

Переосмысление понятия катарсиса Аристотеля в концепции Антонена Арто

Научный руководитель – Кириленко Юлия Николаевна

Носикова Яна Носикова

Студент (бакалавр)

Национальный исследовательский Томский государственный университет, Философский факультет, Томск, Россия
E-mail: khiouiii@yandex.ru

Проигравший 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 ещё 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 актёра, режиссера и новатора театрального языка. Крайние формы, присущие воззрению Антонена Арто, в наибольшей степени были направлены на восстановление первоначального значения и функций катарсической теории Аристотеля. Именно по этой причине «театр жестокости» содержит в себе абсолютно противоречивые представления об искусстве, однако подобный факт лишь показывает эстетическую полноту данной теории. По мнению Арто, лишь эмоционально-шоковое воздействие, приводящее к освобождению от дискурсивного мышления, способно вернуть непосредственно истинный эстетическо-этический опыт. Главная цель теории Арто – раскрыть истинный смысл человеческого существования, но сделать это посредством именно разрушения случайной субъективной формы. «Я описываю проблему Арто. Она у него как бы двойная: с одной стороны, это проблема лирики человеческой души, с другой стороны – проблема исторического существования» [2], – 1) проблема лирики человеческой души заключена в невозможности обнажить или, если можно так сказать, поделиться своей собственной душой, т.к. такой «показ на всеобщее обозрение» связан с обрамлением нашей души в некую форму; 2) под проблемой исторического существования имеется в виду пребывание в мире через акт творчества (слово, краска, театральный жест или постановка). Однако, можно ли доверить слову, краске, жесту передавать состояния человеческой души? Так, по Платону, в принципе нельзя говорить о том, что думаешь, потому что ни одно слово, краска или жест не сможет передать истинного смысла человеческой мысли: «К чему мы не примешиваем истину, то никогда не может на самом деле возникнуть, а возникнув, существовать» [3]. Тогда на место проводника приходит Театр жестокости – состояние полного осознания в умах зрителей и актёров. Важным уточнением будет то, что вся кровь и всё насилие должны оставаться в рамках изображения, уничтожающего это изображение, т.е. не в реальности. Отказ от прохождения подобного катарсиса душ чреват свершением аналогичных событий в реальной жизни – как это вышло с предупреждением Арто ещё до фашизма. Вышеупомянутое понятие катарсиса – это попытка Арто воскресить катарсическую концепцию Аристотеля с тем условием, что рядовой зритель вынужден достигнуть пограничного состояния посредством физиологического воздействия на него. Однако осуществление такого действия должно происходить не через душевный комфорт и спокойствие, как это было у Аристотеля, а через страх. Тогда лишь жестокость, как аффективно колоритная категория, способна задать принципиально новые законы формообразования. Задача же актёра

задать художественную структуру с помощью создания баланса от конфликта до развязки и, таким образом, переходя к отождествлению полярных направлений, разрушающих внешний облик. Весь обыгранный на сцене спектакль будет отражать действительность, но не первичную, как в традиционном театре, а вторичную, т.е. такую, которая передается посредством нового сценического языка – это, отличная от обыденной, интонация и деформированное слово. Добиться эффекта присутствия зрителя в событиях, происходящих на сцене и, тем самым, сделав его соучастником возможно благодаря обращению к коллективному бессознательному каждого находящегося в зале человека. 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»[1]. Следовательно, жестокость, какой бы она не была – есть проявление всякого действия, а значит, даже выражение добра будет акцией жестокости. Таким образом, можно сделать вывод о том, что серьезные перемены, ворвавшиеся в жизнь XX века, радикально изменили вектор развития искусства. Очевидными становится неуклонность и жестокость системы Арто, которая, посредством образно-пластических элементов, популяризировала использование именно активной художественной практики. Коллективное бессознательно, сродни мифологии или архетипам, сделала заявку на такой уровень экзистенции человека, который предстал абсолютно новым нетипичным течением. Театральное действие больше не равно настоящему действию, также как и не равно действию повседневной жизни. Теперь театральное действие – это психологическая и моральная сфера жизни человека, а не социальная, как это было раньше. Жизнь отдельно взятого индивидуума отныне не служит основой для создания действия в театре – характеры и индивидуальность становятся не интересны. Внимание захватывает космическая беспредельность и образы бессознательного – их вытягивание из разума человека становится главной целью нового искусства.

Источники и литература

- 1) Artaud A. Œuvre complètes. T. 4. – Paris: Gallimard, 1974. – 424 p.
- 2) Мамардашвили М. К. Метафизика Арто//Мамардашвили МК Как я понимаю философию //М.: Изд. группа «Прогресс»–«Культура». – 1992. – 368 с.
- 3) Платон. Собр. соч. в 4-х томах. Том 3. / Пер. Н.В.Самсонова. – М.: "Мысль". – 1994. – 654 с.