

Театральные реформы Луиджи Пиранделло и Антонена Арто: компаративный анализ

С.А. Симонова^{1,2}✉

¹ Московский государственный психолого-педагогический университет, Москва, Российская Федерация

² Финансовый университет при Правительстве РФ, Москва, Российская Федерация

✉ jour2@yandex.ru

Резюме

Контекст и актуальность. Статья посвящена театральным реформам Луиджи Пиранделло и Антонена Арто. **Цель.** Выявить схожие приемы, способы и методы трансформации спектакля для преобразования ценностной иерархии зрителя. **Гипотеза.** Оба театральные деятели понимали театр как возможность эмоционального воздействия на зрителя с целью проникнуть в самые глубины человеческого бессознательного и вернуть современного человека к базовым культурным ценностям. **Методы и материалы.** Для достижения целей исследования автором были применены компаративный, аксиологический, диалектический и культурологический методы анализа творческих идей двух выдающихся деятелей театра, оказавших сильное влияние на современное театральное искусство. Основное внимание уделено ценностным аспектам, отразившимся в лингвистических и технических приемах драматургов. Компаративный метод способствовал исследованию особенностей театрального творчества Пиранделло и Арто, выявлению общего и особенного в их концепциях спектакля. Диалектический и культурологический методы применены для динамического исследования проблемы в определенной культурной среде. **Результаты.** В ходе исследования выявлено, что Пиранделло и Арто осуществляли деконструкцию спектакля для того, чтобы, не отвлекаясь на сюжет, зрители осознали свою зависимость от существующих бездуховных норм, и попытались вернуть себе свою утраченную идентичность. Драматурги по-новому использовали слово в спектакле, стремясь уменьшить роль языка, так как полагали, что слово больше не выражает сущность личности, а выражает только социальную маску. Они исследуют взаимоотношение маски и личности, в котором именно маске отводится ведущая роль, результатом чего становится дегуманизация культуры. Пиранделло и Арто понимают опасность «развлекательной культуры», насаждение банальностей и обманчивой легкости восприятия, что способствует

уходу современного человека от реального положения вещей. Свои экзальтированные спектакли они считают эффективным способом преобразования современного общества. В период культурного кризиса они одними из первых поняли необходимость фундаментальных изменений в обществе и предприняли попытку изменить общество с помощью новаторских спектаклей. **Выводы.** Несмотря на разные подходы к применению новаторских технологий и принадлежность к разным нациям, Пиранделло и Арто ставили перед собой одинаковые творческие цели: пробудить с помощью экзальтированного жесткого театра общественное сознание, вернуть общество к фундаментальным ценностям.

Ключевые слова: театральные реформы, культура, жестокий театр, деконструкция, маска, идентичность, бессознательное, архетип, ценности, национальное объединение, XIX век, романтизм, итальянская литература, дегуманизация

Для цитирования: Симонова, С.А. (2025). Театральные реформы Луиджи Пиранделло и Антонена Арто: компаративный анализ. *Язык и текст*, 12(4), 138—149. <https://doi.org/10.17759/langt.2025120412>

Theatrical reforms of Luigi Pirandello and Antonin Artaud: a comparative analysis

S.A. Simonova^{1,2}✉

¹ Moscow State University of Psychology and Education, Moscow, Russian Federation

² Financial University under the Government of the Russian Federation, Moscow, Russian Federation

✉ jour2@yandex.ru

Abstract

Context and relevance. This article examines the theatrical reforms of Luigi Pirandello and Antonin Artaud. **Objective.** To identify similar techniques, methods, and approaches to transforming a performance to transform the audience's value hierarchy. **Hypothesis.** Both theatrical figures understood theater as an opportunity to emotionally impact the audience, with the goal of penetrating the depths of the human unconscious and returning modern man to basic cultural values. **Methods and materials.** To achieve the research objectives, the author applied comparative, axiological, dialectical, and cultural methods to analyze the creative ideas of two outstanding theatrical figures who greatly influenced contemporary theatrical art. Primary attention is paid to the value aspects reflected in the playwrights' linguistic and technical methods. The comparative method facilitated the study of the characteristics of the theatrical work of Pirandello and Artaud, identifying the common and specific features in their concepts of performance. Dialectical and cultural methods were applied for a dynamic study of the problem in a specific cultural environment. **Results.** The study revealed that Pirandello and Artaud deconstructed performances so that, without being distracted by the plot, audiences

