

АНТОНЕН АРТО

ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ

Первый манифест

Невозможно далее протолкнуть идею театра, который чего-то стоит только тогда, когда он является некоей логической и жесткой связью между нами и угрожающей реальностью.

Вопрос театра так важен, поскольку театр, с точки зрения физической и потому что он требует выразительности в пространстве, единственной истинности в действии, — позволяет магии искусства и речи проявиться органически и в их целом, подобно возвращению к ритуалу заклинаний злых духов.

Из всего этого следует, что нельзя применять в театре новые приемы действия, не дав им прежде своего языка. То есть, для того чтобы вернуться к действию от текста, рассматриваемого как определяющее и священное явление, необходимо прежде всего уничтожить подчинение театра тексту и вновь

найти некую значимую форму особенного языка — между жестом и мыслью.

Этот язык невозможно определить иначе как соединением возможностей выражения в действии и в пространстве с противоположными возможностями выражения в диалогической речи.

Что театр может взять у речи, так это возможность развития в пространстве, путем проталкивающего и колебательного воздействия на чувство. Здесь на первый план выступают интонации, особенное произношение слова. А также, кроме слышимого языка звуков, особое значение приобретает видимый язык объектов, движений, поз, жестов, но при условии вырастания через взаимодействие всех его подвидов посредством знаков; образуется своего рода азбука знаков.

Используя этот язык в пространстве, язык звуков, криков, различных звукоподражаний, света, — театр должен организовать действо с персонажами и объектами в настоящую иероглифику, своей символикой и соответствиями слу-

жащей связанности и взаимодействию всех органов на всех уровнях. То есть речь идет о создании для театра метафизики речи, жеста, выражения, одним словом — метаязыка; вместо психологических и человеческих топтаний из жизни.

Но все это не сможет работать, если за этим не будет такого напряжения весомого, осязаемого метафизического искушения, такого уверенного зова необычного, какой позволяет Возмездия или Року не быть ни ограниченным, ни формально изображенным. Эти идеи, касающиеся Сотворения, Становления, Хаоса и прочие космического порядка, дающие первичные понятия о вселенной, начисто забыты театром. А они как раз изначально призваны объединить и уравнивать Человека, Общество, Природу и Вещи.

Речь, однако, идет не о том, чтобы напрямую вывести на сцене метафизические идеи, но о стремлении к духу этих идей. И юмор с его анархией, поэзия с ее символикой и образами

дают на чувственном уровне средства для направленного выражения этих идей.

Теперь необходимо обсудить только материальные средства языка, о котором говорилось выше. Т.е. все способы и средства воздействия на чувства.

Не стоит говорить о том, что этот язык подразумевает обращение к музыке, танцу, средствам пантомимы и мимики. Очевидно, что он будет использовать движения, гармонии, ритмы, но только в той степени, в какой они выдерживают стержневую идею, без выгоды для особого искусства.

Не хочется говорить также о том, что этот язык будет использовать бытовые явления и чувства как трамплин, а также, что ЮМОР-РАЗРУШИТЕЛЬ при помощи смеха может быть использован для примирения этого языка с привычным, бытовым мышлением.

Однако, наряду с восточным пониманием, этот объективный и конкретный язык театра содержит в себе и закрепляет свои средства. В

нем заложено стремление быть восприимчивым. Отвергая западные способы употребления слова, он превращает слово в заклятие. Он совершенствует голос. Он использует вибрации и качества голоса. Он делает явными ритмы. Он уплотняет, сгущает звуки. Он добивается возбуждения, оцепенения, очарования и остановки чувства. Он высвобождает стихию новой выразительности жеста, лиризма жеста, благодаря своей стремительности и амплитуде в пространстве, обгоняя в итоге лиризм слова. Он ломает, наконец, интеллектуальную зависимость языка, давая ему принципиально новую и более глубокую понятийность, которая скрыта за жестом и знаком, обращает его в особый сан заклинания.

