

## Трансформация отношений между зрителями и актерами в Крюотическом Театре

*Демехина Дарья Олеговна*

*Студент (магистр)*

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Факультет гуманитарных наук, Москва, Россия

*E-mail: demekhinadaria@gmail.com*

Театр Жестокости - это проект переосмысления театра, предложенный Антоненом Арто в 1933-1939 гг. Это не просто предложение нового театра, но глобальная попытка вернуть миру смыслы, утерянные в процессе отрыва от культуры. Арто верил, что «смысл жизни обновляется театром, что в театре человек бесстрашно становится господином того, чего еще нет, тем самым помогая ему родиться» (Арто, 1993, 12) [1]. Он предлагает такой проект театра, в котором возможно изменить человека, чтобы он затем изменил мир. Таким образом, ключевая функция Театра Жестокости катарсическая, где катарсис понимается как процесс самоидентификации участников представления. Предметом исследования данного доклада станет новая организация театрального пространства, которая влечет за собой изменения в восприятии представления, то есть трансформацию в отношениях между зрителями и актерами в рамках Крюотического Театра.

Процесс изменения идентичности, осуществляемый в театре, прежде всего, обеспечивается пространственным разграничением, которое служит необходимым механизмом восприятия опыта Жестокости. Арто выбирает наиболее эффективный метод воздействия - вовлечение публики напрямую в саму постановку: «Публика переносит (или должна) внешние феномены (то есть представление на сцене) в пространство своей внутренней жизни» (Науман, 1977, 78) [9]. [1] Архитектурной аналогией «сцены-зала» (la sc&egrave;ne-la salle) являются храмы древнего Тибета, церкви и святилища. Арто, в своем первом манифесте Театра Жестокости, ясно указывает, как должно быть организовано это пространство: четыре стены без декорации, публика сидит в центре на стульях, которые могут быть переставлены, само действие вращается вокруг четырех главных точек комнаты. Арто актуализирует идею конструирования кругового пространства, сформулированную ранее Аполлинером в «Грудях Тиресия».

Это новое организованное пространство помогает сократить дистанцию между публикой и артистом. Арто «хотел, чтобы зрители в зале отказались от самозащиты и позволили пронзать себя, оглушать, пугать, насиловать и в то же время наполнить энергией, обладающей огромной взрывчатой силой» (Брук, 1976: 40) [2]. Идея дистанции является одним из основных компонентов, устанавливающих границы влияния театра на зрителя. Следуя концепции дистанцирования, предложенный Э. Буллоу [6], Арто обращается к эффекту «недо-дистанцирования» [8], чтобы повысить степень катарсического воздействия. Он сокращает дистанцию между сценой и публикой до такой степени, что упраздняет и сцену, и зал. Арто, уничтожая канал коммуникации, который был зазором между субъектом и объектом, выстраивает единое пространство, упраздняя вместе с тем субъектно-объектные отношения. Именно поэтому Питер Брук называет систему театра Арто «пустым пространством» [2], где нет объектов, а лишь пространство. Эта техника позволяет Арто организовать объединённое пространство, в котором существует лишь прямое восприятие того, что происходит на сцене. Конец классического, с разделенным на части пространством, представления означает конец истолкования, остается лишь «изначальное толкование» (Деррида, 2007, 380) [3]. Эффект «недо-дистанцирования» убирает возможность интерпретации.

Арто упраздняет субъектно-объектные отношения: он убирает из проблематики взаимодействия такие действующие лица, как актер и зритель. Исчезновение этих функций вовсе не означает исчезновение индивида в целом из Крютотического Театра. Арто превращает все Я, вошедшие в пространство катарсического взаимодействия, в участников представления. Нет больше различения на «актера» и «зрителя», где первый играет и создает реальность, второй же ее воспринимает [7].

Зрители-участники непосредственно проектируют пространство, в котором разворачивается представление. Зритель становится участником представления, становящимся на сцене неким символом, иероглифом, который вступает во взаимодействие с другими символами, актерами, казалось, заранее подготовившимися к своей роли. Однако представление у Арто строится по другим законам: спектакль не может быть подготовлен заранее, он воплощается на сцене усилиями всех участников театральной мистерии. «Продуцирование» и «восприятие» происходят в одном и том же времени и месте» (Fischer-Lichte, 2008,18) [7]. Это ключевое отличие театра Арто от предыдущей традиции: совмещение производства представления и его пониманием публикой, которая оказывается новым действующим лицом. В этом эстетика Арто выливается в преобразующую эстетику перформанса, где продуцирование реальности происходит «здесь и сейчас». Они суть «представления в качестве обращения к свободному воображению зрителя» (Исаев, 1992, 102) [4], которое, однако, в Театре Жестокости все же обусловлено Архаическим уровнем сознания, которое не дает воображению пойти по неверному пути.

Таким образом, человек в системе театра Арто погружается в представление, где переживая катарсис, сможет обрести потерянную самость, самоидентифицироваться. «Театр служит входом в пространство культуры». (Bermel, 1977, 23) [5]. Это, как было показано выше, обеспечивается отказом от субъектно-объектных отношений в процессе воспроизведения спектакля. Иное построение пространства (сцена-зал) обеспечивает иной способ коммуникации: вместо одностороннего контакта, он создает пространство, где возможен лишь диалог между участниками представления и символами. Так процесс создания спектакля совпадает с его проигрыванием на сцене, что сближает театр Арто с эстетикой хеппенинга и перформанса.

[1] Здесь и далее перевод мой - Д.Д.

### Источники и литература

- 1) Арто А., Театр и его двойник. Театр Серафима. М.: Мартис., 1993
- 2) Брук П., Пустое пространство. М.: Прогресс., 1976.
- 3) Деррида Ж., Письмо и различие. М.: Академический проект., 2007.
- 4) Исаев С. (ред), Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ТПФ «Союзтеатр»., 1992.
- 5) Bermel A., Artaud's Theatre of Cruelty. NY : Taplinger Publishing., 1977
- 6) Bullogh E. 'Psychical Distance' As a Factor in Art And an Aesthetic Principle // British Journal of Psychology, 1912. Vol. 5. P.87-118.
- 7) Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. NY., 2008.
- 8) Furman L. Theatre as therapy: the distancing effect applied to audience // The Arts in Psychotherapy, 1988. Vol. 15. P. 245-249.
- 9) Hayman R. Artaud And After. Oxford University Press., 1977.