would recognize their dependence on existing, soulless norms and attempt to reclaim their lost identity. The playwrights used words in performances in a new way, seeking to diminish the role of language, believing that words no longer express the essence of the individual, but only the social mask. They explore the relationship between mask and personality, in which the mask assumes a leading role, resulting in the dehumanization of culture. Pirandello and Artaud understand the dangers of "entertainment culture," the inculcation of banalities and deceptive ease of perception, which contribute to modern man's withdrawal from reality. They consider their exalted performances an effective means of transforming contemporary society. During a period of cultural crisis, they were among the first to understand the need for fundamental change in society and attempted to transform it through innovative performances. **Conclusions.** Despite their different approaches to the use of innovative technologies and their belonging to different nations, Pirandello and Artaud set themselves the same creative goals: to awaken public consciousness with the help of exalted, harsh theatre, and to return society to fundamental values.

Keywords: theatre reforms, culture, cruel theatre, deconstruction, mask, identity, unconscious, archetype, values, national unification, 19th century, romanticism, Italian literature, dehumanization

For citation: Simonova, S.A. (2025). Theatrical reforms of Luigi Pirandello and Antonin Artaud: a comparative analysis. *Language and Text*, 12(4), 138—149. (In Russ.). <https://doi.org/10.17759/langt.2025120412>

Введение

В конце XIX - начале XX вв. европейская культура вступила в период кризиса, закончившегося сменой культурной парадигмы. Этот период стал эпохой крупнейшей в истории переоценки ценностей. Казалось бы, все, веками наработанные творческие приемы исчерпали себя, традиционные ценности разрушены. Представители эстетической мысли первых десятилетий XX века с тревогой писали о стремлении многих творческих личностей погрузиться в бездну душевного хаоса и «интеллектуального отчаяния», об их «горделивой изоляции» в кругу образованной элиты. Эти обвинения сформулированы Томасом Манном в романе «Доктор Фаустус». Скепсис и отчаяние проявлялись в самых различных аспектах: «Иногда это было презрение к недавним богам и святыням – без разбору, иногда страх за будущее, иногда бунт против всего на свете» (Федин, 1973, с. 225).

Архитектоника культуры, базировавшаяся на античных и христианских ценностях, рушится. Появляется потребность в создании новых, более важных, глубинных и постоянных нравственных оснований. В связи с дальнейшей секуляризацией, закономерно приведшей к дискредитации религиозных ценностей, важнейшим проводником онтологических смыслов становится художественное произведение. Оно эмоционально насыщено и доступно каждому, поэтому художник претендует на место творца. Однако он не может больше быть глашатаем истины, не имеет морального права указывать всем, как жить и устанавливать нравственные правила. Художник может лишь добаться до глубинных мироощущений, показать то, что не должно быть, что не является нравственным. Как должно быть, мы обязаны решить сами.

Я – ничто, и я определяю все. «Выбирая себя, мы выбираем всех людей» (Сартр, 1989, с. 324), если Бога нет, то мир – абсурден. Эти идеи звучат лейтмотивом творчества представителей эпохи модерна. Но он существует, этот мир, и мы вынуждены искать свет в конце тоннеля. В процессе таких, казалось бы, абсурдных поисков, сбрасывая привычные, но опостылевшие нам маски, мы можем познать самих себя.

Деятели искусства почувствовали этот кризис раньше. Шарль Бодлер впервые эстетизирует уродливое в своих «Цветах зла» (Бодлер, 2020), показывая современную ему действительность с самой безобразной и порочной ее стороны. Он критикует как натурализм, так и абсолютизацию красоты в искусстве, высказываясь в духе почти что христианского морализма: «Маниакальное отношение к искусству так же губительно, как тирания рационального начала. Деспотическое преобладание любого из них порождает ограниченность, бессердечие, безмерную гордыню и себялюбие» (Маритен, 2004, с. 539). Сегодня поэзия Бодлера стала почти классикой.

Символисты начали первые реформы и в театральной сфере. Морис Метерлинк взывает к молчанию на сцене, не доверяя словам. В молчании скрыты самые важные символы, выводящие зрителя к глубинным смыслам: «искусство не должно быть точным воспроизведением природы, ее материальных видимостей, но выявлением скрытой за ними духовной реальности: природа говорит языком символов» (Маньковская, 2013, с. 5-6).