Но весь этот магнетизм, вся эта поэзия, все эти средства прямого воздействия не будут значить ничего, если не станут направлять наше сознание по некоторому пути, если театр не сможет дать нам настоящее ощущение акта творения, которое мы пережива-

ем далеко не полностью, но полнота которого многопланова. Было бы неинтересно и бессмысленно принижать другие стороны этого ощущения, говоря, что они относятся к сфере сознания, т.е. разума. Важно, однако, то, что при помощи выверенных средств, чувствительность зрителя может быть приведена в такое состояние, при котором восприятие становится более глубоким и тонким, и именно здесь начинается магия и действие, отражения которых и есть театр.

Т е х н и к а.

Речь идет о том, чтобы сделать театр, в прямом смысле этого слова, действием; чем-то сосредоточенным и четким, как циркуляция крови в артериях, как разворачивание картин в мозгу, хаотичное с виду, но, благодаря жесткой связи, поставленной на службу мышлению.

Театр снова сможет стать самим собой, если возьмет одним из своих средств иллюзию, которая дает спектаклю стремительную достоверность сна, с его вкусом преступления, эротического наваждения, с его дико-

стью, его химерами, с его чувством бессмысленности жизни и вещей, его каннибализмом даже, со всем этим переливающимся через край, и все в формах далеко не призрачных, но глубоко задевающих.

Другими словами, театр позволяет добиться всеми средствами передачи первопричины Мира, и не только всех проявлений мира объективного, внешнего, описательного, но и внутреннего мира человека, человека, рассматриваемого метафизически.

Мы думаем также, что необходимо реабилитировать в театре фантазию.

Но ни Юмор, ни Поэзия, ни Фантазия не будут ничего говорить, если при анархическом разрушении, производящем необычайный взлет форм в течение всего спектакля, не достигается вновь — Становление человека /зрителя/, с его осознанием реальности и места поэтики в реальности.

Но рассматривать театр лишь как деятельность психологическую или моральную и по-

лагать, что сны сами не могут служить функциональной заменой театра — значит ослаблять и недооценивать глубокую поэтическую склонность, одинаково необходимую как для сна, так и для театра. Если театр, как сны, жесток, кровав и бесчеловечен, то это в нем для провозглашения и укрепления в нас — Незабываемо! — идеи вечного конфликта и спазма, где жизнь резко очерчивается каждую минуту, где все в создании личного опыта против наших привычных понятий и определений; это для увековечивания конкретного и каждодневного способа выражения метафизических идей нескольких мифологий, предоставляющих для этого саму жестокость и достаточно энергии для уничтожения содержания в корне.

При таком положении видно, что благодаря своей близости к принципам поэтической трансформации энергии этот язык, голый язык театра, язык не возможный, но реальный, позволяет, используя нервный магнетизм че-

ловека, преодолевать обычные рамки искусства и слова для магического акта Творения, иными словами, такого рода тотального созидания, где человеку ничего не остается, как занять свое место между сном и явью.

Т е м ы.

Речь идет не о том, чтобы изводить публику озабоченностью космическим трансцендентализмом. Что до глубинных истоков мысли и действия, согласно которым и развивается весь спектакль, то они не видны зрителю, если он в этом не заинтересован. Однако, наличие их необходимо, и мы об этом будем заботиться.

С п е к т а к л ь: Весь спектакль будет содержать элемент физический и объективный, воспринимаемый полностью. Крики, стоны, появления, сюрпризы, всевозможные театральные приемы, магическая красота костюмов, выполненных подобно ритуальным, сияние, блеск, игра света, завораживающая красота голосов, очарование гармонии, редкие музыкальные созвучия, цвет предметов,

физический ритм движений, подъем и спад которого произведут пульсации движений, знакомых всем, появление новых, поражающих своим видом, предметов, маски, манекены размерами в несколько метров, резкие смены света, физическое действие света, вызывающее ощущения холода, жары и т.д.

Р е ж и с с у р а: Что касается режиссуры, то ее следует рассматривать не как простую ступень в преломлении текста для сцены, но как точку отправления всего театрального акта творения и определяющую собой типический язык театра. И только в применении и управлении этим языком разрушится древняя вражда автор-режиссер и обратится заменой на некоего уникального Творца, к которому перейдет двойная ответственность и за пьесу, и за спектакль.

