

О ДВУХ ТЕНДЕНЦИЯХ В СИМВОЛИСТСКОМ ТЕАТРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье рассматриваются две тенденции в развитии французского символистского театра начала XX века. Первая связана с новаторским вкладом в развитие драмы М. Метерлинка, а вторая – с феноменом драматургии А. Жарри, наметившего особый путь в современной драматургии. Предлагается сравнительный анализ этих двух тенденций, их взаимодействия и влияния на становление драмы XX века.

Значение французского театра XX века для мирового искусства и литературы определяется движением к новому театру на рубеже XIX-XX веков. Наряду с новаторскими тенденциями, выразившимися в творчестве М. Метерлинка, Г. Ибсена, Ш. Ван Лерберга, А. Жарри, существует театр Э. Ростана, который французы называют неоромантическим, натуралистическая тенденция сохраняется в пьесах Мирбо, Ж. Ренара, Э. Фабра, десятилетия XX столетия также считали временем расцвета бульварного театра, легкий жанр водевиля и комедии Т. Бернара имеют огромную популярность у парижской публики. Классический театр как искусство развлечения становится символом Парижа, но он уже теряет свои ведущие позиции в перспективах развития театра – будущее уже не за ним. В 20-30-х годах французский театр станет полем широкого и интересного эксперимента, в котором будут пересмотрены подходы к классической драматургии и появятся новые театральные авторы, предшествующие авангардному театру 50-х. М. Ваис в своей одноименной книге назовет их «сценическими писателями», объединяя с Э. Ионеско, Ж. Одиберти, Р. Вайнгартеном и др.

Процесс создания нового театра протекал в рамках общего литературного процесса, который Э. Ионеско в статье «Создал ли я Анти-театр?» назвал «великой художественной революцией литературы, мысли, которая началась в 1915-1920 году и не закончилась до сих пор и нашла свое выражение в научных открытиях, обновлении психологии, абстрактном искусстве, сюрреализме etc. – неизвестно, можем ли мы сказать сейчас, являемся ли мы рабочими, совершившими некую трансформацию сознания, умонастроения – еще не существует достаточной перспективы, чтобы об этом судить» (1, 222). Символистская драматургия М. Метерлинка и Ш. Ван Лерберга обычно рассматривается как явление особого порядка, не имеющее связи с театральными экспериментами А. Жарри и его последователя А. Арто. Но нужно учитывать, что А. Жарри сложился как художник именно

под влиянием М. Метерлинка и Лерберга в рамках символистской школы театра Творчества О.-М. Люнье-По. Уже Л.И. Гительман отмечает, что обращение этого театра к драматургии А. Жарри стало новым этапом в развитии современного искусства (2).

Необходимо отметить, что датировка 15-20 годами несколько ограничивает представление об истоках формирования современной драмы, по крайней мере для французского театра, поскольку невозможно не учитывать влияние на нее символистской драмы М. Метерлинка и театра Творчества, с одной стороны, и традиции, сформированной А. Жарри и А. Арто в одноименном Театре Альфреда Жарри, с другой. Тенденцию, определяемую движением от А. Жарри к А. Арто, ведущую к феномену театра абсурда 50-х годов XX века в формировании французского театра, отмечают Д. Уэллворт в книге «Театр протеста и парадокса» (3), М. Эсслин в своей легендарной «библии авангарда» – «Театр абсурда» (4), Т. Проскурникова, которая обратилась к проблеме исследования современной драматургии в книге «Французская антидрама» (5). Представляется необычайно интересным отметить, что эта традиция на этапе своего формирования (Жарри – 10-е годы, Арто – 20-е годы XX столетия) была тесно связана с поэтикой символистского театра, а именно с драматургией и теоретическими положениями о драме М. Метерлинка и Г. Ибсена. В этой статье мы делаем попытку сопоставления и доказательства взаимообусловленности этих очевидных путей развития драматургии XX века: в русле драматургии, представленной в театре «Эвр», мы выделяем две тенденции, связанные с поэтикой театра М. Метерлинка и А. Жарри, и делаем вывод о том, что французский символистский театр стал стартовой площадкой для таких художников, как А. Арто, Ж. Кокто, представителей театра абсурда. С этой целью в театральные манифестах и драматургии М. Метерлинка и А. Жарри выявляются различные жанровые аспекты – трагический и комический, но определяется общая эстетическая платформа, в которой реализуется программа символистско-