В опере Берга «Воцек» поднимается та же проблема бесчеловечного отношения к людям. Чувства главного героя втаптываются в грязь и никому в этом жестоком, искореженном техническим прогрессом мире, нет до этого никакого дела. И дело здесь не в безнравственности отдельных злодеев, а в тотальном безразличии обезверившегося общества, потерявшего почву для традиционных заповедей. Музыка оперы какофонична, аккорды и мелодии режут слух. Здесь нет даже намек на великие трагедии прошлого, потому что нет места спасительному катарсису, нет надежды на «свет в конце тоннеля». И средства выразительности выбираются в соответствии с идеей.

Однако революционные сдвиги на театральной сфере справедливо принадлежат таким театральным деятелям, как Луиджи Пиранделло и Антонен Арто, во многом определившим облик модернистского и постмодернистского театра.

Результаты

Итальянец Пиранделло начинал в пространстве веризма, итальянской аналогии французского натурализма и, с некоторыми оговорками, реализма в России. Но если у веристов среда определяет психологию героев, то Пиранделло ставит акцент на отражении действительности в человеческой психике. В пьесе «Шесть персонажей в поисках автора» он трактует внешний факт как «силу судьбы», не поддающуюся осмыслению. Отсюда и ощущение беспросветного одиночества его героев, их попыток абсурдного бунта. Это сближает его со многими модернистами и представителями театра абсурда. Пиранделло не анализирует социальные связи своих персонажей, он предпринимает попытки погрузиться в бессознательное, и добивается этого несколькими способами. Во-первых, для того, чтобы пробиться в глубины зрительского бессознательного, Пиранделло намеренно деконструирует классическое сценическое действие.

В его пьесе никто из действующих лиц не представляет собой целостной личности, которая, по сути своей, должна быть ориентирована на социум, быть неоднозначной,

многогранной, взаимодействующей с разными аспектами действительности: его персонажи сужаются до уровня элемента некоей системы. Взаимодействуя между собой, они диалектически изменяют систему, в данном случае, спектакль. В пьесе «Шесть персонажей в поисках автора» изначально создается парадоксальная ситуация: репетицию спектакля срывают шесть персонажей, утверждающих, что автор не завершил их образы, и требуют от режиссера и актеров «завершения гештальта».

Таким образом, и зрители становятся частью спектакля. По сути, прием «театр в театре» не новаторство Пиранделло в контексте эволюции западноевропейского театра. Но он его использует для выражения своих оригинальных театральных идей, в соответствии с реалиями нового века. Опираясь на традицию «театра в театре» Уильяма Шекспира («Укрощении строптивой»), Пьера Корнеля (Иллюзия) и т.п., Пиранделло преследует другую цель, а именно – деконструкцию пьесы. Даже жанрово пьесу определить почти невозможно. Все персонажи испытывают перманентные страдания, жалуются, нападают друг на друга, в конце спектакля погибают дети. И можно было бы назвать пьесу трагедией, однако пьеса сюжетно не целостна. Здесь только намечена пара эпизодов: отец отправляется в очередной раз в публичный дом и чуть не совершает инцест с дочерью, занимающейся проституцией, маленький мальчик стреляется в финале пьесы, девочка погибает в бассейне. Но единая сюжетная линия отсутствует, поэтому точно жанр пьесы определить не представляется возможным.

Персонажи Пиранделло люди с непростым прошлым, испытывающие сильные чувства, при этом зафиксированные каждый в своей роли, носящие определенные маски. Еще древнегреческий театр использовал маски не в фигуральном, а в прямом смысле этого слова. Однако эти маски имели другое предназначение. В античном театре маска способствовала уточнению и усилению художественного образа, а также, в силу специфики своего строения маска усиливала звук (Кулишова, 2014). В итальянской комедии дель арте маски выполняли несколько функций: корректировали актерскую игру, не позволяя актерам выйти за границы установленных шаблонов; усиливали комический эффект; способствовали моментальному узнаванию персонажей (Бояджиев, 1942).

Пиранделло во многом следует театральным традициям, связывая фигуральные маски своих персонажей с определенной социальной ролью. Социальная маска контролирует поведение героев, и они не могут выйти за очерченные ею границы. Однако Пиранделло усиливает психологический контекст. Социально-психологическая маска предопределяет поведение каждого из шести персонажей. Они жаждут вырваться на свободу, изменить свои судьбы, поэтому неподконтрольны режиссеру, они сами хотят переконструировать свои жизни, поэтому ожидаемый спектакль деконструируется на глазах зрителя, превращается в некий хаос. Персонажи ведут себя напористо и истерически-агрессивно, до последнего надеясь сорвать с себя маски-роли. Герои раз за разом предпринимают безуспешные попытки вырваться из заданного пространства (абсурдный бунт), они испытывают серьезный, практически невыносимый конфликт между своим подлинным «Я» и статусной ролью. Атмосфера накаляется, передается зрителям. Однако их свобода иллюзорна, они не могут изменить намеченную бросившим их автором (Богом, Создателем) линию своих судеб. Так проявляется основной конфликт театра Пиранделло: столкновение личности и маски.