Я з ы к с ц е н ы: Дело не в том, чтобы упразднить на сцене членораздельную речь, но в том, чтобы придать словам приблизительно такую значимость, какой они обладают в снах.

Чтобы язык как-то фиксировать, необходимо найти новые средства для записи этого языка, либо такие средства, которые используются при записи музыки, либо применить средства шифрованного языка.

Что касается обычных предметов на сцене и самого человеческого тела, то они должны подняться до роли знаков, и, очевидно, что руководствоваться при этом можно свойствами иероглифики, причем не только для записи этих знаков в разборчивом виде и воспроизведения их по желанию, но также и для возможности компоновать из них на сцене четкие и понятные символы.

С другой стороны, эта шифропись и эта музыкальная транскрипция будут ценны как средство для записи голосов.

Поскольку этот язык предполагает овладение интонациями, то интонации должны определять некое гармоническое равновесие, вторичную деформацию слов, которые позволили бы воспроизводить эти интонации по желанию.

Так десять тысяч и одно выражения лица доводятся до состояния масок, могут быть подписаны, пронумерованы и перечислены, и восприняты зрением — и непосредственно, и символически, — участвующем в этом чтении этого конкретного языка сцены; и это помимо особого психологического его применения.

Более того, эти символические жесты, эти маски, эти позы, эти движения, отдельные и в ансамбле, дающие бесчисленные значения, составляют важную часть театрального языка; выразительные жесты, вольные и эмоционально насыщенные позы, безумная толчея ритмов и звуков, все это двоится, многократно отражается в новых жестах и позах, скапливается в грудку импульсивных жестов, неудачных поз, языковых ляпов и интеллектуальных вывертов, через все это провозглашается то, в чем речь можно назвать немощной, именно в этом проявляется то чудесное великолепие выразительных средств, которым мы не будем пренебрегать ни в коем случае. Кроме того, существует определенная идея музыки /для театра/, 174

где звуки выступают в качестве персонажей, где гармонии разделены и теряются между точными вмешательствами слов.

Необходимо чередование средств выражения в их связи и структурной зависимости, и здесь не обойтись без света, который не властен иметь точный, определенный смысл.

Музыкальные

инструменты: Они будут выступать в качестве предметов и как действующие части декораций.

Кроме того, необходимость прямого и глубокого звукового воздействия требует поисков абсолютно непривычных качеств звуков и вибраций, которыми не обладают современные музыкальные инструменты, и это побуждает либо к использованию старинных и забытых инструментов, либо к созданию новых. А также необходим поиск вне музыки таких устройств, которые, применяя специальные сплавы или новейшие составы металлов, могли бы расширить диапазон звучания и производили бы звуки и шумы, непереносимые для слуха. 175

Свет. Освещение: Современных, привычных в театре световых установок далеко не достаточно. Остается искать особых действий света в игре, эффектов люминисцентной вибрации, освещения типа световой волны, либо завесы, либо огня и фейерверка. Цветовая гамма современных световых устройств подлежит пересмотру от начала до конца. Чтобы добиться необычных цветовых тонов, необходимо вновь придать свету элементы тонкости, плотности, матовости для получения эффектов тепла, холода, гнева, страха и т.д.

Костюм: Что касается костюма, и сразу отвергая идею театральной униформы, одной для всех пьес, мы считаем, что следует избегать, насколько возможно, современного костюма, не из суеверного и слепого поклонения старине, но потому как совершенно очевидно, что многие костюмы тысячелетней давности, ритуальные, несущие на себе отпечаток эпохи, сохраняющие красоту и внешний вид, имеют связь с Традицией, 176

определившей их рождение.