го театра и намечается становление театрально-авангарда 20-30-х годов XX века. Движение от символистской драмы к драме авангардной связывается у вышеупомянутых исследователей с теоретическими манифестами и театральными экспериментами А. Жарри и А. Арто. Нам кажется очень важным подчеркнуть, что А. Жарри, а вслед за ним и А. Арто ориентируются в своих теоретических манифестах на традицию символистского театра, сложившуюся после знакомства с драматургией М. Метерлинка и Ш. Ван Лерберга, а также Г. Ибсена (6). Это помогает понять, что символизм в театре – это закономерный этап развития современной драмы от начала века к 20-м, а потом и 50-м годам (театру абсурда).

Символизм в театре сопрягается с творчеством бельгийского писателя и драматурга Мориса Метерлинка. В 1893 году в Париже основан театр Творчества режиссером и актером Орельеном-Мари Люнье-По. В создании этого театра принимал участие и М. Метерлинк (7). Театр был создан для того, чтобы знакомить французского зрителя с новинками зарубежной драматургии и современного национального театра. В этом театре в 1896 году ставят скандальную пьесу А. Жарри «Король Убю», здесь же в 1921 году впервые появляется на сцене как актер А. Арто, в начале 20-х годов познакомившийся с О.-М. Люнье-По (8). Театр Творчества имел определенно символистскую направленность, но открыл дорогу к признанию и известности, на первый взгляд, казалось бы, совершенно разным художникам. «Эвр», созданный Люнье-По в 1893 году как полемическая «реплика» в адрес реалистически-натуралистического Свободного театра Андре Антуана, имел выраженную символистскую программу, положив в основу своего репертуара пьесы таких европейских знаменитостей, как Метерлинк, Ибсен и Гауптман (9, 481).

Парижские премьеры 1892 и 1895 годов «Пеллеас и Мелизанда» в театре Bouffes-Parisiens и «Там, внутри» в театре Творчества оказались наиболее успешными и сделали Метерлинка не только драматургом, но и теоретиком символистского театра. В 1896 появляется его знаменитое эссе «Сокровище смиренных», в котором драматург становится философом. Главу IX этого эссе Ад. Ван Беве в статье «Мир исканий Метерлинка» называет «замком» – окончательным комментарием к его драмам», но как бы не удовлетворившись этим определением, добавля-

ет: «Правда, это только коротенький очерк, но блестящий, поразительно ясный, стоящий целых книг, служащий как бы программой для всей новой литературы» (10, 9). Глава переделана из статьи, посвященной «Строителю Сольнесу» Г. Ибсена.

Здесь Метерлинк формулирует иное понимание трагического, не связанное со смертью, угрозой, бедствием: «Разве счастье или минута обыкновенного отдыха не скрывают нечто более серьезное и более постоянное чем волнения страстей? Не тогда ли раздаются шаги времени и многие другие шаги еще более таинственные? ... Ведь именно тогда, когда человек чувствует себя в безопасности от ожидающей снаружи смерти и открывает двери своего театра странная и молчаливая трагедия бытия и бесконечности.» (11, 60) Концепция двойного диалога, так широко проиллюстрированная в его пьесах, высвечивается в этой цитате несколько по-иному. Выше Метерлинк пишет о том, что задача драматурга или любого художника – это «показать сколько изумительного содержится в самом факте жизни», (11, 59) где жизнь понимается как жизнь души в ней самой. Душа как понятие рассматриваемое в романтическом ключе соплагается с понятием бесконечного или Бога, который познается не в шуме в крике (как например крик Атридов), а в молчании. Оппозиция шум-молчание дополняется пространственной линией снаружи – внутри. Положению снаружи, как мы видим, соответствует смерть, а внутри – тайна познания бесконечности. Поверхностность современного искусства и устаревание театра являются результатом непонимания того, что потрясти воображение зрителя не значит создать глубинное чувство трагического. Изображая сцены мести, ревности, убийства, театр лишает своего зрителя возможности прикоснуться к скрытой трагедии бытия человека. Простой символ двери, открытой в конце коридора, может сказать больше о тайне духовной жизни человека, чем развернутое и акцентированное действие в драме. Манифест символистского театра не может быть более ярко выражен, чем в этом утверждении. Театр неподвижный, по выражению Метерлинка, – это театр, в котором нет действия, даже психологического действия (таким театром он называет театр Эсхила и Софокла – как уже существующий пример). Следовательно, меняется и определение классического конфликта драмы. Это уже не столкновение страстей, идей или борьба за жизнь и честь, а

