

Анастасия ГЛАДОЩУК

ТЕАТР В ПОИСКАХ МИФА: АНТОНЕН АРТО И МИГЕЛЬ АНХЕЛЬ АСТУРИАС

Аннотация: Одно из магистральных направлений в театральном искусстве XX века связано с возрождением ритуальных практик и поисками «нового мифа», что в полной мере проявилось в концепции «театра жестокости» А. Арто. Миф для Арто – одновременно цель и средство невербальной коммуникации со зрителем: создавая новый миф, театр обнажает и побеждает недуги современности; воскрешая древний, становится проводником первичных, метафизических «сил» «великих культур». Наиболее близкими своей концепции Арто находил культуры мезоамериканские: показательно, что первым спектаклем «театра жестокости» должна была стать четырехактная драма «Завоевание Мексики» (1933). В этой перспективе особую ценность обретает тот факт, что в ноябре 1930 г. М.А. Астуриас печатает по-французски статью-манифест «Размышления о возможности создания американского театра в индейском духе», в которой предвосхищает идею Арто о необходимости театрализации мифа. Изложенная в манифесте программа реализуется в заключительном тексте второго, расширенного издания «Легенд Гватемаль» (1948) – драме «Кукулькан». Обосновавшись в Париже с 1924 г., Астуриас воспринимал те же эстетические импульсы, что и Арто: сюрреализм, авангардное кино, «Русские балеты», примитивизм во всех его формах, – но их оценки и ориентиры не всегда совпадали. Параллельное чтение манифеста и парижских хроник позволяет определить, какую роль сыграл контекст в формировании театральной теории Астуриаса, основные положения которой изоморфны принципам Арто: акцентирование цвета и диспропорций в декорациях, упразднение сцены, использование масок, формализация жестов, стремление освободить сценическую речь от риторики и сообщить слову религиозную силу. Однако к общей цели они идут разными путями: миф в театре Астуриаса актуализируется не в трагически-ритуальном, а в игровом модусе и не только мизансценическими средствами. Миф для Астуриаса – прежде всего унаследованный язык, поэтому ход действия в «Кукулькане» определяет речь, «сила Слова», в соответствии с индейской философией.

Ключевые слова: Антонен Арто, Мигель Анхель Астуриас, театр, миф, манифест, авангардный примитивизм, франко-латиноамериканские литературные связи, реценция.

© 2020 Анастасия Валерьевна Гладошук (кандидат филол. наук; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия) appletart@mail.ru



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

UDC 82.2

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-236-260>

Anastasia GLADOSHCHUK

THEATRE IN SEARCH OF THE MYTH: ANTONIN ARTAUD AND MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Abstract: Two tendencies define one of the “master-currents” (Ch. Innes) in the XXth century drama, epitomized by Antonin Artaud’s “theatre of cruelty”: revival of ritual practices and search for a “new myth”. Artaud perceives the Myth both as the end and the means: by creating a new myth, theatre reveals and heals illnesses of modernity; by reviving the ancient, theatre conducts the primitive, metaphysical “forces” of the “great cultures”. Particularly attracted to the Mesoamerican world, Artaud intended to stage “The Conquest of Mexico” (1933), a drama in four acts, to inaugurate his new theatre. Considering this, a special relevance should be given to the fact that M.A. Asturias’s article–manifesto “Reflections on the Possibility of an American Theatre in Indian spirit” was published in November 1930, anticipating Artaud’s conception of theatre based on myth. The ideas stated in the manifesto will be put into practice in “Cuculcán” play, the last piece of the “Legends of Guatemala”, second edition (1948). Settled in Paris since 1924, Asturias received the same aesthetic impulses as Artaud did: surrealism, avant-garde cinematography, “Ballets russes”, primitivism in all its forms. However, their preferences were not thoroughly the same. A parallel reading of the manifesto and the chronicles reveals how Asturias’s ideas on theatre correspond to the cultural context. It can be affirmed that many of Asturias’s and Artaud’s principles are isomorphic: accentuation of colour and disproportion in decorations, abolition of stage, use of masks, formalized movements, rejection of rhetoric and declamation, revelation of word’s religious force. Yet the ways Asturias and Artaud work with myth differ: it is in a playful, not tragic and ritualistic mode that myths are being actualized in Asturias’s theatre, and not only by means of “mise en scène”. Asturias considers the Myth as an inherited language, that is why the action in “Cuculcán” is determined by speech and what he calls “the Word’s value”, in accordance with indigenous philosophy.

Keywords: Antonin Artaud, Miguel Ángel Asturias, theatre, myth, manifesto, avant-garde primitivism, French–Latin American literary contacts, reception.

© 2020 Anastasia V. Gladoshchuk (PhD; National Research University “Higher School of Economics”, Russia) appletart@mail.ru

Anastasia GLADOSHCHUK

EL TEATRO EN BUSCA DEL MITO: ANTONIN ARTAUD Y MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Resumen: Una de las corrientes magistrales del arte dramático del siglo XX se define por la reanimación de prácticas rituales y la búsqueda del “nuevo mito”: las dos tendencias plasmadas en la concepción del “teatro de la crueldad” de Antonin Artaud. Artaud considera el mito a la vez como el objetivo y el medio de la comunicación no verbal con el espectador: por la creación del mito nuevo el teatro descubre y cura las enfermedades de la modernidad; por la reanimación del mito antiguo el teatro conduce las “fuerzas” metafísicas primitivas de las “grandes culturas”. Particularmente atraído por la cultura mesoamericana, Artaud pensaba en inaugurar su “teatro de la crueldad” por “La Conquista de México” (1933), el drama en cuatro actos. En ese contexto cobra especial significación el hecho de que en noviembre de 1930 Miguel Ángel Asturias publica la traducción francesa del artículo-manifiesto “Reflexiones sobre las posibilidades del teatro americano en espíritu indígena”, donde se anticipa a Artaud en exigir la teatralización del mito. Las ideas formuladas en el manifiesto se realizarán en el último texto de la segunda edición de “Las Leyendas de Guatemala” (1948), el drama “Cuculcán”. Instalado en París desde 1924, Asturias recibía los mismos impulsos estéticos que Artaud: el surrealismo, el cine de vanguardia, los Ballets rusos, el primitivismo en todas sus formas. Sin embargo, sus opiniones y preferencias no coincidían por completo. Una lectura paralela del manifiesto y de las crónicas parisinas de Asturias permite determinar el papel del contexto en la formación de su teoría teatral, que se revela isomorfa en gran parte con los principios de Artaud: acentuación del color y desproporción en el decorado, abolición del tablado, uso de máscaras, formalización de gestos, supresión de la retórica por la fuerza religiosa de la palabra. A pesar de tener objetivos comunes, Asturias y Artaud seguían vías diferentes: el mito en el teatro de Asturias se actualiza no de modo trágico-ritual, sino como juego y no solo por medio de la puesta en escena. El mito para Asturias es sobre todo el lenguaje heredado. Así que el desarrollo de la acción en “Cuculcán” está determinado por el diálogo, el “valor de la Palabra”, de acuerdo con la filosofía indígena.

Palabras clave: Antonin Artaud, Miguel Ángel Asturias, teatro, mito, manifiesto, primitivismo vanguardista, contactos franco-latinoamericanos, recepción.