Сцена. - Зал: Мы заменим сцену и зал единым местом, без разделения и всяческих барьеров, и которое станет местом действия театра. Будет установлена прямая связь между зрителем и спектаклем, между актером и зрителем, зрителем, расположенным в центре действия, захваченным и возбужденным им. Все это зависит от конфигурации самого зала. Мы отвергаем современные театральные залы, мы возьмем ангар или какое-нибудь другое огромное помещение и переделаем его согласно архитектуре церквей или других священных мест, наподобие храмов Верхнего Тибета. Внутренне пространство этой конструкции будет иметь особые пропорции, в высоту и в глубину. Зал будет закрыт четырьмя стенами, без каких-либо росписей, и публика, сидящая в центре зала на вращающихся сиденьях, будет следить за спектаклем, разворачивающимся вокруг нее. В самом деле, отсутствие сцены, в

обычном смысле этого слова, позволит действию происходить в четырех местах зала. В этих четырех основных точках зала будут располагаться специальные площадки для актеров и для действия. Сцены будут разыгрываться на фоне побеленных стен, для лучшего отражения света. Кроме того, вверху по периметру всего зала пройдут галереи, как на некоторых картинах *de Primitif* /худож. стиль эпохи раннего христианства/. Эти галереи будут предназначены для актеров, каждый раз, когда действие того потребует, позволяя им перемещаться из одной точки зала в другую, а также - позволяя действию развиваться на всех направлениях высотной и глубинной перспективы. Крик, испущенный на одном конце зала, может передаваться изо рта в рот с усилениями и последующими модуляциями на другой конец. Действие будет образовывать свой круг, описывать свою траекторию, от уровня к уровню, от точки к точке, пики его будут возникать внезапно, как пожары вспыхивают

хивать в разных местах.

И характер явной, настоящей иллюзии спектакля - не более чем прямое и немедленное порабощение зрителя действием - не будет пустым словом. Ибо это внедрение действия в необъятное пространство будет, с помощью освещения сцены и других различных освещений представления, одинаково хорошо удерживать и публику и персонажей. А несколько синхронных действий, совпадение некоторых фаз в подобных действиях, где персонажи будут цепляться один к другому, образуя некое множество, сообща переносящее натики ситуации, перепетий, внешние нападения элементов, бури, передающейся физическими средствами воздействия, светом, грохотом грома и движениями воздуха, - позволяет зрителю испытывать то же самое рикошетом.

Однако, центральное место будет резервным, не подчиняясь в сущности сцене событий, местом, долженствующим разрешить действие от бремени, соединяя и завязывая каждый раз то, что будет необходимым /по фа-

буле/.

Предметы.- Маски.-

Бутафория: Манекены, громадные маски, предметы странных, необычных пропорций будут представляться наравне со словесными образами, настойчиво добиваясь конкретности в изображаемом, тогда как то, что обычно требует вещественного оформления, будет, наоборот, скрыто и спрятано.

Декорации: Декораций не будет. Достаточно будет для этого иероглифических персонажей, ритуальных костюмов, десятиметровых манекенов, представляющих бороду Короля Лира во время бури; музыкальных инструментов в человеческий рост, предметов неизвестной формы и назначения.

Современность: Но, скажут, если театр далек от жизни, событий современных устремлений... Современности и событиям - да! Устремлениям, глубокомысленным и являющимся достоянием немногих, - нет! История Зоар/а/ /Zohar/, сочиненная Равви-

Симеоном, блистающая как огонь — вот где живая современность.

Произведения /работы/:
Мы не будем играть специально написанных пьес, разве что инсценировки на темы известных произведений и фактов, нас прельщают собственно опыты в режиссуре. Характер и само расположение зала требуют спектакля, и нет темы, сколько-нибудь обширной, которая могла бы быть для нас запретной.

Спектакль: Есть идея возрождения цельного, синтетического спектакля. Проблема в том, чтобы дать пространству язык, насытить и обставить его, подобно тому, как закладывают мины в скалы, которые потом внезапно взрываются фонтанами и фейерверками.

Актер: Актер, с одной стороны, является элементом первостепенной важности, поскольку от эффективности его игры зависит исход спектакля, а с другой — элементом нейтральным и пассивным, потому как любая личная инициатива ему строго-настрого зап-

решена. Впрочем, в этой области нет определенных правил. И между актером, с которого спрашивается простое речение, и тем, кто произносит речь с личной убежденностью, как раз проходит черта, разделяющая человека и инструмент.

