М. Эрнст.  
«Встреча друзей»

<sup>63</sup> Gracq J. *Oeuvres complètes*. T. 1. P. 378, 396.

Неве представляет поиск совершенно определенный – это поиск прекрасной возлюбленной. Но герой постоянно впадает в амнезию, а потому вынужден постоянно повторять свой поиск с начала.

Путь как процесс постижения некой тайны – любимый мотив мелодрам Унье. Блуждания Молодого человека из пьесы «Немой, или тайны жизни», превращаются в целенаправленный поиск в «Законе Водоросли», все герои ищут некий таинственный предмет, который помог бы разгадать им «тайну мира». Эта «тайна», должна быть заключена в чем-то наподобие «шкатулки с секретом», которую расхваливает перед Гальбером уличный торговец. В свою очередь, это представление о «шкатулке с секретом», несомненно, восходит к мотиву поиска шкатулки с сокровищами, о которой идет речь в пьесе одного из кумиров сюрреалистов – Раймона Русселя «Пыль от солнца» (1926). В пьесе Унье «шкатулкой с секретом» оказывается говорящая статуя Антуанетты, внутри которой находится в заточении ее дочь Адрианна Сюпис. Тайна заключена в словах, написанных в разных местах, но неким образом связанных между собой: на кольце с пальца статуи; на бумаге, которую дает Гальберу Тень отца Адрианны, где изображена Сирена и некая схема-план; во фрагменте статуи Сирены из музея; на груди моряка, где вытатуировано изображение Сирены и имени Адрианны, ибо Сирена оказалась Адрианной. Разгадкой оказывается женщина (Адрианна) и мистическая любовь. Несмотря на то, казалось бы изначально данность (статуя присутствует с самого начала на сцене), путь к разгадке

был непрост потому что необходимо было расшифровать некий особый язык. Этот таинственный язык представлял собой и условный шифр, и непосредственное выражение (например, татуировка на теле), он принадлежал и совершенно конкретным людям, и призракам-теням. Постигание этого языка в конечном счете оказывается губительным – став королем острова, Гальбер превратился в очередного «великого диктатора» и уничтожает всех участников поиска.

#### МЕТАМОРФОЗЫ НАРЦИССА

Знаменитая картина Дали «Метаморфозы Нарцисса» (1937), где проявляется его «параноидально-критический метод» как способ создания «двойных образов», выражает специфику сюрреалистического нарциссизма. Напомним, что Бретон в 1949 году предлагает свою трактовку мифа о Нарциссе, которую называет «Анти-Нарцисс»: в отличие от классического персонажа, наказанного посредством метаморфозы, Анти-Нарцисс только выигрывает, став другим<sup>64</sup>. «Нарцисс» и «Анти-Нарцисс», о которых писали сюрреалисты и Бретон, в сущности, одно и то же. Отражение «себя» приводит к созданию целой серии «других», способных к порождению иных «других» и т.д.

Проблеме отражений и связанных с нею воплощениях «чуждого» – основополагающего понятия сюрреализма, провозглашенного еще в первом Манифесте (1924) – посвящена книга сюрреалиста Пьера Мабия «Зеркало чудесного», впервые изданная в 1940 году. Анализируя обширный

<sup>64</sup> Breton A. Oeuvres complètes. T. 3. P. 871.

материал древнейших мифов самых разных индоевропейских культур, Мабий интерпретирует их через призму сюрреалистических понятий «чудесное», «греза», и находит в них универсальные «образы-ключи». И, что самое, на наш взгляд интересное, он формулирует свою концепцию «чудес», которая оказывается неразрывно связанной с идеей зеркального отражения. Мабий призывает обратиться к этимологии «чудесного» («merveilleux»): «Словарь говорит нам, что «чудеса» происходят от слова «удивительное» («mirabilia»), которое само происходит от «зеркала» («miroir»). Корень этого слова дает целую поросль магических значений: «Вокруг корня от слова «зеркало» (miroir) расцвело очень странное семейство: смотреть на что-то (mirer), отражаться (se mirer), восхищаться (admirer), восхитительный (admirable), чудо (merveille) и его производные – миракл (miracle), мираж (mirage), наконец, и зеркало. В поисках чудесного мы пришли к зеркалу, самому банальному и самому потрясающему из магических инструментов»<sup>65</sup>.