«положение человека во вселенной». Конфликтом в этом случае становится метафизическая проблематика слова, в котором надо искать скрытый, тайный смысл. В таком случае оппозиция снаружи – внутри вновь становится основной линией, заменяющей действие: «красота и величие прекрасных и больших трагедий заключается не в поступках, а в словах» (11, 59). Более того, если истинный конфликт драмы – таинственные взаимоотношения человека и вселенной, то всякое действие бессмысленно и сам конфликт должен быть упразднен. Поскольку внутренняя жизнь человека представляется Метерлинку также бесконфликтной – человек либо приближается к истине, Богу, либо же удаляется от него. Понятие поступка, жизненного акта в таком случае тоже не важно для художника или менее важно, чем движение души. «Можно даже утверждать, что поэма приближается к высшей красоте и истине по мере того, как в ней уничтожаются слова, объясняющие поступки, и заменяются словами, объясняющими не то, что зовется «состоянием души», а какие-то неуловимые и непрерывные стремления души к своей красоте и к своей истине.» (11, 64)

Понятие неподвижного театра в таком случае несет в себе характеристику отказа от действия в драме и бесконфликтность. Молчание – это форма изображения духовной жизни человека, своеобразный исихазм художника, пытающегося проникнуть в таинства бесконечного. Истинная действительность человека, по Метерлинку, – это не мир событий, а мир невидимого, невысказанного, диалог душ. «Вот сфера, в которой определяются события, вот диалог, эхо которого должно быть услышано» (11, 65). Такой спектакль уже существует, по мнению автора – это «Строитель Сольнес» Г. Ибсена. Именно эта пьеса демонстрирует зрителю способность человека к познанию «области более плодотворной, более глубокой и более интересной, чем область разума или сознания...» (11,66). Последняя фраза главы, процитированная выше, позволяет отождествить понятия духовного и бессознательного как характеристики внутренней жизни человека. Страх, который рождается из неспособности познать себя, человек часто путает со страхом перед миром, или божеством, или же смертью. Наше привычное представление о смысле трагического, о тайне смерти также разрушается Метерлинком.

В таких пьесах, как «Семь принцесс», «Смерть Тентажиля», «Там, внутри», «Ариана

и Синяя борода», смерть предстает как барьер, запертая дверь, проходя сквозь которую, подобно Принцу из «Семи принцесс», герой становится сопричастным тайне. Ужас и смятение оставшихся снаружи объясняются невозможностью или нежеланием познать тайну смерти, преодолеть страх перед ней. Символика двери, окна и лестницы в пьесах Метерлинка более чем прозрачна и связана с идеей объединения пространств снаружи и внутри. Явное и скрытое в жизни человека получают пространственное воплощение, где истинной реальностью признается невидимое, тайное. Трагическое мироощущение в его пьесах связано вовсе не с темой смерти, рока, неизбежности судьбы, а с проблематикой единой линии, согласно которой движется человек в пространстве вселенной, своего мира. Называя свой театр неподвижным, Метерлинк невольно становится автором парадокса: неподвижность как техника театра исключает действие, но должна передавать движения души, положение человека во вселенной. Этот парадокс гениален, поскольку он включает новые поэтические возможности драмы, относящиеся к области чистого театра: пантомиму, введение на сцену гиньолей, особую смысловую нагрузку декора, музыкального и сценического рисунка спектакля. Это уже не привилегия режиссуры – это новая поэтика символистской драмы, за которой следуют театральные опыты А. Жарри и А. Арто.