Пиранделло увлекся экспериментами в области бессознательного, внимание к которому привлекли Зигмунд Фрейд и Фридрих Ницше: «для понимания и интерпретации смыслов художественного произведения следует провести анализ аспектов, связанных со сферой

бессознательного» (Симонова, 2022, с. 85). Иррациональное, бессознательное, сила инстинктов стали гораздо интереснее реалистического психологизма, когда привычный мир стал рушиться на глазах.

Каждый герой доказывает окружающим свою «правду», однако, как говорил герой пьесы Сартра, Гарсен, «ад – это Другие» (Сартр, 1996, с. 111), потому что другие видят ситуацию по-своему, не признают оправдывающих героев обстоятельств. Автор винит в этом взаимном непонимании речь, которая традиционно считается одним из важнейших средств коммуникации. «В словах-то именно все зло и есть! В каждом из нас – целый мир, и в каждом – этот мир свой, особенный. Как же мы можем понять друг друга, господи, если в свои слова я вкладываю только то, что заключено во мне, а собеседник мой улавливает в них лишь то, что согласно с его собственным миром? Мы только думаем, что друг друга понимаем, а на деле нам никогда не столкнуться!»¹.

Таким образом, конфликт натуралистического художественного произведения, заключающийся в столкновении личности и общества, заменяется у Пиранделло проблемой несоответствия реального облика человека и представлений о нем окружающих. Для итальянского драматурга физиология важнее среды, именно физиология через бессознательное формирует индивидуальное сознание. Пиранделло расщепляет целостный факт, столь любимый писателями-натуралистами, на мелкие элементы, на внезапные случаи, и таким образом вводит в спектакль чистое движение, подобно футуристам в живописи.

Пиранделло пришел к выводу, что «я» и «идентичность» суть утраченные понятия в его эпоху: современные ему люди стремятся скрыть свою идентичность, поэтому надевают на себя статусные и психологические маски, личины. Здесь можно провести некоторые аналогии с теорией «архетипов» Карла Густава Юнга. Юнгианская психология четко просматривается у персонажей Пиранделло, где практически отсутствует идентичность. По сути, всех героев этой пьесы можно считать проекциями одной личности. Одна из характеристик Анимы, принцип Эроса, проходит лейтмотивом в образе Падчерицы. Не случайно она действует провокационно по отношению ко всем мужчинам этой пьесы (Бушуева, 2017, с. 9). Падчерицу можно назвать неким аналогом и, одновременно, антиподом Сонечки Мармеладовой из романа «Преступление и наказание» Федора Достоевского (Достоевский, 2022). Однако героиня Достоевского парадоксально воплощает христианские ценности, такие как самопожертвование и милосердие. Падчерица же полностью лишена человеколюбия.

Тяжелая жизненная ситуация вынуждает ее стать проституткой. На протяжении всей пьесы она то впадает в агрессию, то игриво бежит по лестнице, то поет и танцует, выкрикивает провокационные фразы: «Чего стыдиться? Просто я решила отомстить. Мне и сейчас жутко вспомнить эту сцену! Представьте комнату... Здесь вешалка, там диван-кровать, зеркало, ширма, а перед окном – тот самый столик красного дерева, и на нем синий конверт с деньгами. Я вижу конверт... Стоит протянуть руку – и он мой... Отвернитесь,

¹ Пиранделло, Л. *Шесть персонажей в поисках автора* [Электронный ресурс]. URL: https://libsmr.ru/_RideAndRead/3/%D0%9F%D0%B8%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%BE%20%D0%9B%D1%83%D0%B8%D0%B4%D0%B6%D0%B8/%D0%A8%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%8C%20%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B6%D0%B5%D0%B9%20%D0%B2%20%D0%BF%D0%BE%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%85%20%D0%B0%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B0.pdf