Интерпретация: Спектакль будет шифрован полностью, как язык. То есть, не будет ни одного лишнего движения, все движения будут подчинены единому ритму. Каждый персонаж будет максимально типизирован, жестикуляция, выражение лица, костюм будут представляться как лучи из одного источника.

Кино: Тяжеловесному видимому того, что есть, театр с помощью поэзии противопоставляет образы того, чего нет. К тому же, с точки зрения действия нельзя сравнивать образ в кино, если он поэтический, ограниченный кинолентой, с образом в театре, где он подчиняется требованиям жизни.

Жестокость: Без элемента

жестокости в основании спектакля, театр невозможен. При нынешнем нашем состоянии вырождения именно через кожу следует возвращать метафизику в сознание.

П у б л и к а: Сначала нужно, чтобы был театр.

П р о г р а м м а: Мы поставим, даже без готового текста:

1. Какую-либо пьесу эпохи Шекспира, приближенную к нынешнему бурному состоянию умов; либо пьесу самого Шекспира /вроде апокрифической "Arden of Feversham"/, либо какую-нибудь другую.
2. Пьесу максимально поэтически свободную /Леон-Поль Фарга/.
3. Орывок из "Zohar": историю Равви-Симеона, которая по силе и ярости подобна пожару.
4. Историю Синей Бороды, восстановленную по архивным источникам, с новыми идеями эротизма и жестокости.
5. Взятие Иерусалима, по Библии и Истории,

в кроваво-красных тонах, с ощущениями покинутости и паники, создаваемыми визуально всеми средствами физического воздействия света и пр.; с метафизическими речами пророков, вызывающими панику и возбуждение умов, отражаясь на Царе, Храме, Народе и Событиях.

6. Один из рассказов Маркиза де Сада, где эротизм будет преобразован, иносказателем и прикрыт, и в таком виде явится символом стремительного распространения и разгула жестокости.
7. Одну или несколько романтических мелодрам, где невероятное становится активным элементом в поэзии.
8. "Войтек" Бюхнера, как противоречащее нашим принципам и в качестве примера того, что можно сделать на сцене, используя точный текст.
9. Произведения елизаветинского театра, освобожденные от текста, но сохранившие нелепые нравы той эпохи, ситуации, персонажи, действие.

АНТОНЕН АРТО

ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ

Второй манифест

Признаваемое или непризнаваемое, сознательное или подсознательное, но поэтическое, трансцендентное состояние жизни является тем, к чему стремятся люди с помощью любви, преступления, наркотиков, войны или восстания.

Театр Жестокости был создан для того, чтобы вернуть театру ощущение страстной и порывистой жизни; и именно в смысле яростной силы, предельной конденсации сценических элементов следует понимать жестокость, на которую он хочет опираться.

Эта жестокость, которая при необходимости будет кровавой, но не будет таковой систематически, сливается, таким образом, с понятием некоей строгой моральной чистоты, не боящейся заплатить за жизнь столько, сколько необходимо.

I. С точки зрения основы
то есть используемых сюжетов и тем:

Театр Жестокости выбирает сюжеты и темы, отвечающие волнению и тревожности, характеризующие наше время. Он не собирается предоставлять кино исключительное право вычленивать Мифы человека из современной жизни. Но он займется этим в свойственной ему манере, то есть в противовес экономическому, утилитарно-техническому скатыванию мира вниз, он вновь введет в моду вечные вопросы и великие страсти /сущностные/, которые современный театр спрятал под лаковой оболочкой ложноцивилизованного человека.

Это будут космические, вселенские, универсальные темы, исследуемые с помощью древнейших текстов, почерпнутых из мексиканской, индусской, иудейской, иранской и других космогоний древности.

Отказываясь от человека психологического, с четко обозначенными характером и чувствами, он обратится именно к человеку тотальному, а не к социальному, деформированному религиями и нравственными установками. И в человека он вложит не только лицевую, но и

оборотную сторону разума; реальность воображения и грез проявится в нем наравне с жизнью.

Кроме того, великие социальные потрясения, международные и междоусобные конфликты, природные силы, вмешательство случая, притяжение рока проявятся в нем либо косвенно, в движениях /метаниях/ и жестах персонажей, увеличенных до размеров богов, героев или чудовищ, персонажей мифической величины, — либо прямо, в форме материальных проявлений, полученных новыми научными способами.