Проблематика внутреннего и внешнего действия как приоритетных характеристик новой драмы (Г. Ибсен, Б. Шоу) для Метерлинка неактуальна, поскольку действие в его неподвижном театре статично или, по выражению В.Э. Мейерхольда, статуарно (12). Символика в пьесах Метерлинка лишь побуждает зрителя к восприятию сценического пространства как иной реальности: сказочной, фантастической, воспринимаемой как отражение подсознательного, интуитивного восприятия действительности. «Главным художественным принципом этих драм становится принцип драматической суггестии. Как в поэзии, в драме суггестивный образ адресуется интуиции, ассоциативной работе сознания, он «внушает», «намекает», но не называет. ...Его основная функция заключается в том, чтобы связать воедино два типа действия – внешнее и внутреннее – в единую неразделимую целостность» (13, 114).

Путь М. Метерлинка – это путь движения символистской драмы как жанра к современно-

му театру, но подобно тому, как в символистской поэзии Г.К. Косиков выделяет два пути: символисты и Лотреамон (14), в отношении к современной С. Малларме и Изидору Дюкасу драме можно сделать то же самое. Возвышенные искания Малларме или Метерлинка, наследующие романтическое философское и поэтическое сознание, оттеняются пародийной иронической интонацией, привнесенной в литературу Лотреамоном.

К кругу именно этого поэта относил себя А. Жарри, которому также свойственно стремление к пастишам, стилизациям, пародии, сарказму и литературным реминисценциям, а также жестокая игра с собственным имиджем, мифом о самом себе, приводящая к саморазрушению.

Премьера «Короля Убю» в театре Творчества имела скандальный успех: ее называют как провалом, так и открытием новой эры французского театра. Во всяком случае, доброжелательные отзывы Малларме, Верхарна, поддержку Г. Кана и У.Б. Йейтса пьеса получила, но успеха у широкой публики быть не могло - слишком уж откровенно скабрёзным был юмор А. Жарри и его персонажа короля Убю, впоследствии ставшего его маской.

Редкий случай серьезности в литературном наследии А. Жарри представляют собой его статьи: «Программа Короля Убю», «О бесполезности театрального в театре», «О чем думаешь в театре?», «Ответы на вопросы о драматическом искусстве». Д. Уэллворт в своей книге «Театр протеста и парадокса» называл А. Жарри и А. Арто основателями современного театра, поскольку первый создал псевдонауку патафизику, а второй развил ее идеи в своих театральных концепциях (15). Несомненно, что театральные манифесты А. Жарри 1896-1900 годов были декларацией возрождения театра, которое он связывал с высокой оценкой творчества М. Метерлинка и Ш. Ван Лерберга (16).

А. Жарри говорит не только о новом подходе к предмету театра, он выдвигает концепцию театра Абстракции, театра, существующего как самодостаточное искусство.

Короля Убю он делает глашатаем своих идей, доктором патафизики – науки, в которой очень нуждались. Патафизика – наука о воображаемых решениях, выводящая свои правила не из сопоставления фактов, их последовательности и логики, а из виртуальных свойств изучаемого объекта. Идеи патафизики – это манифест искусства авангарда, сделанный в пародий-

ной форме, что свойственно пересмешнику Жарри (17). Основные положения патафизики говорят об аналогии уже не с символистской, а с сюрреалистической школой. «Король Убю» Альфреда Жарри предвосхитил многие важные формы «подрывного искусства» – дадаизм, сюрреализм, театр абсурда, но его непосредственное влияние, если не считать сенсации и скандала было весьма слабым» (18, 359). Что касается незначительности влияния Жарри, то это утверждение М. Эссилина, сделанное им в статье «Театр на рубеже веков», соотносится непосредственно со временем жизни драматурга – 1873-1907 годами, но уже в 20-30-х оно достаточно ощутимо.