© 2020 Anastasia V. Gladoshchuk (Doctora en Filología, investigadora de la Universidad Nacional de Investigaciones “Escuela Superior de Economía”, Rusia) apletart@mail.ru

В истории франко-латиноамериканских литературных контактов не так много «театральных» эпизодов: как отмечает О. Обрегон, преодоление этапа подражания шло гораздо медленнее, чем в прозе и поэзии, «взаимной» рецепция становится лишь со второй половины XX в.¹ В этой перспективе особую ценность обретает тот факт, что в ноябре 1930 г. в парижском журнале *Revue de l'Amérique Latine* печатается статья-манифест Мигеля Анхеля Астуриаса «Размышления о возможности создания американского театра в индейском духе» (“Réflexions sur la possibilité d’un théâtre américain d’inspiration indigène”)² в переводе Жоржа Пильмана³. Отражая магистральные приемы и понятия эпохи и в этом смысле с ней синхронизируясь, Астуриас предвосхищает одну из главных идей А. Арто на этапе создания «театра жестокости»: необходимость возрождения в театре Мифов, в том числе и прежде всего мезоамериканских. Имело ли место влияние, пусть неосознанное, или типологическое схождение? Несомненно одно: у обеих теорий есть общий источник – культура доколумбовой Америки.

О знакомстве Арто с памятниками индейской словесности свидетельствует черновик письма генеральному секретарю Французского альянса от 14 декабря 1935 г., в котором представлен план его мексиканских лекций. Арто собирался отдельно говорить о «поэтическом и магическом духе Пополь-Вуха» в сравнении с другими священными текстами, а также показать, как этот дух – «высокая поэзия,

¹ Obregón, O. “Apuntes sobre el teatro latinoamericano en Francia.” *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 40 (1983): 19, 33.

² Asturias, M.A. “Réflexions sur la possibilité d’un théâtre américain d’inspiration indigène.” *Revue de l'Amérique Latine* 107:XX (Nov. 1930): 434–439. Журнал просуществовал с января 1922 по 1932 гг. и выходил каждый месяц, все материалы публиковались по-французски. На родине писателя статья увидит свет лишь два года спустя в журнале *Nosotras*, затем будет перепечатана в *El Imparcial* под заглавием «Возможности американского театра» (“Las posibilidades de un teatro americano”, 18 июня 1932 г.). Во вступлении от редакции говорилось: «Представляем интереснейшую статью нашего дорогого земляка и постоянного автора *El Imparcial*, Мигеля Анхеля Астуриаса, о возможностях американского театра [...] Эта статья Астуриаса, несомненно, откроет интересную дискуссию по вопросам, занимающим умы в цивилизованных странах».

³ Жорж Пильман станет одним из трех главных французских переводчиков Астуриаса, среди его работ – перевод романа «Сеньор Президент». Интересно, что перевод одной из частей книги «Театр и его двойник» Арто также опередил оригинал: по инициативе Жюлья Сюпервьеля осенью 1932 г. в знаменитом журнале *Sur* печатается эссе «Алхимический театр» [Artaud, A. “El teatro alquímico.” *Sur* II (1932): 179–184].

магия и метафизика Пополь-Вуха, Рабиналь-ачи, Ольянтая, Пирамид Чичен-Ицы, Иероглифов Майя и т.д.» – проникает в современное искусство («Сюрреализм, Кубизм, Пикассо, Кирико, Бальтус»)⁴. Представляется вероятным, что Арто читал «Пополь-Вух» в новом переводе, изданном в 1925 г. профессором Жоржем Рейно, – крупнейшим европейским специалистом по языкам и литературе центральной Америки, учеником которого становится Астуриас вскоре после переезда в Париж. Вместе с Хосе Марией Гонсалесом де Мендоса Астуриас будет работать над испанским переводом «Пополь-Вуха» на основе французской версии Рейно⁵.

Хотя в текстах, составивших книгу «Театр и его двойник» (1931–1935 гг.; публ. 1938 г.) нет прямых отсылок к индейскому искусству, очевидно, что идея особой «Красной Культуры»⁶, последовательно развиваемая Арто в лекциях и статьях «мексиканского периода»⁷ (1935–1936 гг.), формировалась параллельно новой театральной эстетике и в ней участвовала, поскольку сценарий четырехактной драмы «Завоевание Мексики» (*La Conquête du Mexique*), которая должна была стать первым спектаклем «театра жестокости», как о том заявлено во втором манифесте, был написан к началу 1933 г.⁸

Чем обусловлен выбор сюжета Конкисты? Почему Иерусалиму Арто предпочел Теночтитлан? «Взятие Иерусалима» – один из девяти намеченных в первом манифесте спектаклей репертуара: «5. Взятие Иерусалима, согласно Библии и Истории; отсюда – кроваво-красный цвет, чувство потерянности, смятение душ, которым затронута все, даже свет; вместе с тем – метафизические прения пророков, то жуткое

⁴ Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.VIII. P.: Gallimard, 1973: 351. Здесь и далее перевод всех цитат наш. – А.Г.

⁵ Перевод будет опубликован в начале 1927 г. в издательстве *Paris-América* под заглавием «Боги, герои и люди древней Гватемалы, или Книга совета индейцев киче Пополь-Вух» (*Los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala antigua, o el libro del consejo Popol-Vuh de los indios quichés*).

⁶ Artaud, A. *México y Viaje al país de los tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984: 177.

⁷ О поездке Арто в Мексику см. подробнее: *Глаголюк А.В.* Мексика в поле сюрреалистической революции // *Литература и революция. Век двадцатый*. М.: Литфакт, 2018. С.436–462; *Глаголюк А.В.* Паломники красной земли // *Иностранная литература*. 2019. №6. С.229–233; *Арто А.* Вечная культура Мексики / Пер. А.В. Глаголюк // *Иностранная литература*. 2019. №6. С.234–237.

⁸ См. письма Арто к Жану Полану и Андре Ролану де Реневиллю от 22 января 1933 г. [Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.V. P.: Gallimard, 1964: 197–200]. Первая читка состоялась спустя год, 6 января 1934 г., на квартире Лиз Деарм.

умственное возбуждение, что они порождают и что бьет – в физическом смысле – по Царю, Храму, Толпе и Событиям⁹. Заметим, что оба сюжета, иудейский и мексиканский, восходят к древней традиции представления разнообразных завоеваний. В Испании они оформились в так называемых «танцах мавров и христиан», под влиянием которых в XVI в. в Новом Свете возникают собственно «танцы Конквисты»¹⁰. По свидетельству епископа Юкатана Кресенсио Каррильо-и-Анкона, подобного рода действия разыгрывались и в середине XIX в.¹¹ Если Арто становится продолжателем этой традиции, то лишь формально, поскольку решительно не приемлет ее идеологической основы: утверждение превосходства иудео-христианской цивилизации. Следовательно, «преимущество» мексиканской темы должно быть связано с тем, что антагонизм религий и мировоззрений в ней явлен с большей контрастностью и драматизмом.

Сам Арто объясняет свой выбор «чрезвычайной» актуальностью социально-духовных проблем, вызванных гегемонией западноевропейской культуры в мире, и необходимостью рассудить по справедливости «христианские» и «языческие расы». В первой, общетеоретической, части манифеста говорится:

Театр Жестокости изберет те сюжеты и темы, что отвечают тревогам и волнениям нашего времени. [...] Это будут космические, всеобъемлющие темы, интерпретации старинных текстов, древних космогоний: мексиканской, индийской, иудейской, иранской и проч. [...] Великие социальные перевороты, борьба народов и рас, природные стихии, игра случая, притяжение неотвратимого обнаружат себя либо косвенно, в возбужденных жестах персонажей под стать богам, героям или чудовищам мифического масштаба, либо прямо, в формах материальных, полученных новыми научными методами. Эти боги или герои, эти чудовища, эти природные и космические стихии будут

⁹ Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.IV. P.: Gallimard, 1964: 119. Арто говорит об эпизоде библейской, а не средневековой истории: скорее всего, он имел в виду приход к власти царя Ирода Великого.

