

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.16>

Шалганов Роман Дмитриевич, Карелин Владислав Михайлович

**[Иероглиф как элемент ритуального языка в театральном проекте Антонена Арто](#)**

Цель исследования - выявить теоретико-философские аспекты символического языка в проекте театра Антонена Арто в ракурсе культурной антропологии. В статье проясняется содержание понятия "иероглиф", принятого в театральной теории Арто, а также проводится анализ интеллектуальных стратегий данного автора в области выразительных возможностей театра. Научная новизна исследования состоит в прояснении философско-антропологических аспектов теории Арто в контексте культурно-антропологических концепций. В результате выявлен фундаментальный характер театрального языка Арто, продемонстрирована значимость мифо-ритуального аспекта этого языка.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2020/9/16.html](http://www.gramota.net/materials/9/2020/9/16.html)

Источник

**[Манускрипт](#)**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 9. С. 87-90. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2020/9/](http://www.gramota.net/materials/9/2020/9/)

**[© Издательство "Грамота"](#)**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

32. Pauly F. Vom Überleben in heillosen Zeiten. Stoizismus in der Weltliteratur vom Fin de siècle bis zur Gegenwart // Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne: in 2 Bänden. Berlin – N. Y.: Walter de Gruyter, 2008. Bd. 2. S. 1201-1266.
33. Russell B. The Life without Fear // The Basic Writings of B. Russell, 1903-1959. N. Y.: Simon and Schuster, 1961. P. 710-715.

### **Stoic Narrative: On the Problem of Studying Stoic Heritage in the Western Philosophical Thought**

**Popov Danil Sergeevich**  
Saint Petersburg University  
Evsevy-Dan@yandex.ru

The paper aims to analyse the phenomenon of Stoic narrative in the western philosophical thought. Considering narrative as a subtype of discourse, the author reveals correlation of the notions “Stoic narrative” and “Stoic wisdom” in the western philosophy. Relying on works of domestic and foreign specialists in Stoic philosophy, the researcher for the first time applies narrative methodology to identify the role of “Stoic wisdom” in culture, which constitutes scientific originality of the study. The findings indicate that Stoic narrative, being an integral component of the western philosophical thought, is an autonomous form of the Stoic doctrine cultural representation, along with Stoa and Stoicism. Interpreting Stoa Poikile (Painted Porch) heritage as narrative allows developing new methodology to study the place and role of Stoic conceptions in philosophy.

*Key words and phrases:* Stoic philosophy; Stoicism; Stoic heritage; Stoic narrative; philosophical thought.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.16>

Дата поступления рукописи: 27.07.2020

*Цель исследования* – выявить теоретико-философские аспекты символического языка в проекте театра Антонена Арто в ракурсе культурной антропологии. В статье проясняется содержание понятия «иероглиф», принятого в театральной теории Арто, а также проводится анализ интеллектуальных стратегий данного автора в области выразительных возможностей театра. *Научная новизна* исследования состоит в прояснении философско-антропологических аспектов теории Арто в контексте культурно-антропологических концепций. *В результате* выявлен фундаментальный характер театрального языка Арто, продемонстрирована значимость мифо-ритуального аспекта этого языка.

*Ключевые слова и фразы:* Антонен Арто; иероглиф; театр; миф; язык.

**Шалганов Роман Дмитриевич**

**Карелин Владислав Михайлович**, к. филос. н., доц.

Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва  
Shamsham23@yandex.ru; vlad.karelin@gmail.com

### **Иероглиф как элемент ритуального языка в театральном проекте Антонена Арто**

*Актуальность* проблематики данной статьи обусловлена тем, что на сегодняшний день наблюдается повышение интереса к фигуре Антонена Арто как теоретика театра и мыслителя, в частности, выходят новые переводы его работ. В обстановке повышения интереса к фигуре драматурга возникает также запрос на осмысление предложенных им концепций. Как известно, Арто нередко определяют как философа – в силу специфики самого теоретического метода и предметов обсуждения в его трудах, – хотя философом в общепринятом академическом смысле он не являлся.

В соответствии с целью исследования определены следующие *задачи*:

- анализ философско-антропологического содержания творчества Арто;
- выявление значения ведущих проблематик мифа, ритуала и соответствующего им авторского концепта иероглифа;
- анализ указанных проблематик в свете культурно-антропологических концепций, в которых они изучены достаточно обстоятельно.