А. Бретон, у которого художник должен создавать свои образы, опираясь на бессознательное, задействовать образы своих снов, галлюцинаций, бреда, изучает как раз ту область, которую патафизика назвала бы исключением, «эпифеноменом», подтверждающим правило. По определению ее создателя – доктора Фаустролля (персонаж из романа А. Жарри «Деяния и речения Доктора Фаустролля»): «Она изучает законы, управляющие исключениями, и стремится объяснить тот иной мир, что дополняет наш... предметом ее описаний будет мир, который мы можем – а, вероятно, и должны – видеть на месте привычного...» (19, 274). Риторический тезис о том, что исключение есть правило, разрушает прежде всего склонность обывательского сознания к стереотипам и создает гротескную действительность, где парадокс – единственно приемлемая форма ее осознания.

Такой принцип, примененный к театру, потребует от драматурга создания на сцене своего мира. В статье «О бесполезности театрального в театре» Жарри пишет о технике такого театра: искусстве декора, сценического пространства и концепции театрального персонажа. Театр А. Жарри при всей его динамичности и эпатажности рассчитан на вдумчивого зрителя, умеющего читать между строк. Обиды А. Жарри на благожелательных и насмешливых критиков, недалекую толпу обоснованы как раз тем, что его Короля Убю восприняли только как попытку пародии на Шекспира и подражания Рабле. Он горько замечает в статье «О чем думаешь в театре?»: «Битва с Великим Хитрецом Ибсеном прошла почти незамеченной» (19, 148). Следует признать, что сам Жарри достаточно глубоко, если не насовсем, упрятал в подтекст свою полемику с Ибсеном. Существование под-

текста в его пьесах угадывается, конечно, но только по поверхностным реминисценциям. Как последователь Лотреамона, который утверждал, что плагиат полезен, он пал жертвой собственного нежелания выявлять скрытый смысл. Показать, что Убю не только эпатажный персонаж, как он и воспринимался, но и сатирический герой, который задуман так, чтобы не смешить, а вызывать отвращение, Жарри не захотел.

«...Вечный и невидимый поток, который именуется он Анна Перенна» (19,141) зритель должен искать сам. Наличие внутреннего действия в «Короле Убю» А. Жарри определяется, вероятно, травестийным осмыслением «Пер Гюнта» Г. Ибсена, пьесы, в которой А. Жарри играл роль тролля в театре Творчества.

С этой точки зрения его пьеса обладает таким же критерием неподвижности, как и символистские спектакли М. Метерлинка. В центре вселенной Жарри – его собственное «я» – художник скрытый и ранимый, который вовсе не любит себя. Упрощенная техника оформления спектакля, о которой пишет Жарри в вышеупомянутой статье, имеет ту же цель – устранить автора. Для этого Жарри прибегает к геральдической декорации – декору одного цвета, где персонаж выглядит как фигура на геральдическом фоне. Обман зрителя при помощи декораций, имитирующих реальность, недопустим, поскольку разрушает парадигму внутреннего действия. Смену декораций в «Короле Убю» осуществляли, вынося на сцену таблички с описанием места действия, которые «избавляют от вторжения не-духовного, что неизбежно при перемене реальных декораций – которые и замечаешь, как правило, лишь благодаря их несоответствию друг другу» (19,142).

Другое очень важное правило в театре А. Жарри – универсальность актерской пластики, преодоление условности в игре актера. В создании портрета персонажа участвуют три составляющих: грим, маска, свет, которые позволяют создать характер. Так же, как и Метерлинк, Жарри здесь использует поэтику кукольного театра. «Медленно покачивая головой – вверх-вниз и из стороны в сторону – актер играет тенями по всей поверхности своей маски. И опыт показывает, что шести основных позиций... достаточно для передачи любого выражения лица. Мы не приводим здесь конкретных примеров – они сильно варьируются в зависимости от сути маски – но все, кому доводилось видеть хоть один кукольный спектакль, могли убедиться, что оно так и

есть» (19, 143). Ирреальный характер такого персонажа очевиден, тем более, что своего Убю драматург называл «...abstraction qui marche» (20,318-319). – шагающей абстракцией.