¹⁰ Ramos Smith, M. *La danza en México durante la época colonial*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1979: 17, 21–25. В 1539 г. в Тлашкале было разыграно «Взятие Иерусалима», в Мехико – «Взятие Родоса».

¹¹ *Literatura maya*. Caracas: Biblioteca Ayacucho; Editorial Galaxis, 1980: 292, 349.

представлены в соответствии с образами старинных священных текстов и древних космогоний¹².

Обращает на себя внимание настойчивая апелляция к текстам, мотивируемая желанием вскрыть мифическое измерение современности (“...dégager les Mythes de l’homme et de la vie moderne”¹³), ее метафизические основы, что несколько не противоречит стремлению Арто преодолеть зависимость современного театра от слова, поскольку работа с источниками, по его мысли, ограничивается планом содержания. В плане выражения же ведущая роль переходит к невербальным составляющим спектакля: когда театр проникнется поэзией «первоначальных Мифов» (“Mythes primitifs”), способной захватить самого рассеянного зрителя, «мы потребуем, чтобы эти древние конфликты воплотились и, главное, актуализировались не в тексте, а на сцене», то есть были переданы движениями и жестами, не опосредованными речью.

«Устав от опытов Копо, Дюллена, Бати, занятых сценической пластикой, молодой французский театр ищет миф, и он почти у цели. Пресловутое “уважение к тексту”, придуманное Жаком Копо, ничего, кроме старых текстов, не принесло, тогда как современному театру нужны не тексты, а “язык”, и этот “язык” – не в том, что говорит хор, он – в пространстве»¹⁴, – так начинает Арто написанную в Мексике статью «Французский театр в поисках мифа» (1936). События Конкиты – момент гибели «Мифов, чья сила продолжала расти»¹⁵ – открывали для такого поиска широкое поле. Именно поэтому у драмы нет однозначной развязки. Остановливая действие в момент погребения Монтесумы, то есть почти за год до начала осады Теночтитлана, Арто будто надеется запечатлеть Мифы в канун катастрофы, обратить

¹² Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.IV: 147–148.

¹³ Ibid.: 147.

¹⁴ “El teatro francés busca un mito”, опубли. 28 июня 1936 г. в газете *El Nacional*. [Artaud, A. *México y Viaje al país de los tarahumaras*: 154]. Эта и целый ряд других статей, собранных Луисом Кардосой-и-Арагоном, известны нам только в переводе на испанский, французские оригиналы утрачены. В Собрании сочинений Арто данные тексты представлены в обратном переводе Мари Дезон (под этим псевдонимом была вынуждена скрываться Пола Тевенен, которой Арто доверил издание всего им написанного) и Филиппа Соллерса [Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.VIII: 254; Bradu, F. *Artaud, todavía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008: 106].

¹⁵ Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.VIII: 162. Из подготовительных материалов к мексиканским лекциям («Мексика и цивилизация»).

историю вспять. Финальная сцена может быть интерпретирована в свете чудовищного поражения испанцев в ночь с 30 июня на 1 июля 1520 г. – так называемой «Ночи печали» (*La noche triste*):

Повсюду – будто глухое цветение, распускаются звуки, слова, ядовитые цветы, взрывающиеся у самой земли. Взметнулся религиозный дух – и склонились головы, до слуха доносится рев, грозные, отрывистые звуки вторят прихотливым напевам моря, набегающего на широкий песчаный берег, вторят скалам, дробящим утес. Погребение Монтекумы. Топот, шепот. Толпа индейцев, чьи шаги звенят, как клешни скорпиона. Затем – смятение, тление, огромные головы с раздувшимися от запахов носами, везде, всюду – громадные испанцы-калеки. Как гигантская волна, внезапная гроза, дождь, захлестывающий море, – восстание, увлекающее за собой толпу со всех концов, вместе с мертвым телом Монтекумы, раскачивающимся над головами, как корабль. Судороги схватки, головы загнанных испанцев пеняются, разбитые в кровь, по замшелым стенам¹⁶.

Представляя свое видение Конкисты как борьбы европейского хаоса и анархии с «глубокой духовной гармонией» индейской цивилизации, Арто дает проявиться архетипическому конфликту судьбы и человеческой воли, сталкивая Монтекуму¹⁷ с самим собой, с Кортесом и с восставшим народом, чтобы в конечном итоге вывести на поверхность «ложной цивилизованности» заряженные коллективной энергией Мифы, посредством которых можно обрести «силу» (одно из ключевых в эстетике Арто понятий) и ту «истинную культуру», что претворяется в его воображении в образе Пернатого Змея, открывающем книгу «Театр и его двойник»: «В бесконечных изгибах тела Змея Кетцалькоатля есть гармония, потому как в них, извиваясь и застывая, выражает себя дремлющая сила; напряженность форм призвана пленить и пробудить силу пронзительных музыкальных созвучий»¹⁸ («Театр и культура»). Именно Пернатый Змей становится героем пьесы Астуриаса «Кукулькан»¹⁹, на основе которой и был создан манифест

¹⁶ Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.V: 28–29.

¹⁷ Имя дается не в индейской, а европейской огласовке, в той форме, в какой его использует Арто.

¹⁸ Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.IV: 15.

¹⁹ Так майя именовали легендарного предводителя тольтеков Кетцалькоатля.

«Возможности американского театра», но его образ отвечает иной концепции мифа.

По многочисленным хроникам, статьям и репортажам, написанным Астуриасом для гватемальской газеты *El Imparcial* за девять лет жизни в Париже (1924–1933), мы можем установить, что над первой версией «Кукулькана» он работал в 1928–1932 гг., то есть параллельно с «Легендами Гватемалы»²⁰: «...по договоренности с директором одного известного мадридского театра я готовлю небольшую одноактную пьесу на майяскую тему, с тремя персонажами и очень простыми декорациями»²¹ (23 августа 1930); «В одной статье [«Возможности американского театра» – А.Г.], которую в прошлом году опубликовало несколько южноамериканских газет, я отстаивал мысль, что театру в Америке следует прежде всего вернуться к маскам, и наметил контуры пьесы “Кукулькан”: с тех пор я успел ее написать, а мексиканский скульптор Херман Куэто – изготовить маски»²² (1 января 1932). Генетическая связь пьесы с «Легендами» подтверждается тем, что в архиве писателя было обнаружено четыре варианта прозаической «Легенды о Кукуле», текстуально очень близких к первым сценам²³. Окончательную форму пьесы примет только в составе второго, расширенного издания «Легенд», увидевшего свет в год смерти Арто²⁴.

²⁰ Первое издание «Легенд Гватемалы» вышло в апреле 1930 г. в Мадриде малым тиражом (всего 200 экземпляров). Вскоре, стараниями друзей писателя, во французских журналах стали появляться переводы фрагментов книги. Тогда же «Легенды» привлекают внимание авторитетного переводчика испаноязычной литературы Франсиса де Миомандра: он был настолько захвачен текстом, что обратился к автору с просьбой предоставить ему права на перевод, уже наполовину завершив работу. В следующем же году Астуриас был удостоен премии Силья Монсегур, присуждаемой лучшей книге испано-американского автора в переводе на французский язык. По просьбе Миомандра, Поль Валери пишет небольшое письмо–предисловие для первого французского издания, увидевшего свет в Марселе в конце 1932 г. Впоследствии этот текст Валери воспроизводился во всех испаноязычных изданиях Астуриаса.