Эти боги или герои, или чудовища, природные или космические силы будут представлены через образы древнейших освященных текстов и космогоний древности.

2. С точки зрения формы.

Кроме того, поскольку эта потребность театра окунуться в истоки вечно волнующей и чувствующей поэзии /вечных страстей и чувств?/ будет ^{для} наиболее отсталой и рассеянной части публики реализована в виде возвращения к древним примитивным мифам, то мы будем требовать

от постановки, а не от текста, материализации, и особенно актуализации этих древних конфликтов, то есть эти темы будут непосредственно перенесены на театр и претворены в действия, выражения и жесты, прежде чем отлиться в форму слов.

Таким образом, мы отвергаем /слепую веру в текст/ и диктатуру драматурга. И возвращаемся к старому народному зрелищу, передаваемому и ощущаемому непосредственно разумом, минуя языковые деформации и подводные камни речи и слов.

Мы собираемся организовать театр прежде всего на зрелище, и в зрелище введем новое понимание пространства, используемого во всевозможных планах и под любым углом перспективы в глубину и в высоту, к такому пониманию добавляется особая концепция времени в сочетании с концепцией движения.

К максимальному количеству движений в единицу времени мы добавляем максимум возможных физических образов и значений, связан-

ных с этим движением.

Применяемые образы и движения используются не только для внешнего удовольствия, для зрения и слуха, но и для более сокровенного и полезного наслаждения разума.

Итак, театральное пространство используется не только во всех своих измерениях и объеме, но и, если можно так выразиться, в своей закулисной изнаночной стороне. Смена образов и движений посредством совместных усилий предметов, пауз, криков и ритмов должна привести к созданию настоящего физического языка, основывающегося на знаках, а не на словах. Так как следует понимать, что в это множество движений и образов, произведенных за данное время, мы включаем как паузы /молчание/ и ритм, так и некую вибрацию и материальное /осязаемое/ волнение, состоящее из реально сделанных и использованных предметов и жестов. И можно сказать, что дух древнейших иероглифов определит создание этого чистого театрального языка.

Всякий массовый зритель всегда требовал прямых выражений и образов, а произносимое слово, эксплицитные словесные выражения будут появляться во всех понятно и явственно истолкованных частях действия, в тех местах, где жизнь отдыхает и вмешивается сознание. Но наряду с таким логическим смыслом, слова будут использоваться в смысле заклинательном, поистине магическом - из-за их формы, из осязаемой эманации, а не только из-за их смысла.

Так как эти материальные появления чудовищ, разгул героев и богов, пластические проявления сил, взрывоопасные вторжения поэзии и юмора, призванные дезорганизовать и испепелить /внешнюю сторону вещей/, по принципу анархии, аналогичному всякой истинной поэзии, - будут обладать полной властью только в атмосфере гипнотического внушения, когда на мозг воздействуют путем прямого давления на чувства.

Если в сегодняшнем пищеварительном театре нервы или определенная психологическая чув-

ствительность сознательно оставляются в стороне, на произвол индивидуальной анархии зрителя, то Театр Жестокости собирается вернуться ко всем старым испытанным и магическим способам, завоевать область чувств.

Эти способы, состоящие в таких интенсивностях красок, света и звуков, которые используют вибрацию, дрожание, повторение либо музыкального ритма, либо речевой фразы, которые подключают тональность или коммуникативную окраску какого-либо освещения — эти способы позволяют достичь полного эффекта только при использовании диссонансов.

Но вместо того, чтобы ограничить эти диссонансы подчинением какому-то одному смыслу, мы заставим их перебегать с одного смысла на другой, от цвета к звуку, от слова к освещению, от колькания жестов к тональности звуков, и т.д. и т.п.

Составленный таким образом, построенный таким образом спектакль за счет упразднения сцены распространится на весь театральный зал, начиная от пола захватит легкими мост-

ками стены, материально окружит зрителя со всех сторон, будет держать его в постоянном погружении в свет, образы, движения и звуки. Декорации будут состоять из самих персонажей, увеличенных до размеров гигантских манекенов, из движущихся световых пейзажей, играющих на предметах и из масок в постоянном перемещении.