Пантомима как форма развития такого персонажа не должна создавать впечатления искусственности, аллегоричности действия, она должна быть пусть даже шокирующим, но естественным и понятным средством создания сценического образа.

А. Жарри создал действительно не только эпатажный, но универсальный персонаж, провозгласивший задолго до появления драм Э. Ионеско, Б. Виана, Р. Вайнгартена и С. Беккета принципы авангардной драматургии, где с помощью ирреальных, гротескных персонажей создается особый мир театральной сценической реальности, который можно считать отражением авторского «я».

Именно такую задачу ставит перед художником А. Бретон, направляя поисковую деятельность последнего в область подсознательного.

А. Жарри, сменивший маску Тролля из «Пер Гюнта» на Фаустролля, а потом – Убю, возможно, сказал своему зрителю даже больше, чем того желал. С. Дубин в комментариях к первому изданию А. Жарри на русском языке пишет: «...при знакомстве с произведениями Жарри не следует упускать из виду заложенный в них элемент контркультуры. ...Созданию контркультуры своего времени Жарри способствует не столько разрушением или осмеянием готовых идей, сколько укреплением новой эстетики – символистской, опирающейся на культ Я, симпатизирующей анархисту в противовес буржуа, призывающей на помощь философию и метафизику лишь с целью подорвать столетия рационализма и недавнего позитивистского сциентизма» (21, 496-497).

Театр Альфреда Жарри не был забыт или отвергнут – эра сюрреалистического искусства, которую связывают с творческой деятельностью Г. Апполинера, Ж. Кокто, Э. Сати, А. Бретона, была уже не далека. В 1926-27 году в Париже дебютирует еще один театральный «неудачник», основавший Театр Альфреда Жарри – Антонен Арто (22). Театр продержится три года, и с его существованием будет связано много скандалов. В честь персонажей Жарри – Убю и Фаустролля, а также их автора будет создано литературное общество, получившее название Коллегия Патафизики, куда входили М. Эрнст, Р. Кено, Э. Ионеско, Б. Виан и многие др. (23).

Две тенденции, обозначенные именами М. Метерлинка и А. Жарри, получили свое развитие в современном театре. Несмотря на видимые различия, у этих авторов есть немало объединяющих черт. В своих теоретических манифестах оба они отталкиваются от размышлений над драмами Г. Ибсена. Оба созревают как художники в рамках символистской школы.

Символистская драма в трактовке театра «Эвр» О.-М. Люнье-По стала одним из истоков современного театра, который, словно бы по замыслам Жарри, стремился избежать слишком непонятной и запутанной символики ради создания истинно театральной реальности как особого мира. Неподвижный театр Метерлинка имеет ту же цель. Конечно, пути достижения этой цели у двух художников разные. Один изображает тайную картину жизни человеческого духа, другой ее профанирует. Но профанация, гротеск, пародия, приемы травестирования действия могут вовсе не отменить трагичес-

кого звучания драматического текста, а наоборот усилить его.

Поэтика театра марионеток, объединяющее начало в драматургии А. Жарри и М. Метерлинка определяет новый подход к драматическому персонажу, который теряет психологические и социальные характеристики и становится скорее эстетическим объектом, гиньодем или куклой с символической смысловой нагрузкой.

Еще одна интереснейшая общая черта этих двух художников проявляется в том, что увлечение идеей создания в пьесе некоего абстрактного или метафизического образа приводит к достижению полюса бесконфликтности в драме и, следовательно, к слиянию внутреннего и внешнего действия.

Рассмотрев существование двух тенденций во французском символистском театре, мы приходим к выводу о тесной их взаимосвязи, определяющей дальнейшее развитие авангардных, неклассических форм театра.