²¹ Asturias, M.A. *París, 1924–1933: Periodismo y creación literaria*. Madrid: ALLCA XX, 1988: 440. Здесь и далее указываются даты публикации хроник, даты написания же остаются нам неизвестны.

²² Asturias, M.A. *París*: 465.

²³ Asturias, M.A. *Cuentos y leyendas*. Madrid: ALLCA XX, 2000: 333–347. Однако сам Астуриас подчеркивал, что «Кукулькан», в отличие от «Легенд» – плод работы сил «бессознательного» [López Álvarez, L. *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1974: 80].

²⁴ Asturias, M.A. *Leyendas de Guatemala*. Buenos Aires: Pleamar, 1948. Во второе издание также вошла легенда «Колдуны весенней бури» (*Los brujos de la tormenta primavera*).

За это время Астуриас, конечно, мог прочитать его работы и в оригинале, и в переводе²⁵, однако основные положения театральной теории, нашедшей воплощение в «Кукулькане», изменений не претерпели, как о том свидетельствует рецензия на спектакль гватемальца Карлоса Хирона Серны, опубликованная 27 августа 1947 г. в *El Imparcial*:

Много лет назад на страницах газеты, которую вы держите в руках, в той же самой рубрике, я напечатал эссе о возможностях гватемальского театра в индейском духе и с тех пор, увлекшись романом и поэзией, к этому вопросу не возвращался. Но по счастливому стечению обстоятельств недавно я побывал на драме-балете «Киче-ачи» Карлоса Хироны Серны [...] и все мои интуиции относительно того, что может дать театр, впитавший цвета гватемальской – и, шире, американской – природы и легенд, получили подтверждение²⁶.

Переходя к анализу концепции Астуриаса, необходимо представить сам текст манифеста:

ВОЗМОЖНОСТИ АМЕРИКАНСКОГО ТЕАТРА²⁷

Пьеса на основе мифа майя-киче – литературная авантюра, на которую нас уговорил один озорник, – заставила нас задуматься о том, что может дать Америка – американская сельва – современной сцене. Нижеследующие заметки – плод этих размышлений.

1. Источники.

Задумавшись о том, какими средствами мы располагаем, и обратившись к источникам (а их в общем и целом огромное множество), мы должны сказать, что в Америке есть только две подлинно автохтонные драмы: «Воин из Рабиналя» (майя-киче) и «Ольянтай» (инки), – правда, последняя несет на себе след испанского влияния, так что некоторые даже

²⁵ За девять месяцев пребывания в Мексике, с 7 февраля по 31 октября 1936 г., Арто опубликовал порядка двадцати статей, а вскоре после его отъезда, 23 мая 1937 г., в газете *El Nacional* печатается сокращенный перевод первого манифеста «Театра жестокости».

²⁶ Asturias, M.A. *Teatro*. Madrid: ALLCA XX; Université Paris X, 2003: 917.

²⁷ Перевод выполнен по Asturias, M.A. *Paris*: 476–479.

думают, что она была написана в колониальный период, в XVIII в. Несомненно, произведений такого рода существовало гораздо больше; но они были уничтожены – в том случае, если были записаны, – конкистадорами, или же утрачены со смертью тех, кто поддерживал устную традицию. То же, что писалось для театра по-испански в колониальную эпоху и после, нас не интересует.

2. Лоа, религиозные действия, танцы мавров и т.д.

Все эти театральные формы, способные сбить с пути, если обращаться с ними без должной осторожности, представляют для нас большую ценность в выразительном плане. Образцом такого рода театра, где первичные техники соединились с испанскими религиозными темами, является «Машимон»²⁸. Гватемальский «Машимон» далек от «Страстей Христовых» в Обераммергау, хоть и разыгрывается на Страстной неделе. Сюжет его прост. В основе «Машимона», вероятно, лежит миф – индейское переложение истории Иуды, но Иуда этот напоминает не евангельского Иуду Искариота, а конкистадора дона Педро де Альварадо. Простота сюжета нисколько не умаляет великолепия хореографического исполнения: этот незамутненный источник и должен питать будущие американские «балеты». «Машимон» – самое значимое из представлений полурелигиозного характера, которые еще ставят современные индейцы – наследники великих майя. Роскошные костюмы и аранжировка танцевальных номеров отличает подлинно американское своеобразие, а потому нам стоит взять их на вооружение. Религиозные действия, танцы мавров и т.д. также заслуживают нашего внимания, поскольку несут на себе живой след нагуализма, глубоко укорененного в сознании индейцев Нового Света. Нагуализм – вера в животное-защитника, своего рода ангела-хранителя; все участники танцев мавров и религиозных действий, несмотря на их католический характер, надевают костюмы животных, маски быков, ягуаров, львов, змей – дьявольские, на взгляд непосвященных, обличья. Из-за недостатка средств и не-

²⁸ Побывав в Атитлане на Страстной неделе, в 1946 г. Астуриас напишет о Машимоне отдельную статью: Asturias, M.A. “Maximón, divinidad de agua dulce.” Asturias, M.A. *Hombres de maíz*. Madrid: ALLCA XX, 1992: 423–427.

расторопности тех, кто берется сдавать и чинить костюмы и маски, такие театральные празднества стали проводиться гораздо реже. О лоа и пасторалях нам почти нечего сказать, они в известной мере лишены американского значения, поскольку автохтонное в них исказили, умалили, подчинили требованиям старозаветных приходских театриков.

3. Несвоевременные мысли.

Бескрайние пылающие тропики, переполненная звуками сельва, пахнущие вечностью моря, горы, «смыкающие руки под покровом сумерек», бурные реки, вулканы, что в юности венчают столпы дыма, а в старости седины вечных снегов – все это и многое другое, несказанное, ждет театрального воплощения – не в декорациях, а как порыв ветра, символ, словесная стихия, заклинательная сила, что создаст новое пространство²⁹, пространство американской сцены.

От избытка такого рода явлений возникает беспутное влечение к иностранному – самому простому, а точнее, посредственному: со свойственной тропикам непринужденностью мы хотим применить европейские формулы, в большинстве своем устаревшие, к тому, что вот-вот должно родиться как наше собственное видение нас самих – Америки.

Следовательно, самое трудное – открыть на просторах Америки сугубо американскую театральную форму, именно к этому должны стремиться все те драматурги наших земель, кто пишет на манер Бенаvente³⁰, на манер Батайя³¹, на манер Пиранделло. Несколько лет назад в Париже я имел неудовольствие присутствовать на комедии одного южноамериканского автора: я говорю неудовольствие, поскольку критики были единодушны в том, что наш латиноамериканец обманул ожи-

²⁹ В оригинале – “ambiente”, что значит «среда, атмосфера». Поскольку концептуально Астуриас здесь очень близок к Арто, мы решили перевести это слово как «пространство».

³⁰ Хасинто Бенаvente Мартинес (Jacinto Benavente Martínez, 1866–1954) – плодовитый и очень популярный испанский драматург, работы которого тяготеют к «хорошо сделанным» пьесам, жанру светской хроники. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1922).

³¹ Анри Батай (Henry Bataille, 1872–1922) – французский драматург, автор светских, мелодраматических пьес. Адаптировал для сцены роман «Воскресение» Л.Н. Толстого. Один из героев «Второй книги масок» (1898) Реми де Гурмона.

дания французских зрителей, жаждавших экзотизма, но вместо спектакля американской заправки им преподнесли пьеску французского образца, более чем заурядную.

а). Декорации.