Для перехода в театральную сферу, напомним слова Десноса, рассуждавшего о роли «чудесного» в сюрреализме: «Источниками театрального вдохновения являются одновременно человек и чудесное, или, точнее, встреча человека с чудесным (чудесным в жизни, в любви, в смерти)»<sup>66</sup>.

Эта «фигура-миф» воплощена, прежде всего в присутствии зеркала на сцене как минимум в половине пьес, которые можно причислить к сюрреалистической драматургии. О буквальной связи зеркала с мифом о Нарциссе свидетельствует выражение Жюль из



пьесы Арагона «Зеркальный шкаф однажды вечером» – «вертикальное озеро»<sup>67</sup>. Арагон создает здесь модель нового нарциссизма, являющегося анти-нарциссизмом, потому что возможное отражение всегда будет «другим», а в упомянутой пьесе – «другими»: из шкафа, зеркало на котором разбивает ревнивый Жюль, выходит целая процессия персонажей.

Игра зеркал возникает во французской версии пьесы Ивана Голля «Мафусаил, или Вечный буржуа» (1923). В изначальном немецком варианте пьесы эта тема отсутствовала, и ее появление во французской версии, вместе с темой сновидений и упоминаний о Фрейте, свидетельствует о стремлении Голля следовать формирующейся культуре сюрреализма. В первой сцене представлены сны Мафусаила, причем изначальны они происходят в форме разговора Мафусаила с Зеркалом, затем с Попугаем. Зеркало является персонажем, и наряду с банальным смыслом отражения внешнего или внутреннего мира (Зеркало имеет вид двойника Мафусаила – «Из большого зеркала на стене выходит довольно полный мужчина, одетый

С. Дали.  
«Метаморфозы Нарцисса». 1937

<sup>65</sup> Mabile P. *Miroir du merveilleux*. Paris, 1962. P. 22.

<sup>66</sup> Desnos R. *Nouvelles Hébrides et autres textes*. Paris, 1978. P. 223.

<sup>67</sup> Aragon L. *Oeuvres romanesques complètes*. T. 1. P. 351.

*Pro memoria*

во все белое и похожий на одухотворенного Мафусаила»), зеркало является в пьесе иронической отсылкой к Фрейду. На утверждение Зеркала «Я твоя молодость и твое прошлое», Мафусаил отвечает: «Ты, сын Фрейда, санаторный агент, хочешь сделать из меня ипохондрика? Ах, ты еще и мой папа, и мама, и правнук? Иди вон, идиотское сознание»<sup>68</sup>. Напрасно Мафусаил разбивает зеркало, чтобы избавиться от надоевшего ему персонажа, на его месте возникает другой – Попугай, пародийно повторяющий функции Зеркала. Идея отражения оборачивается идеей «умножения» персонажа, что продемонстрировано на примере Студента, предстающего в пятой сцене в трех лицах, или, как пишет Голль, «экземплярах». Эти разные «экземпляры» должны были быть сыграны тремя актерами, «представлявшими Я, Ты и Он, из которых состоит любая личность»<sup>69</sup>. Но вместо фрейдовской структуры личности Голль предлагает идею социального выбора. Три «персонажа» воплощают три пути, открытые перед Студентом: «Я» – остаться бедным студентом, «Ты» – стать элитой, «Он» – избрать путь революции. Мотив «удвоения» или «умножения» личности проявляется в этой пьесе и как интерпретация темы любви – прелестная Ида, влюбленная в Студента, стремится перевоплотиться в него, а также представляет его как воплощение всех людей. О подобном толковании темы любви мы уже упоминали в связи с пьесой Десноса «Площадь Звезды», где смотрящийся в зеркало влюбленный Максим видит не свое отражение, а, словно по волшебству, свою возлюбленную, а потом выясняется, что все женщины

в пьесе – суть воплощение одной, «единственной любви».

Сложное взаимодействие между двойниками персонажей, подтвержденное еще и с изменением имени или его анаграмматически метаморфозами происходит в рассмотренных пьесах «К стенке» Арагона (Фредерик-Пьер-Живр-Спикер) и «Сокровища иезуитов» Арагона и Бретона (Музидора-Мэд Сури-Марио Сюд). В этих случаях игра зеркал выходит и на метатеатральный уровень: персонажи «внутренних» пьес оказываются персонажами метауровня – комментаторами, актерами и даже символическими адресатами пьесы, как в случае в Музидорой.