Список использованной литературы:

1. Ionesco E. Notes et contre-notes. Paris, 1962.
2. Гительман Л.И. Идеино-художественные поиски французской режиссуры XX века. Л. ЛГИТМИКиК, 1988.
3. Wellwarth G. The theatre of protest and paradox. London, 1965.
4. Esslin M. Le théâtre de l'Absurde. Paris, 1963.
5. Проскурникова Т.Б. Французская антидрама. М. «Высшая школа», 1968.
6. Эта проблематика отмечается в статьях: Жарри А. О чем думаешь в театре // Жарри А. Убю король и другие произведения. БСГ-ПРЕСС, Москва, 2002 и Jarry A. Les ripponses aux questions sur l'art dramatique // Jarry A. Ubu., Paris, 1980.;
7. Арто А. В театре Эвр; Люнье-По и живопись; Морис Метерлинк // Французский символизм. Драматургия и театр. Гиперион. СПб, Гуманитарная академия., 2000.
8. Данные приводятся по статье М. Эслина, которая включена в иллюстрированную энциклопедию мирового театра: Эслин М. Театр на рубеже веков (1890-1920) // Иллюстрированная история мирового театра под ред. Дж. Рассела Брауна. Москва, Искусство, 1999. Статья представляет собой отбор фактического материала по истории театра рубежа XIX-XX веков.
9. Факты из биографии А. Арто, представленной В. Максимумом в статье: Антонен Арто, его театр и его двойник // Антонен Арто. Театр и его двойник. СПб-М. Симпозиум, 2000. Составление и вступительная статья Вадима Максимова.
10. Дубин С. Комментарий // Жарри А. Убю король и другие произведения. Москва, БСГ-ПРЕСС, 2002.
11. Ван Беве А. Мир исканий М. Метерлинка // Метерлинк М. Пьесы. Москва, Гудьял-Пресс, 1999.
12. Метерлинк М. Сокровища смиренных. Томск, Водолей, 1994.
13. В своей работе «К истории и технике Театра» В.Э. Мейерхольд изложил свою теорию Условного театра, положения которой родились во время работы над постановкой пьесы М. Метерлинка «Смерть Тентажиля», высокую оценку которой дал В. Брюсов. Термин «неподвижный театр» Мейерхольд воплощает через прием «статуарной пластичности» или «статуарности», который должен создавать на сцене эффект «зодчества» по выражению автора. В.Э. Мейерхольд. К истории и технике Театра. // В.Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Искусство, М., 1968.
14. Тишунина Н.В. Западно-европейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедийного анализа. РПГУ, СПб, 1998.
15. Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Изд-во моск. ун-та, М., 1993.
16. Wellwarth G. The theatre of protest and paradox. London, 1965.
17. Jarry A. Les ripponses aux questions sur l'art dramatique. // Jarry A. Ubu., Paris, 1980.
18. Основные положения этой «науки» можно найти в книге второй «Начала патафизики» романа «Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика»: А.Жарри. Убю король и другие произведения., БСГ-ПРЕСС, М., 2002.
19. Эслин М. Театр на рубеже веков(1890-1920) // Иллюстрированная история мирового театра под ред. Дж. Рассела Брауна. Искусство, Москва, 1999.
20. Жарри А. Убю король и другие произведения. БСГ-ПРЕСС, Москва, 2002
21. Jarry A. Programme d'Ubu roi. // Jarry A. Ubu. Paris, 1980.
22. Дубин С. Комментарий // Жарри А. Убю король и другие произведения. Москва, БСГ-ПРЕСС, 2002.
23. Данные приводятся по книге Арто А. Театр и его двойник. СПб-М., Симпозиум, 2000 по разделу «Манифесты театра «Альфред Жарри», автором которых является А. Арто.
24. Материалы о патафизическом коллеже или коллегии, обществе, имевшем свой журнал «Тетради патафизической коллегии», приводятся по книге Н. Арно о Б. Виане, который входил в него с 1947 года: Arnand N. Les vies paralleles de Boris Vian. Paris, 1970.