В китайском театре декорации создаются словами. Актер говорит: «Наступила ночь», и наступает ночь, так что не надо гасить свет, затенять падуги или изображать небо с луной и звездами. В театре майя-киче, каким мы хотим его создать – под открытым небом, без подмостков, вровень с залом, – декорации будут предельно просты: к примеру, цветной занавес, желтый – утром, красный – вечером, черный – ночью³². Магия первичного цвета воздействует на зрителя, как фраза, все время стоящая у него перед глазами и вызывающая ассоциации. Занавес будет участвовать в действии, говорить, перенимая движения ветра, слабого ли, сильного, станет активным элементом сцены. В то же время желательно, чтобы декорации были непропорциональны. Огромные деревья и крошечные животные, а люди – еще того меньше. Деревья начнут расхаживать по сцене, вверх–вниз по горам, будут спорить со звездами, призывать благодатные дожди... все это – фантастическое, фантастическое до абсурда, – возможно лишь в краях «солнечного безумия». Магия цвета и диспропорция – вот два принципа, которых нужно придерживаться в декорациях.

б). Сценическая речь.

Имея целью возвращение к первичным театральным формам, мы требуем не декламации, а монотонной читки. Декламировать значит интерпретировать; повторять – говорить, и не более. Мы не задаемся вопросом о преимуществах и недостатках декламации: мы хотим освободить театр от риторики, а потому требуем, чтобы актеры просто повторяли текст, как дети пересказывают свои первые сказки друзьям и родным, как дети произносят условные фразы в игре, без интонации, когда

³² Развитие действия в «Кукулькане» подчиняется солнечному циклу: в каждом из трех условных «актов» разыгрываются три сцены, отнесенные к определенному времени суток, на что указывает цвет занавеса – желтый (утро), красный (полдень), черный (вечер).

сознание их погружается в полусон, а души пробуждаются среди чарующей природы, не переставая всему изумляться.

Наш театр берет начало во многих детских играх, на которые не обращали внимания, поскольку мерили их риторической меркой и смотрели на них глазами воспитателя, замечающего только то, что подчиняется выхолощенной школьной дисциплине, укладывается в рамки вопросов–ответов на уроке, следует правилам подражательной «гимнастики». Узость взглядов наших учителей такова, что по всей Америке, за исключением Мексики, американское на детских праздниках вытесняется тем, что не пристало смотреть детям, как, например, танцы апашей.

Игры наших детей станут опорой и ориентиром для нашего собственного творчества, ведь оно должно быть детским развлечением, и только. Америка не вышла из возраста игр, зачем же нам старить ее эстетическими заботами взрослых народов? И если дети зовут друг друга: поиграем в бой быков! поиграем в кошки–мышки! поиграем в ручеек³³! – не иначе хотим мы говорить об американском театре... Поиграем в Кукулькана! – как называем мы трижды три майяских сцены, которые сейчас сочиняем.

В какой мере мексиканская живопись обязана своим обновлением работам детей (влияние, безусловно, благотворное), обучающихся в школах живописи под открытым небом?

Но это, разумеется, только первый шаг. Постепенно, в процессе игры мы начнем решать социальные проблемы, волнующие наш американский мир и требующие сценического воплощения под пером настоящих революционеров, чтобы массы восприняли дух американских мыслителей, жаждущих полного обновления наших демократических систем, давно себя дискредитировавших.

И тут уже придет черед декламации. В социальном театре не будет монотонной читки. Ребенок перестал повторять свои сказки, как попугай, он достаточно повзрослел, чтобы начать выражать себя.

³³ В оригинале: “jugar a andares”. Гватемальская игра “Andares–andares” по технике напоминает русский «ручеек». Астуриас упоминает ее в первом тексте «Легенд» – «Гватемала».

с). *Фабула.*

Для настоящей фавулы правдоподобие не имеет никакого значения. Повествование должно быть организовано по принципу соположения. Пусть события накладываются друг на друга, не переплетаясь. Тогда обнаженное, резкое, пульсирующее слово обретет то новое в известной мере качество, что отнимает у него чрезмерная риторика. Что касается языка, хорошо бы сделать его беспредметным, чтобы он летал, чтобы он стал свободным, религиозным.

д). *Действия.*

Короткие сцены, вероятно, стимулируют приток крови к мозгу зрителей, а потому могут передать ощущение американских тропиков. Вращаясь, как звезды на безоблачном небосклоне, эти короткие сцены движутся, оставаясь неподвижными, и создают ту атмосферу реальности и вымысла, что присуща нашим американским широтам. Кинематографические сцены доставят удовольствие верным зрителям и взбудоражат равнодушных.

е). *Маски.*

Очень важно дать место традиционным в нашем автохтонном театре маскам. Персонажи-животные наденут маски животных и будут ковылять по сцене, как пьяные; другие персонажи также наденут маски животных, но двигаться будут, как люди, гораздо свободнее. Непременно появится персонаж (человек или животное) в черной маске, и это значит, что он участвует в действии, но его нет, или же он существует во мраке небытия. Кодексы и рельефы храмов майя (Киригуа, Копан, Ушмаль) – кладезь жестов и поз – следует использовать как руководство по сценической пластике.

4. *Еще одна мысль.*

Коль скоро у театра есть голова, туловище и конечности, роль конечностей (извините за выражение) берут на себя зрители, которые либо хлопают, либо топают. Что касается почтенной публики, то я советовал бы ей следующее: собираясь на задуманный нами спектакль по мифу майя-киче, она должна забыть о том, что идет в театр, в противном случае

ее неминуемо настигнет разочарование, какое испытал бы человек, которому вместо «Фауста» показали игру в фанты. Переходя на деловой язык: нам требуется зритель, который был бы на пятьдесят процентов – верующим на мессе, на двадцать пять процентов – любителем музеев восковых фигур и музеев вообще, и на оставшиеся двадцать пять – поэтом и ребенком. Но поскольку такого идеального зрителя не найти и с фонарем Диогена, мы будем рады хотя бы тому, кто сможет полчаса валять дурака. Таких наберется немного. Театр – развлечение серьезное (и дорогостоящее!), думают те, кто превратил театральные залы в место работы желудков. Занятый перевариванием своего ужина (горох, фасоль, тушеное мясо и десерт со сгущенкой) буржуа ни за что не станет валять дурака: он хочет, чтобы его всерьез – это-то и трагично – потчевали пьесами, которые ни в чем не противоречат его убеждениям, а значит не помешают *его* пищеварению. В нынешней атмосфере сытых желудков вместо театральных произведений мы получаем рагу из слов среди декораций, дряхлые внутренности, вываливающиеся из животов. От такого театра – то ли пищеварения, то ли несварения – становится тошно, уж лучше остаться на улице и любоваться на звезды.

Изложенный выше план работы, который предстоит еще дорабатывать и бесконечно дополнять, – пример того, как можно было бы начать создавать американский театр; ни на что не притязая (притязания – привилегия людей праздных), я просто записал свои мысли и не ставлю точку в надежде на то, что более опытные люди найдут для себя ориентир, откроют прямой путь к тому, что свойственно именно нам, что бьется в нас и что мы должны дать театру, – Америке.

Заметим, что как на композиционном (тематические разделы), так и на идейном уровне (за вычетом латиноамериканской проблематики) текст Астуриаса изоморфен первому манифесту «театра жестокости», опубликованному 1 октября 1932 г. в журнале *Nouvelle Revue Française*. Арто и Астуриас совпадают в стремлении упростить декорации, сделать их менее «правдоподобными» (отсюда – усиление цвета и диспропорций); вернуть на сцену маски; упорядочить телесный язык («кодексы и рельефы храмов майя – кладезь жестов и поз»); освободить сценическую речь от риторики, а слово – от

референций (по мысли Арто, слова должны приобрести то значение, какое они имеют в наших снах); упразднить подмостки. Особенно следует отметить важное для Арто слово «символ» в применении к новой театральной реальности, призванной выразить первозданную американскую природу.