Отличительной чертой данного исследования является опора на ряд антропологических концепций, которые используются для решения поставленных задач, а также акцент на мифологическую основу нового театра в теории Арто, равно как и попытка указать на тот факт, что одной из ключевых целей нового театра для Арто является разработка нового типа мышления.

*Теоретической базой* исследования послужили работы самого Арто (в качестве источниковой базы) – прежде всего, произведения «Режиссура и метафизика», «Театр и культура», «Сюрреализм и революция», а также исследования в области культурной антропологии таких теоретиков, как Э. Дюркгейм, М. Мосс, Л. Леви-Брюль, В. Тернер.

*Методы исследования.* С учетом специфики поставленных задач важную роль в исследовании заняли метод философской компаративистики, позволяющий сопоставить концепции из различных областей гуманитарного

знания. Важное место в ходе исследования также занимает герменевтический метод, позволяющий прояснить определенные понятия путем их истолкования исходя из общего содержания анализируемых текстов.

**Практическая значимость** данного исследования для дальнейших разработок состоит, прежде всего, в возможности более фундаментального объяснения места концептуальных построений Арто в истории философии XX века, в интеллектуальных проектах современной философии, связанной с современными исследованиями антропологического смысла понятия «знак», новейшими исследованиями нового материализма, объектно-ориентированной философии и близкими областями философского знания.

Одной из фундаментальных задач для теории театра Антонен Арто считал разработку нового театрального языка. Прежний привычный язык, выразимый преимущественно в диалогах между персонажами, этим целям не соответствовал, так как был не в состоянии передать состояние актера с требуемой интенсивностью. Кроме того, «старый» театральный язык являлся атрибутом психологического театра; а прогрессивный театр («театр жестокости», по версии Арто) должен был представлять собой, скорее, проект философский, метафизический.

В рамках разработки такой новой выразительности Арто вводит понятие «физического языка» или «материального языка», «благодаря которому театр сможет отказаться от слова» [1, с. 173]. Таким образом, речь здесь идет о том, чтобы освободить театр от слова, новая «речь» представляет собой нечто качественно иное, она должна состоять из материальных знаков. В качестве таковых могут фигурировать жесты, шумы, цвета, пластика и прочее. Сцена же для Арто является своеобразным пространством, которое должно быть наполнено подобными знаками, которые способны передать то, что не может быть с достаточной ясностью передано обычным языком, как, например, «идеи, настроения духа, состояния природы» [Там же, с. 175]. Именно такой знак Арто условно называет «иероглифом».

Специфические пластические знаки, представляемые на сцене, образуют целостный визуальный нарратив, в котором единичные элементы существуют не по отдельности, а связаны между собой «поэтическими переходами». Сам Арто описывает принцип организации такого нарратива как «поэзию в пространстве» [Там же], которая объединяет объекты с идеографическим значением. Для Арто в любой поэзии воплощается «дух глубинной анархии» [Там же, с. 177], который предполагает постоянное противодействие диктатуре формы произведения. «Отсюда понятно, что поэзия архаична, поскольку она снова ставит вопрос о всех возможных связях между объектами, формами и их значениями. Она архаична в той мере, в какой ее появление оказывается следствием беспорядка, приближающего нас к хаосу» [Там же, с. 178].

Воплощением такой анархической поэзии должно стать представление в новом театре, однако здесь стоит отметить, что анархический принцип в рамках теории Арто уравнивается принципом прямо противоположным, а именно полным безволием актера. В данном случае актер не вписывается в классическое философское понимание субъектности, присущей человеку; актер теперь предстает не более чем податливым материалом, который используется режиссером. Режиссер, руководствуясь духом анархической поэзии, составляет детальную программу спектакля, которой актер должен неукоснительно следовать. Актер для Арто хорош настолько, насколько он способен быть проводником воли режиссера.

То, что Арто называет «анархической поэзией», может быть проинтерпретировано, исходя из его интереса к архаическим культурам, как определенный строй мышления, свойственный представителям таких культур. В качестве иллюстрации подобного способа мысли можно привести отрывок из записей Арто о его путешествии в Мексику: «В Мексике искусства нет, и каждый предмет имеет смысл. Мир там пребывает в состоянии вечной экзальтации» [4, с. 150]. «Состояние вечной экзальтации» означает, что в мексиканской культуре вещи вовлечены в иные отношения между собой и субъектом, чем в рамках традиционного понимания европейской культурой и философией. Об этом же Арто пишет в другом месте следующее: «Рационалистическая культура Европы потерпела крах, и я пришел на мексиканскую землю в поисках корней магической культуры, которая еще способна прорваться из мощи индейской земли» [2, с. 251]. Опору этому новому мышлению и духу анархической поэзии Арто находит, в частности, в культуре индейцев Тараумара [3].