И так же как не будет незанятого места в пространстве, так не будет передышки, пустоты в разуме или в ощущениях зрителя. Это значит, что между жизнью и театром не будет больше разрыва, не будет нарушена связь. И тот, кто видел, как снимается хоть одна сцена из фильма, в точности может представить, что мы имеем ввиду.

Мы хотим располагать применительно к театральному спектаклю теми же материальными средствами, которые ежедневно в виде освещения, массовки, всякого рода роскоши бросает на ветер кино, в котором навеки теряется все то активное и волшебное, что таит в себе подобная щедрость.

Первый спектакль Театра Жестокости будет называться:

ЗАВОЕВАНИЕ МЕКСИКИ

Это будет сценическое отображение событий, а не людей. Люди займут свое место со своими психологией и страстями, но они будут воспринимаемы как проявление определенных сил, под углом событий и исторического предопределения, в котором они сыграли свою роль.

Этот сюжет был выбран:

1. Из-за своей актуальности и всех параллелей, которые он позволяет провести к жизненно важным проблемам Европы и мира.

С точки зрения исторической "Завоевание Мексики" ставит проблему колонизации. Оно заставляет пережить - грубо, безжалостно, кроваво - вечно живое европейское чванство. Оно позволяет разоблачить европейское представление о собственном превосходстве. Оно противопоставляет христианство более древним религиям. Оно не оставляет камня на камне от ложных представлений Запада о языке- 193

стве и некоторых естественных религиях и патетически, горячо проявляет вечную поэзию и красоту тех древних метафизических основ, на которых зиждятся эти религии.

2. Ставя ужасно важную проблему колонизации и права, которое будто бы имеет один континент на порабощение другого, спектакль ставит настоящую проблему превосходства одних рас над другими и показывает внутреннее родство гения определенной расы заданным формам цивилизации. Он противопоставляет тираническую анархию колонизаторов глубокой моральной гармонии тех, кто будет поработен.

Наконец, в противовес хаосу европейской монархии того времени, основанной на самых несправедливых и порочных материальных принципах, он осветит органическую иерархию царства ацтеков, строящегося на неоспоримых принципах духовности. С точки зрения социальной он показывает спокойствие общества, сумевшего накормить всех, и где с момента его зарождения революция была завершена.

Из этого столкновения между нравственным 194

беспорядком и католической анархией - и языческим порядком он высекает невиданные всплывающие сил и образов, время от времени прерываемых резкими диалогами. И все это в виде борьбы людей, несущих на себе словно стигматы противоположных идей.

Подчеркнув нравственный фон и интерес для современности такого спектакля, мы будем настаивать на зрелищной ценности представляемых на сцене конфликтов. Это, во-первых, внутренняя борьба Монтесумы, властителя противоречивого, и о внутренних побуждениях которого история нам сказать ничего не может. Его внутренняя борьба и символический спор с визуальными астрологическими мифами будут показаны зрителю /живописно/ и объективно.

Наконец, помимо Монтесумы, существует толпа, различные слои общества, бунт народа против судьбы, представленной Монтесумой, ропот недоверчивых, словопрения философов и жрецов, ламентации поэтов, предательство торговцев и буржуа, двуличность и сексуаль-

ная пассивность женщин.

Дух толпы, ветер событий будут проходить по спектаклю материальными волнами, местами отмечая силовые линии, и съездившееся, бунтующее или отчаявшееся сознание отдельных личностей всплывет из этих волн, как щепка.

В плане театральном - основная проблема - это определить и согласовать эти силовые линии, сконцентрировать их и извлечь из них образную мелодию.

Эти образы, движения, танцы, обряды, музыка, обрывки мелодий, внезапно обрывающиеся диалоги должны быть тщательно помечены и по возможности описаны словами, и особенно в недиалогических частях спектакля, потому что основной принцип - суметь зафиксировать или зашифровать, как на музыкальной партитуре то, что невозможно описать словами.