синьоры, ведь я почти голая!.. Теперь уж я не краснею – краснеет он... (Показывает пальцем на Отца.) Но тогда, уверяю вас, он был бледен, как мертвец. (Директору.) Даю вам слово!». У Пиранделло каждый из шести персонажей выражает, но предельно, только одно чувство, о чем он и пишет в ремарке перед пьесой. Если Отец воплощает угрызения совести, то Падчерица переполнена чувством мести, Сын на протяжении всей пьесы сохраняет презрение, а Мать является воплощением страданий. Но, по сути, семья в пьесе Пиранделло – маленькая модель больного общества, и, показывая психологическое «раздевание» своих персонажей, автор предпринимает попытку показать обществу его внутреннее разложение, подтолкнуть тем самым к кардинальным изменениям.

Пиранделло видит истоки разрушения итальянской драматургии, как и всего итальянского искусства в недавних событиях своей страны. Рисорджименто успешно завершилось, но его участники разочарованы в своих идеалах: одни погрузились в скептицизм, другие – в религию. Молодое поколение этически опустошено, оно не видит смыслов своего существования. Через полвека подобный декаданс случится во Франции: молодежный бунт 60-х сами участники назовут «Ирреволюцией» (Лене, 2000). По сути, вечная тема человеческой культуры – разочарование в идеалах после самоотверженной борьбы за их воплощение в действительности. Может быть, интуитивно чувствуя это, Пиранделло выдвигает индетерминизм в качестве «универсального закона» человеческой экзистенции.

Итальянский драматург, остро ощущая культурный разлом, предпринимает попытку внести «поправки» с помощью искусства. Он не предлагает идеальный выход, он констатирует кризис, усматривая истоки в истории, породившей психологический, экзистенциальный и нравственный разлад, мучающий, разрушающий современного человека. Его маски-роли через вполне понятные инстинкты говорят зрителю гораздо большее, говорят об утраченных идеалах, разочаровании в божественном провидении, надеждах на него, о том, что мир распадается на обесмысленные элементы, заключающие в себе только примитивные желания, что в свою очередь, может привести только к беспросветному финалу общечеловеческой трагедии.

Антонен Арто – поэт, теоретик искусства, режиссер и актер. Вторая интересная фигура в сфере театральных реформ первой половины XX века. Арто, подобно другим своим современникам, умаляет достижения прошлого. Один из основателей скандально известного движения «Дада» Тристан Тзара заявил публике, что все ее кумиры и идеи ничего не значат, хотя, по большому счету, дадаисты были своеобразными романтиками, верящими в добро, веру в которое утратило, по их мнению, современное им общество. Арто мыслит во многом так же, выдвигая идею так называемого «жестокоего» театра. Он полагает, подобно Пиранделло, что прошлая культура утратила связь с реальностью и спектакль может быть средством для изменения сознания обезверившегося общества. Театр должен стать самостоятельным феноменом, взять на себя роль «второй реальности», и заставить современное общество выбрать другой путь. По этому поводу А. Арто пишет: «Театр, подобно чуме, – это кризис, который разрешается либо смертью, либо выздоровлением» (Арто, 1993, с. 62). Новый театр способен пробудить дремлющее сознание современного ему зрителя с помощью натуралистических приемов, изображений кошмаров, порой откровенного издевательства над публикой. А. Арто определяет высший уровень развития авангардного театра, который для него не был реальным отражением жизни; это был процесс, параллельный самой жизни.

Мир, если не абсурден, то жесток, поэтому театр, по мнению французского драматурга, невозможен без определенного элемента жесткости, лежащего в основе спектакля. Арто утверждает, что «в том состоянии вырождения, в котором мы все пребываем, можно заставить метафизику войти в душу лишь через кожу» (Арто, 1993, с. 108). Жестокость в эстетике А. Арто есть способ обнаружения подлинной реальности, когда человек остается один на один с «космической суровостью». Французский драматург и режиссер, подобно Пиранделло, не доверяет словам, он предлагает говорить со зрителем языком танца, музыки, символических жестов и отказаться от слов, воплощающих европейский рационализм.

В театре Арто главным лицом является режиссер, который должен создавать на сцене все максимально мрачное и ужасное, минимизировать логику и применять алогизмы. Непонятные выкрики, отдельные слова кажутся Арто более выразительными, чем ясные и законченные по смыслу фразы. Пластика должна возобладать над речью, потому что подлинный язык современного театра, с точки зрения Арто – это «язык знаков, жестов и поз». Арто особенно тщательно разрабатывает вопрос о ритуальном «иероглифическом» языке мизансцен, потому что лучше слов передает экзальтацию и экстаз сценического действия. Спектакль должен создать некую «надреальность», сюрреализм, и здесь крайне важна актерская экзальтация.