Проинтерпретировать упомянутое «состояние вечной экзальтации» может классическая работа Э. Дюркгейма и М. Мосса «О первобытных формах классификации», в которой проанализирована культурная практика объединения различных предметов одинаковыми наименованиями. По Дюркгейму и Моссу, в архаических культурах настолько различные предметы, как, например, определенный сектор неба, направление движения, созвездие, тотемное животное, представитель клана, относящийся к тому или иному тотему, – могут иметь одно общее имя, что говорит о том, что все эти предметы мыслятся в рамках данной культурной среды тесно взаимосвязанными [5]. В то же время можно вспомнить о том, что Люсьен Леви-Брюль описывал картину мира в архаическом мышлении как порядок сверхъестественных взаимодействий. По версии Леви-Брюля, «совсем иначе выглядит позиция примитивного сознания. Природа, посреди которой оно живет, представляется ему совсем с иной точки зрения. Все объекты и все существа с этой точки зрения оказываются включены в сеть мистических причастностей и исключений, и именно они формируют в таком взгляде структуру и порядок» [7, с. 22]. Можно предположить, что «экзальтированность вещей», подчеркнутая Арто в культуре мексиканских индейцев, является распространенным свойством архаической культуры как таковой, состоящей в непривычной для европейского мышления взаимосвязанности предметов, и анархическая поэзия в этом случае предстает как своего рода попытка восстановить такой архаический взгляд на вещи. В целом же встроенный в такую оптику принцип анархической поэзии ставит перед собой цель преодолеть логоцентрический порядок старого театра, превратив спектакль из нарратива с линейным повествованием в пространство хаотической циркуляции пластических знаков.

Вместе с тем, продолжая попытку интерпретировать наброски Арто к теории театрального языка с опорой на антропологические источники, мы могли бы вернуться к понятию иероглифа. При пристальном взгляде

на это понятие можно заметить определенное сходство между ним и тем, что Виктор Тернер описывает как «ритуальный символ». В первую очередь стоит отметить здесь формальное сходство двух этих понятий – как в случае Арто, так и по описанию Тернера, ритуальный символ совершенно не обязательно должен быть представлен словом; напротив, в большинстве случаев в качестве такого символа выступают определенный предмет, поза или даже действие. По версии Тернера, тело в рамках архаических культур может служить таким же материалом для построения такого символа, как и любой другой возможный материал. Так, в частности, символическим значением обладают определенные жесты шамана, движения в ритуальных танцах или как таковое обнаженное тело в рамках лиминальной стадии обрядов перехода [8].

В перспективе архаического мышления в ходе ритуала некоторые символы могут восприниматься как определенные сверхъестественные силы, но реальные действующие, а это также является немаловажным аспектом иероглифа Арто, который призван передавать определенные настроения или воплощать безличные мифические силы. Многозначность ритуального символа, который способен менять свое значение в зависимости от контекста, также является чертой, свойственной и театральному иероглифу. Иероглиф многовариантен, так как поэтические связи между множеством подобных знаков прочерчивают множественные пути их ассоциации, вследствие чего каждый конкретный иероглиф оказывается вовлеченным в целую сеть взаимных сопоставлений, где каждый элемент может иметь множество соответствующих значений. Принимая во внимание тот факт, что Тернер в своих работах широко использует лингвистическую терминологию, мы могли бы сказать, что пространственная поэзия в версии Арто соответствует семантической плоскости визуального нарратива спектакля, в то время как работа постановщика, конструирующего этот нарратив, относится к области синтаксиса и прагматики.

Говоря о символическом языке ритуала, невозможно не сказать о том, к кому, собственно, оказывается обращенным высказывание, сформулированное на таком языке. Здесь мы можем вновь обратиться к исследованиям Леви-Брюля, а именно к его тезису о том, что в рамках архаических культур мир воспринимается как нечто, пребывающее в постоянном диалоге с человеком. Мир, населенный сверхъестественными существами, или сверхъестественные существа, воплотившиеся в виде тех или иных предметов в мире, подают человеку определенные знаки, которые должны, в целях выживания и благоденствия сообщества, быть проинтерпретированы и в то же время на которые должен быть дан определенный ответ [7]. Таким образом, конечный адресат ритуального высказывания – это мир как таковой или определенные силы, действующие в этом мире. В случае с Арто адресатом ритуальных высказываний становится глубинный уровень бессознательного, который, по Арто, является областью мифологических образов, а целью взаимодействия с ним является пробуждение мифологической витальности, утраченной европейской культурой.