Учитывая, что Астуриас в определенной мере опередил Арто, представляется важным понять, как соотносятся его театральные идеи с концепциями современников, какие генетические и типологические связи выявляются при параллельном чтении манифеста и хроник. Должны ли мы вслед за французским исследователем Марком Чеймолом удивляться отсутствию какого бы то ни было упоминания Арто?³⁴ Примечательно, что в статьях жившего в это же время в Париже (1928–1939) Алехо Карпентьера, знавшего Арто лично, мы также не встретим его имени³⁵. Значит ли это, что спектакли «Театра “Альфред Жарри”» не вызвали у обоих латиноамериканцев интереса (пусть заочного), даже такой громкий, как «Сновидение» по пьесе «Игра снов» А. Стриндберга? За этим вопросом стоит другой, более общий: можно ли читать парижские хроники как писательские «дневники»? К такой трактовке склоняется Джеральд Мартин: по его мнению, Астуриас-журналист отбирал для статей то, чему даст развитие в собственном творчестве, отсюда – значимые умолчания, например, в отношении «Андалузского пса»³⁶. Данное суждение справедливо лишь отчасти, поскольку Мартин не учитывает того, что Астуриас писал с оглядкой на аудиторию латиноамериканской глубинки: заслуживали ли ее внимания однократные экспериментальные постановки или провокационные кинопоказы, можно ли было распознать в них зачатки магистральных направлений искусства XX столетия? О важности рецептивного аспекта при анализе хроник писал координатор издания Амос Сегала, характеризуя отношение Астуриаса к парижской современности как трезвое, осторожное, далекое от снобизма и позерства. По его мысли, Астуриас не решался или не хотел представлять свой опыт как «экзотический», обнаруживать излишнюю осведомленность в вопросах авангардного искусства со всеми его крайностями, по-

³⁴ Cheymol, M. *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des années folles*. Grenoble: Presses universitaires, 1987: 179.

³⁵ Cf. Carpentier, A. *Crónicas: En 2 vol.* La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.

³⁶ Asturias, M.A. *París: 573*. Датировка фильма в разных источниках колеблется между 1928 и 1929 гг.

скольку это отдалило бы его от мира, в котором он хотел принимать деятельное участие³⁷. Именно поэтому, надо думать, Астуриас, в отличие от Карпентьера, часто не анализирует, а воссоздает увиденное и услышанное, добываясь «эффекта присутствия», и в некоторых случаях его репортажи становятся слишком импрессионистичными. Хотя мы не можем быть уверены в том, что Астуриас говорил обо всем, что считал важным, имеющихся в нашем распоряжении хроник достаточно для того, чтобы определить роль контекста в формировании его театральной теории. Возвращаясь к намеченной параллели между Арто и Астуриасом, проследим, насколько совпадали их оценки.

Среди первых и самых содержательных парижских хроник Астуриаса – напечатанные с интервалом в месяц (11 июня и 6 июля 1927 г.) рецензии на фильм «Наполеон» Абеля Ганса (премьера 7 апреля 1927 г.), где Арто сыграл Марата, и несколько спектаклей «Русского балета» («Жар-птица», «Князь Игорь», «Меркурий», «Кошка», «Царь Эдип»). Дополняя ассоциативный комментарий Дж. Мартина, ограничивающийся отсылкой к «Сеньору Президенту» в первом случае и к «Кукулькану» во втором, обратим внимание на те элементы, что получат концептуальное продолжение в манифесте.

Так, у Ганса Астуриас мог перенять принцип «соположения» коротких «кинематографических сцен»:

Нам кажется, будто чего-то не хватает: такое же ощущение возникает, когда мы читаем поэтов XX века или смотрим картины авангардных художников [...] Сцены стремительно сменяют друг друга. Мы следим за вспышками молнии. Каждый образ точно взрыв объектива³⁸.

Впрочем, у Астуриаса могли найтись и другие ориентиры, поскольку он регулярно бывал в «Студии урсулинок» в Латинском квартале, где за один сеанс осваивал «полувековую» («1906–1926–1956» – заглавие хроники от 14 декабря 1926 г.) историю киноискусства: двадцать минут довоенного сюжетного кино, двадцать минут «авангардного» кино без субтитров, и оставшиеся двадцать – кино «абсолютного», абстрактно-геометрического, напоминающего дадаистские ленты Ман Рея «Возвращение к разуму» (1923) и «Эмак Бакия» (1926). Именно в «Студии урсулинок» состоялась премьера снятого по

³⁷ Ibid.: LII–LIII.

³⁸ Ibid.: 184.

сценарию Арто фильма «Раковина и священник» (9 февраля 1928 г.). Там же Астуриас увидит фильм Ман Рея «Морская звезда» (премьера 28 сентября 1928 г., рецензия от 28 ноября 1929 г.) по одноименному стихотворению Робера Десноса: абстрагируясь от сюжета, Астуриас пытается передать эффект «ритуальности»³⁹ действия и объяснить оригинальную технику замутненного кадра, для которой придумывает термин «*piscinema*» (от «*piscina*» и «*cinema*»), через сравнения со «всем знакомой» и доступной взгляду «солнечной паутиной» на стенах общественных купален и «золотыми кружевами» в сокровищницах испанских соборов. Знаменательно, что в том же 1929 г. Астуриас отдает в печать свой первый театральный опыт в новоизобретенном жанре «фантомимы»⁴⁰ под обманчиво детским заглавием «Лучик звезды»⁴¹ – упражнение в авангардном письме, на которое его, несомненно, вдохновили Деснос и Ман Рей. Являясь одним из текстов-«спутников» манифеста, фантомима отражает игровую сторону театальной концепции Астуриаса: простейший сказочный сюжет (влюбленный дон Иго должен выдержать три ирреальных испытания, чтобы заполучить неуловимую Звезду: вытянуть нить паутины; достать ресничку из глаза самой маленькой иголки Королевы; протолкнуть через туннель слово), в котором задействованы зооморфные персонажи (Лучик звезды охраняет свирепый «бык» “*Torogil*”, а тело ее состоит из рыбок; дон Иго превращается в рака и, говоря словами манифеста, «ковыляет по сцене, как пьяный»⁴²), обменивающиеся абсурдными репликами в рифму (“*Torogil / comiöse una enana / redonda / como una manazana*”⁴³). В остальном фантомима не отвечает проекту «американского театра в индейском духе» на основе мифа, хотя место

³⁹ Ibid.: 408.

⁴⁰ Единственное косвенное определение жанра встречается в интервью Астуриаса с Луисом Арсом: «...поэмы, представляющие собой попытку дать жизнь призракам индейских легенд в игре слов и сюрреалистической пантомиме». Большое число сопутствующих фактических ошибок о «Лучике звезды», которые, к сожалению, повторяют исследователи, заставляет усомниться в его достоверности. [Harss, L; Dohmann, B. *Into the Mainstream: Conversations with Latin-American Writers*. New York, L.: Harper & Row, Publishers, 1967: 77].

⁴¹ Asturias, M.A. *Rayito de estrella*. P.: Impremierie Française de l'Édition, 1929. Эту и другие фантомимы Астуриас включит в поэтический сборник «Висок жаворонка» (*Sien de alondra*, 1949).

⁴² “Que anda cual los beodos / que chocan de lado a lado” [Asturias, M.A. *Obras completas*. T.I. Madrid: Aguilar, 1969: 819].

