Министерство науки и высшего
образования Российской Федерации
Национальный исследовательский
Томский государственный университет
Философский факультет

INITIA:
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛЬНЫХ НАУК
(24–25 апреля 2020 г)

Материалы XXII Международной конференции молодых ученых

Томск
2020

ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ» АНТОНЕНА АРТО КАК УТВЕРЖДЕНИЕ НОВОЙ МОДЕЛИ ТЕАТРА

Я.В. Носикова
Научный руководитель: к.ф.н. Ю.Н. Кириленко
Национальный исследовательский Томский государственный университет

Прогремевший в конце первой половины XX века феномен «антитеатра» отрекается от классических законов драматургии, тем самым избавляясь от натуралистической и традиционной формы драмы. В традиционную форму драмы мы будем включать характеристики, заложенные еще Аристотелем: подражательность (как и любого другого жанра театрального искусства), наличие размера, законченность, использование украшенной речи. Характерная для авангарда ироничность и агрессивность новой театральной формы послужила основой для концепции Антонена Арто – французского актера, режиссера и новатора театрального языка. Пройдя напрямую через искусство и узнав всю подноготную театральной жизни, Арто в 1938 году пишет свою главную работу – «Театр и его двойник» включающую в себя два манифеста Театра жестокости. Говоря коротко, Арто «предлагает театр, который, по сути, был возвращением к магии и ритуалам, стремится создать новый театральный язык тотема и жеста – язык пространства лишен диалога, который обращается ко всем пяти чувствам» [3. С.6]. Это приводит нас к еще одной проблеме, с которой не желал мириться французский новатор – проблеме ограниченности языка.

Попытка найти приемлемое выражение своих чувств и ощущений, а главное – мыслей, привела к тому, что работы других творцов, имеющих дело со словом (начиная писателями и заканчивая актерами), еще сильнее раздражали и так не здоровую психику Арто. Так, по его мнению, не привередливость в выборе формы выражения, вызвана тривиальной интеллектуальной ленью, ведь на создание новых формул воплощения чувств приходится потратить гораздо больше времени и сил, нежели на комбинацию уже готовых клише, выстраивать которые можно бесконечно длинно. «Если мне холодно, я пока еще в состоянии сказать, что мне холодно; но может случиться, что я не смогу этого сказать: это именно так, потому что с точки зрения чувств у меня внутри что-то не так, и если меня спросить, почему я не могу сказать этого, я отвечу, что мои внутренние ощущения, связанные с этим частным и незначительным поводом, не соответствуют тем коротким словам, которые я должен буду произнести» [2. С.140], – здесь, в значительной мере, представлено ущербность непосредственно самого языка.

Из этого следует, что театральному действию недостает той архаичной мощи, с помощью которой осуществляется полное влияние актера на зрителя, поэтому можно сделать вывод о том, что технологии, необходимые для реализации истинно подлинного театра заключены в эзотерических науках, таких как алхимия, астрология и т.д. Театральный язык должен с необходимостью быть наполнен поэтической энергией, т.к. лишь подобным образом можно перейти границы, обозначенные языком и искусством – это создаст ситуацию некой тотальности, что позволит человеку задержаться между миром сновидений и реальным миром. «Крики, стоны, видения, сюрпризы, театральные трюки разного рода, магическая красота костюмов, сделанных по ритуальным моделям, завораживающая

красота голоса, обаяние гармонии, редкие музыкальные ноты, цвет предметов, физический ритм движений, crescendo и decrescendo которых созвучно ритму привычных жестов, появление новых удивительных предметов, маски, манекены высотой в несколько метров, резкие перемены освещения, физическое воздействие света, вызывающее тепло и холод, и т. п.» [1. С.41] – спектакль, включающий в себя подобные потаенные элементы (ключи) способен оглушать публику, пробуждать чувство космического страха, не смотря на то, что зрители могут даже не замечать скрытые в театральном действии элементы.

Внедрение бессознательного, в котором полностью отсутствует воля, разум, правила или законы литературной формы – такой способ расширения языка избрал для себя Арто. Сюрреалистический эксперимент заключался в создании подлинного Двойника театра, как живое распознавание сущности бытия человека, противопоставленное мертвому, традиционному понятию Театра, т.е. Театр – это двойник Жизни, а Жизнь – это двойник Театра. С тем условием что, театр тождественен жизни, вытекает и претензия на страдания зрителей, или, по-другому, претензия на проявление жестокости в том смысле, в котором глубокие подсознательные страхи передаются зрителю непосредственно. По этой причине, понятие жестокости в концепции Арто следует понимать не в прямом смысле этого слова, жестокость здесь необходимо объяснять в качестве некоего акта творения, – «В явленном мире, говоря на языке метафизики, зло остается перманентным законом, а благо – лишь усилием и, стало быть, еще одной жестокостью, добавленной к первой» [2. С.245]. Таким образом, жестокость, какой бы она не была – есть проявление всякого действия, а значит, даже выражение добра будет акцией жестокости

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арто А.* Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра //М.-СПб.: Симпозиум. 2000. 443 с.
2. *Artaud A.* Œuvre complètes. T. 4. Paris: Gallimard, 1974. 424 p.
3. *Botting G.* The Theatre of Protest in America. Edmonton: Harden House, 1972. 32 p.