Итак, зеркало – не обязательно отражатель. Еще в самой ранней пьесе Витрака оно работает, как пространство для изображения: Огюст Фланель рисует в зеркале госпожу Паршемен.

«Отражения» могут быть и самостоятельными персонажами пьес, как мы показали это на примере «Эфемера» Витрака. В послевоенной драматургии эта тема нашла свое воплощение в небольшой пьесе Робера Бенаюна «Близнецы» (1959), одно только название которой отсылает к древнейшему сюжету европейской комедии и мировой мифологии. Близнецы Поль и Пьер разговаривают одинаково и совершают одинаковые действия, и им безумно скучно, а обмен репликами напоминает «старую заезженную и заедающую пластинку». Чтобы преодолеть монотонность, они хотят сделать сюрприз, достают револьвер и карабин и стреляют друг в друга. Сюрприз в том, что выстрел получился один, Пьер упал, а Поль успел удивиться: «Как этот дурак ухитрился не попасть?»<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Goll Y. *Mathusalem ou l'éternel bourgeois*. Paris, 1963. P. 19–20.

<sup>69</sup> Goll Y. *Ibid.* P. 45.

<sup>70</sup> Benayoun R. *La science met bas*. Paris, 1959. P. 19–22.

## Опыт

Впрочем после паузы Поль тоже начинает умирать и зовет на помощь.

Идея зеркального отражения может быть связана и с культурными референциями, как, например, в набросках к оперному либретто Арагона «Третий Фауст» (1922-1924), где девушка Мариетта, придя в дом заколдованного принца, находит в шкафу Фауста, замороженного в ледяной глыбе, способной к отражению, подобно зеркалу. Образ замороженного-зеркального Фауста выражает идею культурной референции как таковой.

Зеркало, часто возникающее в том или ином виде в сюрреалистических драмах, может вообще быть «глобальной» декорацией, занимая, например, весь задник сцены в первой картине «Отравы» Витрака. Потенциально такое зеркало отражает не только актеров, но и зрителей, которые, тем самым, принимают участие в спектакле. Зеркало может быть и единственным инструментом видения для зрителя – таков финал пьесы «Какой прекрасный день!» (1923), написанной Бретоном, Десносом и Пере. В финале появляется главный, долго ожидаемый персонаж – Силекзам: «Из глубины сцены выходит Силекзам (голова-вилка, тело из ракушек, руки, поросшие листьями). Его можно увидеть только в зеркале»<sup>71</sup>. В сущности, здесь речь идет о магическом зеркале.

Сюрреалистическая мифология «метаморфоз Нарцисса», связанная с представлением о «магии» и «чудесном», оказывается не так далека от рассуждений Арто об «алхимическом театре». Он писал в книге «Театр и его двойник»: «Алхимический символ – это мираж, и театр тоже – мираж... Между планом, в котором действуют персонажи, объекты,

образы, и все, что в целом составляет виртуальную реальность театра, и планом, сугубо предполагаемым и иллюзорным, в котором действуют символы алхимии, существует тождество»<sup>72</sup>.

Хотя перечисленные конфигурации сюрреалистических мифов не исчерпывают всего их многообразия в театральных пьесах, они являются образующим принципом сюрреалистической драматургии. Независимо от того, можно ли в этих пьесах выявить современный и вполне правдоподобный сюжет, или они выглядят совершенно фантастично и даже «умопомрачительно», в них всегда присутствует элемент мифологической символизации. Они всегда выражают нечто, превышающее их буквальное содержание, при всем том, что одним из художественных способов выражения этого «превышения» является как раз разработка в текстах буквальных смыслов и игр со словами и их частями. С другой стороны, рассмотренная драматургия потому и основана на мифах, что является частью сюрреализма как целого, занимавшегося постоянным накоплением самых разных элементов культуры и саморефлексией, а также пытавшегося стать особым культурным сообществом, в противовес пошлой и скучной окружающей культуре.

<sup>71</sup> Breton A. *Oeuvres complètes. T. 1.* P. 448.

<sup>72</sup> Artaud A. *Le Théâtre et son double.* P. 75.