Арто считает, что европейский театр потерял мистическое ощущение Рока, присущее античному театру; рассуждать о нравственности в традиционном европейском понимании кощунственно, ибо очевидно, что современный человек потерял свою исключительность и свое величие. Арто, так же, как и Пиранделло, последовательно осуществляет эстетизацию уродливого. Он расширяет и видоизменяет само пространство эстетического, включая в него элементы политики, социологии, религии и, конечно же, этики.

Подобно Пиранделло, Арто уходит в иррационализм и царство бессознательного. Он обращается к восточному (и не только) мистицизму, отрицая рациональные устремления Запада; он трактует спектакль как ритуал, возвращая его даже к более первобытному периоду, когда представления и были частью ритуала. И ритуал этот не был чужд жестокости.

Арто требует от театра не просто заинтересовать зрителя и заставить его задуматься, он жаждет потрясения от бесконечного проникновения в бессознательное. Это сродни древнегреческим трагедиям, где герои подчинены Року, совершают жестокие, с точки зрения классического гуманизма, поступки. Вспомним Агамемнона, обрекшего на смерть свою дочь Ифигению, потому что оракул, олицетворяющий судьбу, повелел сделать это, чтобы победить в битве. Поразительно и страшно в этой трагедии то, что сама девочка-подросток принимает свою судьбу и добровольно приносит себя в жертву. Или Ореста, убившего свою мать по велению богов, хотя он лично не испытывал к ней ненависти и вообще не помнил ее. Или Медею, заколовшую собственных детей. Но, как писал Андре Боннар, разве не сидит в каждом из нас, в глубинах его бессознательного это чудовище Медея? (Боннар, 1994, с. 108). И разве мы так сильно изменились с тех давних пор?

Подобно древним авторам, Арто стремится вызвать у зрителей эмоциональный шок, полагая, что подлинный театр сродни чуме не с точки зрения его «заразности», а потому, что, как и чума, раскрывает в человеке, выносит из глубин его бессознательного изначальную, архаическую жестокость, проявляющуюся как в отдельном человеке, так и в целом обществе. Отсюда и стремление драматурга к преувеличениям, и требование того,

чтобы театр стал «душевной терапией». Подобно греческим авторам, он желает «очистить» человека с помощью страданий (катарсис). Арто раскрывает в спектакле древние инстинкты, базирующиеся на грубой эротике и насилии. Предлагая показать на сцене историю Маркиза де Сада, он разрушает культ эротизма в гуманистическом его понимании, выдвигая на первый план жестокость основного инстинкта. В «Первом манифесте театра жестокости» он утверждает о том, что театр сможет выполнить свою миссию только тогда, когда доведет зрителя до бессознательного состояния и высвободит у него все инстинкты преступления, вплоть до каннибализма. Тем самым, замороженный современной культурой рациональный западный интеллект получит шанс вернуться к себе, вновь обрести настоящую, а не навязанную, любовь к жизни.

Арто обращается и к опыту средневековых мистерий, которые вовлекали в свое сакральное пространство зрителей целиком, без остатка, когда горожане забывали о том, что смотрят спектакль, они ощущали себя частью этого представления, погружаясь в коллективное бессознательное, раз за разом переживая свою вину за распятие Христа. Федор Достоевский удивительным образом сконцентрирует идею о чести и достоинстве человека в православном аспекте, сказав устами своего героя, что весь мир не стоит слезинки одного ребенка (Достоевский, 2025). Достоевский писал в ту неоднозначную эпоху, когда детский труд считался обычным явлением, когда неравенство процветало, а красивые идеи далеко не всегда воплощались в реальности.

Жестокий театр противопоставлен мещанскому благополучию и стремлению к развлекательности. Арто не хотел, чтобы театр стал «равнодушным искусством», он не принимал «развлекательного театра». Он требовал чувства опасности, удивления, безграничных эмоций. В начале XX века стала развиваться массовая культура, направленная во многом на развлечение масс, их отвлечение от насущных проблем. Не случайно, Х. Ортега-и-Гассет в известной работе «Дегуманизация искусства» рассматривает формы художественной абстракции как протест против чрезмерного «омассовления» искусства, против угождения безликому и духовно нивелированному «человеку-массе». Настоящие художественные ценности, по мнению философа, могут адресоваться лишь к узкому кругу интеллектуальной элиты Ортега-и-Гассет, 1991). Закономерным результатом такого развития цивилизации стала культура «общества потребления», сформировавшаяся во второй половине XX века.