⁴³ Ibid.: 817.

действия в первой ремарке явно соотносено с Гватемалой, на что обращал внимание уже М. Чеймоль⁴⁴:

На небе луна, а на лице ее – кролик. Взявшись за руки, вертятся горы вокруг земли. Затерявшись среди черных коров, возвращается ночь на скотный двор. Деревья охвачены сумерками. От корней к листьям поднимаются соки и падают, обращенные в тень. Над лужей кружит комар [“zancudo” – Астуриас использует американизм – А.Г.]. Нет, не совсем так, поправка: это лужа летает за комаром, как монокль какого-нибудь ученого мужа⁴⁵.

Не случайно вторая фраза – “Las montañas, agarradas de la mano” – переходит в текст манифеста под видом неточной цитаты в одном из самых «американских» его пассажей: “...las montañas ‘cogidas de la mano a la hora del crepúsculo’”.

В рецензии на «Жар-птицу» отметим эпитеты, восходящие к идее «цветового», игрового спектакля: «Это лазурная сказка. Сказка ни о чем» (“Es el cuento azul. Es el cuento de un nada»), – а также обращение к детям: «Сказка кончается, когда дети уже уснули. [...] Где же дети?»⁴⁶. В «Князе Игоре» (точнее, во фрагменте «Половецких плясок») Астуриас мог почерпнуть не только образ стрелка, из которого вырастет персонаж Чинчибирина в «Кукулькане», но и формулу развязки: кульминацией танца становится жест лучника, натягивающего тетиву так, что «кажется, будто сердце вылетит у него стрелой из груди...»⁴⁷ – аналогично, в финальной сцене Чинчибирин вынимает из собственной груди Луну. Примечательно, что Астуриас акцентирует пластическую выразительность (см. раздел «Маски» манифеста) и бессобытийность действия, повторяя слово “nada”:

Пластика фигур заставляет нас забыть о музыке. [...] Мы не слышим музыки. Цвета не играют большой роли. Пластическая выразительность фигур воинов, как мы уже говорили, приковывает наш взгляд

⁴⁴ Cheymol, M. “Les Légendes du Guatemala.” Asturias, M.A. *Cuentos y leyendas*. Madrid: ALLCA XX, 2000: 788–789.

⁴⁵ Asturias, M.A. *Obras completas*. T.I: 816.

⁴⁶ Asturias, M.A. *París*: 193–194.

⁴⁷ Ibid.: 194.

к мгновенному рельефу сцены. Их предводителем был Князь Игорь. Но с этим Князем ничего не произошло⁴⁸.

В балете «Меркурий» Астуриаса больше всего впечатлили декорации Пикассо и его работа с цветом в гармонично-ренессансной, а не шокирующе-авангардной манере: «...вспоминаются рафаэлевские ангелы. Изысканное пиршество цвета! Только в Ватикане можно получить столько же удовольствия»⁴⁹. В этой полусерьезной оценке проявляется характерный для латиноамериканских художников эклектизм. Астуриас действительно непоследователен, ведь уже через абзац, говоря о «Кошке», он увлеченно разбирает сложную «лабораторную» конструкцию из стеклянных трубок, по которым поднимается и опускается растворенная в красках музыка, подвижные пузырьки углекислоты и ртути – «алтарь механических богов», выражающий, «безусловно, более новый и революционный дух»⁵⁰.

Последний раздел рецензии, посвященный опере «Царь Эдип» (музыка И. Стравинского, либретто Ж. Кокто по трагедии Софокла, перевод на латынь Жана Даниэлу), выводит нас к проблеме возрождения мифа в театре и заставляет вспомнить рассуждение Арто в статье «Покончить с шедеврами»: если современный зритель не понимает трагедию Софокла, то виноват в этом Софокл, а не зритель. Задача режиссера – найти новый, действенный, адекватный современности язык. Произвела ли «мертвая» латынь ожидаемый мистериальный эффект? Судя по сдержанной реакции Астуриаса, нет. Его концепция мифа в театре тяготеет к сказочно-игровой эстетике балетов: показательно, что в рецензии на спектакль Хироны Серны Астуриас предупреждает об опасности русского влияния⁵¹. Отношение же Арто к «Русским балетам» было неоднозначным, как и у многих сюрреалистов⁵². В неоконченном письме Рене Домалю от 14 июля 1931 г. Арто обращает внимание на то, что, в отличие от Франции, Германия

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.: 195.

⁵¹ “En este terreno es fácil resbalar hacia los otros bailables, el ruso, especialmente, y el peligro en *Quiché-Achí* ha sido bastante bien sorteado” [Asturias, M.A. *Teatro*: 918].

⁵² Бретон и Арагон выступили против участия Жоана Миро и Макса Эрнста в коммерчески успешных «Русских балетах», расценивая их поведение как контрреволюционное (листочка “Protestation”, 18 мая 1926 г.).

и Россия стремятся реабилитировать искусство мизансцены, примером чего могут служить «Русские балеты», возвращающие театру «чувство цвета»⁵³. Но этот опыт теряет в глазах Арто всякую ценность после знакомства с балийским театром, то есть уже через полмесяца, поэтому в книге «Театр и его двойник» об антрепризе говорится с неодобрением и в скобках: «...а “русские балеты” никогда, даже в пору расцвета, не выходили за границы искусства»⁵⁴, то есть оставались зрелищем для масс («Покончить с шедеврами»).

Осенью 1929 г. Астуриас, как и Арто, уверенно констатирует, что французский театр переживает кризис в условиях конкуренции с кино, мюзик-холлами и прочей развлекательной североамериканской продукцией («Театр 1930 г.» от 17 октября 1929 г.). Однако их ориентиры и представления о «новизне» совпадают лишь отчасти, поскольку злободневные социальные сюжеты Астуриас, в отличие от Арто, воспринимал не в метафизическом ключе.

Рецензия от 30 октября 1929 г. на постановку «Волосатой обезьяны» Ю. О’Нила Жоржем Питовым, в труппе которого некоторое время играл Арто, сводится к подробному пересказу сюжета и оценке не режиссера, а драматурга: Астуриас отмечает несомненный талант «неизвестного нам американского автора», чья пьеса, пусть местами и «тяжеловесная», проникнута тем «новым духом, что, освобождая театр от старья, ведет его к темным вопросам нашего времени: классовая борьба, взрывы, Бог и Дарвин»; «Не знаем, что сказать о Питове. Слишком литературным стал у него наш Янки. Вместе с тем заслуживают похвалы замечательные по выразительности декорации»⁵⁵. К «прогрессивным комедиям»⁵⁶ (“comedias de avance”) Астуриас относит «Майю» (*Maya*, 1924) – имевшую огромный успех пьесу С. Гантйона о жизни публичной женщины в постановке Гастона Бати⁵⁷. Показательно, что Астуриас не отказывает ей в новизне и два

⁵³ Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.III. P.: Gallimard, 1961: 215.

⁵⁴ Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.IV: 94.

⁵⁵ Asturias, M.A. *Paris*: 399.

⁵⁶ *Ibid.*: 390.

⁵⁷ Астуриас также высоко оценил другую постановку Бати – «Преступление и наказание» по роману Ф.М. Достоевского, которой посвящает одну из последних своих рецензий (опубл. 24 июня 1933 г.): «...сцены жизни студента – в публичном доме и на кладбище – один из лучших спектаклей, что мы видели в париж, в силу своей простоты и той истинной трагедии, что разыгрывается на глубине, скрытая от наших глаз [...] кто-то говорит об упадке театра? упадке литературы?» (По-видимому, вследствие ошибки в наборе все имена собственные в рецензии написаны со строчных букв [*Ibid.*: 496]).