Пространство мифа, который воспроизводится во время ритуала, отмечено двумя специфическими чертами, а именно нагруженностью сверхъестественными силами и их энергиями, а также изменением времени, которое предполагает перенос к моменту священного начала до сотворения мира. Ритуал является видом магического акта, а действия, совершаемые в рамках ритуала, могут быть построены на основании двух принципов, лежащих в основе магического действия: принципа контакта и имитации. В принципе контакта (или смежности) на передний план выступает связь между предметами, зарождающаяся в момент их соприкосновения. Так, по версии Леви-Брюля, в рамках архаических культур оказываются связанными между собой, например, рана и оружие, которым она была нанесена, что позволяет носителям архаической культуры полагать, например, что при воздействии на оружие эффект от этого воздействия будет ощущаться тем, кто был этим оружием ранен. Принцип имитации предполагает символическое воспроизведение некоторого события, которое в результате ритуала должно произойти в действительности.

Два этих принципа, выделенные в ритуале такими исследователями-антропологами, как Джеймс Фрэйзер [9, с. 23-55] и Люсьен Леви-Брюль [7], напоминают два принципа, лежащие в основе функционирования языка и человеческой психики, по версиям психоаналитиков Раймона де Соссюра [10] и Жака Лакана [6], а именно принципы метафоры и метонимии. В то же время мы можем снова обратиться к работам Виктора Тернера, который подходил к ритуалу как к семиотической системе, описывая каждый отдельный элемент ритуала как символ, вовлеченный в метафорические и метонимические отношения с другими такими же символами и обладающий тремя семиотическими характеристиками: синтаксисом, семантикой и прагматикой, которые Тернер соответственно обозначал как позиционное, экзегетическое и операциональное значения. Таким образом, набор символических единиц, задействованных в ритуале, составляет словарный запас ритуального языка, в то время как сам ритуал становится ритуальной речью, что в равной степени справедливо и в отношении языка нового театра по версии Арто.

Говоря о языке нового театра, разрабатываемого Арто, нужно также сказать и о том, как Арто обосновывает необходимость такого языка и такого театра в целом. Одной из основных целей Арто в его работе над теорией нового театра являлось стремление вернуть театру и европейской культуре в целом память о ее мифологически-ритуальных истоках, так как в забвении этих истоков Арто усматривает основную причину кризиса, переживаемого европейской культурой: «Как все-таки получается, что Западный театр (я говорю “Западный”, так как, к счастью, есть и другие, например Восточный театр, которые смогли сохранить в неприкосновенности идею театра, тогда как на Западе эта идея, как и все остальные, проституирована), как получается, что Западный театр оценивает театр только с одной стороны, как театр диалогический?» [1, с. 180]. В этом высказывании мы видим прежнее убеждение Арто, которое встречалось ранее, а именно постулирование того факта, что западный театр утратил свои корни.

Однако вместе с тем здесь отчетливо выражена позиция Арто по отношению к современному ему театру как театру «проституированному». Под этим Арто понимает тот факт, что в европейской культуре театр стал местом незамысловатого развлечения, в то время как ранее театру было свойственно экзистенциальное

измерение. В другом месте Арто уточняет свою позицию: «Современный театр переживает упадок, потому что он утратил чувство серьезного, с одной стороны, и чувство смешного – с другой. Потому что он порвал с торжественностью, с немедленной и опасной активностью, короче говоря, с Опасностью... Потому что он порвал с духом глубокой анархии, которая лежит у истоков всякой поэзии» [Там же, с. 175].

**Выводы.** В соответствии с упомянутыми идеями для Арто анархическая поэзия является базой настоящего театра. Дух анархической поэзии воплощается в ритуализованных представлениях, примером которых для Арто служат восточный театр в целом и спектакли Балийского театра в частности, которые Арто посещал на колониальной выставке в Париже в 1931 году. Представления Балийского театра, носившие характер ритуализованного воспроизведения определенных сюжетов балийской священной истории, сильно повлияли на представления Арто о театре. В частности, само понятие иероглифа появилось в работах Арто благодаря его наблюдениям за поведением балийских актеров на сцене. Балийский театр стал для Арто прообразом того пластического театра, который он намеревался создать. Такой театр должен заставить зрителей погрузиться в миф как таковой, точнее, в то, что условно можно было бы назвать «мифологическим сознанием», которое присуще носителям архаических культур, полностью применяя те выразительные средства, которыми он располагает.