Арто полагает, что «я» и «идентичность» – понятия, утраченные и недостижимые для современного человека. Он подчёркивал, что все люди носят маску, скрывающую их идентичность, и эта мысль близка к идеям Пиранделло. Но, поскольку Арто понимает театр как двойник реальной жизни, он полагает, что театр способен изменить идентичность современного ему зрителя, помочь ему «осознать себя заново». Драматург трактует театр и как ритуал, участники которого получают опыт жестокости, в результате которого испытывают катарсис. Идеи Арто оказали серьезное влияние на абсурдный театр (Ж. Жене, Э. Ионеско, С. Беккет). Представители абсурдной драмы также погружают зрителя в метафизику одиночества и «отлучения от жизни», говорят о том, как «ужасно быть человеком», потому что сама человеческая жизнь есть всего лишь «ужасный фарс», болезнь человеческого духа.

И сегодня эти идеи снова актуализируются. Аристотелевский идеал катарсиса изменился к концу XIX века, но еще сильнее он трансформировался в наши дни, по сути, превратившись в свою противоположность. Задача театра, по мнению Арто, вскрыть гнойники современного

общества, вернуть человеку человеческое. Драматург надеется на преобразование человека, пусть с помощью жестокости, но возможно ли преобразование пороком, ужасом и тьмой?

Выводы

В результате исследования можно сделать следующие выводы:

1. Пиранделло и Арто целенаправленно осуществляют деконструкцию спектакля для того, чтобы, погружая зрителя в глубины бессознательного, помочь вернуть ему свою утраченную идентичность.
2. Оба исследуют сущность человека и маску, которую он носит среди людей, полагая, что маска закрепощает человека, заставляя его существовать в определенных рамках, поставленных современной дегуманизированной культурой.
3. Осуждают развлекательное искусство, банальность, уход от реальных проблем. Тем самым они критикуют нарождающееся «общество потребления», где идентичность размывается, желания навязываются извне, а архитектоника фундаментальных ценностей заменяется потребительскими клише.
4. Пиранделло и Арто понимают театр как средство пробуждения и преобразования человека.

Своими новаторскими приемами (деконструкция спектакля, уменьшение значимости слова) драматургии предвосхищают идеи постмодернизма, представители которого говорят о разрыве традиционных связей, о дегуманизации и отсутствии фундаментальных смыслов и ценностей.

Список источников / References

1. Арто, А. (1993). *Театр и его двойник*. Москва: Театр Серафима Мартис.
Artaud, A. (1993). *The Theater and its Double*. Moscow: Teatr Serafima Martis. (In Russ.).
2. Бодлер, Ш. (2020). *Цветы зла*. Москва: АСТ.
Baudelaire, C. (2020). *Les Fleurs du Mal*. Moscow: AST. (In Russ.).
3. Боннар, А. (1994). *Греческая цивилизация* (Т. 2). Ростов-на-Дону: Феникс.
Bonnard, A. (1994). *Greek Civilization* (Vol. 2). Rostov-on-Don: Feniks. (In Russ.).
4. Бояджиев, Г.Н., Дживелегов, А.К. (1942). *История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года*. Москва; Ленинград: Искусство.
Boyadzhiev, G.N., Dzhivelegov, A.K. (1942). *History of Western European Theater from its Origins to 1789*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.).
5. Бушуева, Т.И. (2017). Роль Анимы в развитии личности мужчины в концепции К.Г. Юнга. *Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке*, 6(2А), 237–249.
Bushueva, T.I. (2017). The role of Anima in the development of male personality in K.G. Jung's concept. *Context and Reflection: Philosophy of the World and Man*, 6(2A), 237–249. (In Russ.).
6. Достоевский, Ф.М. (2022). *Преступление и наказание*. Москва: Азбука.