с половиной года спустя, в хронике «Проблемы сцены» (12 марта 1932 г.), продолжая критиковать современный театр как в Мадриде, так и в Париже. Однако теперь эта критика обретает новое качество, что становится заметно начиная с хроники от 1 января 1932 г., поскольку Астуриас уже сформулировал свою театральную программу. Развивая идеи напечатанного к тому времени манифеста (возвращение к маскам и театр как «детская игра»), Астуриас хвалит «Труппу пятнадцати» под руководством ученика и племянника Копо Мишеля Сен-Дени за умение создать «магическую атмосферу»⁵⁸ в зале. Еще более «современной» представляется ему деятельность пятерых молодых людей, дающих балаганные представления по всей Франции⁵⁹: «Свежесть театра, избавившегося от пыльных декораций [...] Зритель чувствует себя помолодевшим, будто проводит время с детьми, ему кажется, что за словами возникает фантастический мир сказок, и жизнь его становится поэзией вне стихотворных размеров и риторических фигур»⁶⁰. В этой точке Астуриас, максимально сближаясь с Арто⁶¹, предсказывает: «Театр, который должен сейчас появиться на свет, соединит дионисийские восторги греческих празднеств с вечными вопросами человеческой жизни»⁶². Но именно здесь он с ним и расходится, что явствует из сопоставления манифестов. К общей цели – возрождение мифа и обновление театральной техники – Астуриас и Арто идут разными путями, поскольку миф в театре Астуриаса актуализируется не в трагически-ритуальном⁶³, а в игровом модусе. Не случайно он с воодушевлением говорит о «Хуане Кокто»⁶⁴: «...после “Орфея” [премьеры 17 июня 1926 г. – А.Г.] мы ждем не дождемся новых его работ»⁶⁵.

⁵⁸ Ibid.: 465.

⁵⁹ Нам не удалось установить, о какой именно труппе говорит Астуриас.

⁶⁰ Asturias, M.A. *Paris*: 470.

⁶¹ Интересно, что тут же Астуриас говорит о непреходящей современности пьес Софокла, Еврипида, Сервантеса, Кальдерона и Шекспира и о пользе, которую они могут принести национальной культуре, в полном соответствии с тенденциями репертуара Арто.

⁶² Asturias, M.A. *Paris*: 470. “No hay duda, el teatro que tiene que surgir ahora, aunará la alegría dionisiaca del espectáculo griego a los eternos problemas capitales del hombre”.

⁶³ Innes, Ch. *Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981: 4–17.

⁶⁴ Интересно, что Карпентьер его имя не испанизирует.

⁶⁵ Asturias, M.A. *Paris*: 390. Примечательно, что в письме Питоеву от 1 июля 1926 г. Кокто посвящает пьесу его детям, восхищаясь тем, как они, говоря словами

Вместе с тем миф для Астуриаса прежде всего – унаследованный язык, поэтому ход действия в «Кукулькане» – словесные поединки между хвастуном и Лжецом Гуакамайо по прозванию Великая Слюна Обманного Зеркала (“Gran Saliva de Espejo Engañador”) и истинным богом, Повелителем Неба и Земли Кукульканом; искушение, которому Гуакамайо подвергает Чинчибирину и прекрасную Яи⁶⁶, «играя словами»⁶⁷, дабы нарушить установленный порядок и свергнуть Кукулькана – определяет не «сила», как ее понимал Арто, но «сила Слова»⁶⁸ (“el valor de la Palabra”) индейского предания.

ЛИТЕРАТУРА

Арто А. Вечная культура Мексики / Пер. А.В. Глагошук // Иностранная литература. 2019. №6. С. 234–237.

Глагошук А.В. Мексика в поле сюрреалистической революции // Литература и революция. Век двадцатый. М.: Литфакт, 2018. С. 436–462.

Глагошук А.В. Паломники красной земли // Иностранная литература. 2019. №6. С. 229–233.

REFERENCES

- Artaud, A. “El teatro alquímico.” *Sur* II (1932): 179–184.
Artaud, A. *Œuvres complètes*. P.: Gallimard, 1961–1973.
Artaud, A. *México y Viaje al país de los tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
Artaud, A. “Vechnaia kul'tura Meksiki”. [“Mexico’s Eternal Culture”], transl. by A.V. Gladoshchuk. *Inostrannaia literatura* 6 (2019): 234–237. (In Russ.)
Asturias, M.A. *Cuentos y leyendas*. Madrid: ALLCA XX, 2000.
Asturias, M.A. *Leyendas de Guatemala*. Buenos Aires: Pleamar, 1948.
Asturias, M.A. “Maximón, divinidad de agua dulce.” Asturias, M.A. *Hombres de maíz*. Madrid: ALLCA XX, 1992: 423–427.
Asturias, M.A. *Obras completas*: En 3 vol. T.I. Madrid: Aguilar, 1969.

Астуриаса, «играют в “Орфея”» [Cocteau, J. *Romans, poésies, œuvres diverses*. P.: Librairie Générale Française, 2010: 1041].

⁶⁶ Имя «Яи» образовано перестановкой букв в слове “yia”, что значит «трава с золотыми цветами, дикий анис, возжигаемый на алтарях богов».

⁶⁷ Asturias, M.A. *Cuentos y leyendas*: 81, 102.

⁶⁸ *Ibid.*: 49. Примечание Астуриаса в статье обусловленном слушателе-рассказчике «Легенд» по прозванию «Золотая шкура» (“Cuero de oro”), чей образ также соотносится с Кукульканом.

Asturias, M.A. *París, 1924–1933: Periodismo y creación literaria*. Madrid: ALLCA XX, 1988.

Asturias, M.A. *Rayito de estrella*. P.: Imprimerie Française de l'Édition, 1929.

Asturias, M.A. “Réflexions sur la possibilité d’un théâtre américain d’inspiration indigène.” *Revue de l’Amérique Latine* 107: XX (Nov. 1930): 434–439.

Asturias, M.A. *Teatro*. Madrid: ALLCA XX; Université Paris X, 2003.

Bradú, F. *Artaud, todavía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Carpentier, A. *Crónicas: En 2 vol.* La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.

Cheyamol, M. *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des années folles*. Grenoble: Presses universitaires, 1987.

Cocteau, J. *Romans, poésies, œuvres diverses*. P.: Librairie Générale Française, 2010.

Harss, L; Dohmann, B. *Into the Mainstream: Conversations with Latin-American Writers*. New York, L.: Harper & Row, Publishers, 1967.

Gladoshchuk, A.V. “Meksika v pole siurrealisticheskoi revoliutsii.” [“Mexico in the Magnetic Field of the Surrealist Revolution”.] *Literatura i revoliutsiia. Vek dvadtsatyi.* [*Literature and Revolution. XX Century*] Moscow: Litfakt Publ., 2018: 436–462. (In Russ.)

Gladoshchuk, A.V. “Palomniki krasnoi zemli.” [“Pilgrims of the Red Land”.] *Inostrannaia literatura* 6 (2019): 229–233. (In Russ.)

Innes, Ch. *Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Literatura maya. Caracas: Biblioteca Ayacucho; Editorial Galaxis, 1980.

López Álvarez, L. *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1974.

Obregón, O. “Apuntes sobre el teatro latinoamericano en Francia.” *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 40 (1983): 17–45.

Ramos Smith, M. *La danza en México durante la época colonial*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1979.

Received: 29 Sept. 2020

Date of publication: 30 Nov. 2020