Значимость мифа в философской концепции театра для Арто исключительно велика. Миф, с точки зрения Арто, представляет собой, с одной стороны, глубинный уровень бессознательного, покоящийся под частным бессознательным отдельного индивида, то есть являет собою коллективное бессознательное. Частное бессознательное является своего рода эпифеноменом мифа как совокупности коллективных представлений. С другой стороны, миф как картина мира в рамках архаических культур отмечен определенным способом мышления, свойственным этим культурам.

В рамках театральной теории Арто приписывал мифу довольно важную роль, которая заключается в следующем: во-первых, миф как таковой должен служить источником образов для спектакля; речь здесь не идет о том, чтобы представлять на сцене сюжеты тех или иных известных мифов, но о том, чтобы постараться воплотить в визуальном нарративе принципы мифологического мышления; во-вторых, миф как коллективное бессознательное становится целью воздействия визуального нарратива спектакля; посредством воссоздания картин мифологического мышления Арто стремится вызвать в зрителе отклик, пробудив дремлющую память об этом глубинном уровне мышления.

В то же время общей формой спектакля является ритуал. Сценическое действие ритуализируется, с одной стороны, с целью усиления влияния на зрителя; с другой – ради возвращения театру его исторически первичного ритуального назначения. Символ в рамках нового театрального языка становится базовой единицей визуального нарратива. Арто разрабатывает концепцию специфического театрального знака, иероглифа, который должен быть представлен телом актера и целью которого является максимально интенсивное выражение определенного психоэмоционального состояния актера.

#### Список источников

1. Арто А. Режиссура и метафизика // Театр и его двойник / пер. с франц. Н. Исаева. М.: ABCdesign, 2019. С. 169-182.
2. Арто А. Сюрреализм и революция // Театр и его двойник / пер. с франц., сост. и вст. ст. В. Максимова; коммент. В. Максимова и А. Зубкова. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 243-251.
3. Арто А. Тараумара / пер. с фр. Н. Притузовой. М.: Kolonna Publications; Митин Журнал, 2006. 208 с.
4. Арто А. Театр и культура // Театр и его двойник / пер. с франц. Н. Исаева. М.: ABCdesign, 2019. С. 147-153.
5. Дюркгейм Э., Мосс М. О первобытных формах классификации // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / сост., пер. с фр., предисл., вступ. статья, коммент. А. Б. Гофмана. М.: КДУ, 2011. С. 55-125.
6. Лакан Ж. Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда / пер. с фр. А. К. Черноглазова, М. А. Титовой. М.: Русское феноменологическое общество; Логос, 1997. 184 с.
7. Леви-Брюль Л. Первобытный менталитет / пер. с фр. Е. Кальщикова. СПб.: Европейский Дом, 2002. 400 с.
8. Тернер В. Символ и ритуал / сост. и автор предисл. В. А. Бейлис. М.: Главная редакция восточной литературы Издательства «Наука», 1983. 277 с.
9. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии: в 2-х т. / пер. с англ. М. Рыклина. М.: Терра – Книжный клуб, 2001. Т. 1. 528 с.
10. Шерток Л., Соссюр Р. де. Рождение психоаналитика. От Месмера до Фрейда / пер. с франц.; вступ. ст. Н. С. Автономовой. М.: Прогресс, 1991. 288 с.

## Hieroglyph as an Element of Ritual Language in Antonin Artaud's Theatre

Shalганov Roman Dmitrievich

Karelin Vladislav Mikhailovitch, PhD

Russian State University for the Humanities, Moscow

Shamsham23@yandex.ru; vlad.karelin@gmail.com

The paper considers theoretical and philosophical aspects of Antonin Artaud's theatre symbolic language through the prism of cultural anthropology. The article reveals the content of the notion "hieroglyph" adopted in Artaud's theatrical conception, analyses the stage director's intellectual strategies concerning the theatre expressive potential. Scientific originality of the study involves clarifying philosophical and anthropological aspects of Artaud's theory in the context of cultural anthropology. The research findings are as follows: the authors reveal fundamental nature of Artaud's theatrical language, show importance of its mytho-ritual aspect.

*Key words and phrases:* Antonin Artaud; hieroglyph; theatre; myth; language.