- Dostoevsky, F.M. (2022). *Crime and Punishment*. Moscow: Azbuka. (In Russ.).
7. Достоевский, Ф.М. (2025). *Братья Карамазовы*. Москва: Азбука.
Dostoevsky, F.M. (2025). *The Brothers Karamazov*. Moscow: Azbuka. (In Russ.).
8. Кулишова, О.В. (2014). *Античный театр: организация и оформление драматических представлений в Афинах в V в. до н.э.* Санкт-Петербург: Гуманитарная Академия.
Kulishova, O.V. (2014). *Ancient Theater: Organization and Design of Dramatic Performances in Athens in the 5th Century BC*. St. Petersburg: Humanitarian Academy. (In Russ.).
9. Лене, П. (2000). *Ирреволюция*. Москва.
Lene, P. (2000). *Irrevolution*. Moscow. (In Russ.).
10. Маньковская, Н.Б. (2013). Художественно-эстетические константы французского символизма. В: В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская (ред.), *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда* (Вып. 6, с. 3–29). Москва: Институт философии Российской академии наук.
Mankovskaya, N.B. (2013). Artistic and aesthetic constants of French symbolism. In V.V. Bychkov, N.B. Mankovskaya (Eds.), *Aesthetics: Yesterday. Today. Always* (Iss. 6, pp. 3–29). Moscow: Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. (In Russ.).
11. Маритен, Ж. (2004). *Избранное: Величие и нищета метафизики*. Москва: Российская политическая энциклопедия.
Maritain, J. (2004). *Selected Works: The Grandeur and Misery of Metaphysics*. Moscow: Rossiyskaya Politicheskaya Entsiklopediya. (In Russ.).
12. Ортега-и-Гассет, Х. (1991). *Дегуманизация искусства*. Москва.
Ortega y Gasset, J. (1991). *The Dehumanization of Art*. Moscow. (In Russ.).
13. Сартр, Ж.-П. (1989). Экзистенциализм – это гуманизм. В: *Сумерки богов* (с. 319–345). Москва: Издательство политической литературы.
Sartre, J.-P. (1989). Existentialism is humanism. In *Twilight of the Gods* (pp. 319–345). Moscow: Izdatelstvo Politicheskoy Literatury. (In Russ.).
14. Сартр, Ж.-П. (1996). За закрытыми дверями. В: *Философские пьесы* (с. 75–112). Москва: Канон.
Sartre, J.-P. (1996). No Exit. In *Philosophical Plays* (pp. 75–112). Moscow: Kanon. (In Russ.).
15. Симонова, С.А., Аталян, Г.Б. (2022). К вопросу об эволюции искусства в XX–XXI вв.: культурологический анализ. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки*, 24(84), 84–92. <https://doi.org/10.37313/2413-9645-2022-24-84-84-92>
Simonova, S.A., Atalyan, G.B. (2022). On the evolution of art in the XX–XXI centuries: A culturological analysis. *Izvestiya Samarskogo Nauchnogo Tsentra Rossiyskoy Akademii Nauk. Sotsial'nye, Gumanitarnye, Mediko-Biologicheskije Nauki*, 24(84), 84–92. (In Russ.). <https://doi.org/10.37313/2413-9645-2022-24-84-84-92>
16. Федин, К. (1973). *Илья Эрненбург. Писатель. Искусство. Время* (3-е изд., доп.). Москва.

Симонова С.А. (2025)
Театральные реформы Луиджи Пиранделло и Антонена
Арто: компаративный анализ
Язык и текст, 12(4), 138—149.

Simonova S.A. (2025)
Theatrical reforms of Luigi Pirandello and Antonin
Artaud: a comparative analysis
Language and Text, 12(4), 138—149.

Fedin, K. (1973). *Ilya Ehrenburg. Writer. Art. Time* (3rd ed., enl.). Moscow. (In Russ.).

Информация об авторе

Светлана Анатольевна Симонова, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин, Московский государственный психолого-педагогический университет (ФГБОУ ВО МГППУ); профессор кафедры гуманитарных наук, факультет социальных наук и массовых коммуникаций, Финансовый университет при Правительстве РФ, Москва, Российская Федерация, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4506-1248>, e-mail: jour2@yandex.ru

Information about the author

Svetlana A. Simonova, Doctor in Philosophy, Professor, Department of Social Sciences and Humanities, Moscow State University of Psychology and Education; Professor, Department of Humanities, Faculty of Social Sciences and Mass Communications, Financial University under the Government of the Russian Federation, Moscow, Russian Federation, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4506-1248>, e-mail: jour2@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.11.2025
Поступила после рецензирования 20.11.2025
Принята к публикации 30.11.2025
Опубликована 05.12.2025

Received 2025.11.01
Revised 2025.11.20
Accepted 2025.11.30
Published 2025.12.05