

УДК 792:2

DOI: 10.28995/2658-4158-2025-2-112-131

Субъективная религиозность в театре Клима

Мария А. Ежова

*Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет,
Москва, Россия, ezhomasha@yandex.ru*

Аннотация. Театральная практика Клима, современного российского режиссера, содержит в себе ритуальную практику, которая обслуживает «субъективную религиозность». Используя опыт исследователей ритуала, работавших параллельно тому, как в европейском театре, а позже и в российском, развивалась линия возвращения театру его ритуальности, предпринимаем попытку проследить изменение отношения к этой ритуальности от первых теоретических размышлений у Антонена Арто до прямой практики, последним и самым точным примером которой становится «нулевой ритуал», разработанный Климом. Мы показываем, какие религиозные мотивы и элементы ритуальных практик включены в «нулевой ритуал» и каким образом это способствует осуществлению «субъективной религиозности» по рассказам свидетелей и участников этого ритуала.

Ключевые слова: Клим, «нулевой ритуал», «субъективная религиозность», современный театр

Для цитирования: Ежова М.А. Субъективная религиозность в театре Клима // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2025. № 2. С. 112–131. DOI: 10.28995/2658-4158-2025-2-112-131

Subjective religiosity in the Klim's theatre

Maria A. Ezhova

*Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities,
Moscow, Russia, ezhomasha@yandex.ru*

Abstract. The theatrical practice of Klim, a contemporary Russian director, contains a ritual practice that serves “subjective religiosity.” Using the work of ritual researchers who worked in parallel with the development of the line of returning the theater to its rituality in the European theatre, and later in the Russian one, we make an attempt to trace the change in attitude towards this rituality from the first theoretical reflections of Antonin Artaud to actual

© Ежова М.А., 2025

practice, the last and most accurate an example of which is the “zero ritual” developed by Klim. We show what religious motives and elements of ritual practices are included in the “zero ritual” and how this contributes to the implementation of “subjective religiosity” according to the stories of witnesses and participants of this ritual.

Keywords: Klim, “zero ritual”, “subjective religiosity”, modern theater

For citation: Ezhova, M.A. (2025), “Subjective religiosity in the Klim’s theatre”, *Studa Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*. no. 2, pp. 112–131, DOI: 10.28995/2658-4158-2025-2-112-131

Во второй половине XX в. в социологии появляются теории, согласно которым религии выполняют функцию обслуживания набора потребностей. Потребности могут быть сформулированы осознанно или неосознанно через субъективный запрос. И вместо концентрации внимания на одной религиозной традиции люди начинают выбирать только те аспекты религии, которые отвечают их потребностям, компилируя их в собственную личную религию, которая отражает их «субъективную религиозность». Удовлетворение своих потребностей в сфере религии они находят не только в традиционных религиозных институтах, но и в других сферах жизни.

Роберт Белла в своей работе «Привычки сердца» приводит пример такой религиозности, описывая религию одного отдельно взятого человека. Такой отдельно взятый человек может ориентироваться в своей религиозной жизни на современные ему религиозные течения, а также искать ответы на собственный запрос в любой исторической форме религии [Bellah 1985, pp. 232–237]. Ритуал является важной составляющей религиозной жизни. В «субъективной религиозности» происходит поиск ритуалов, соответствующих субъективным потребностям и ощущающийся как актуальный для конкретного человека. Ритуал создает ситуацию, способствующую получению религиозного опыта. Антропологи религии подробно описывали ритуальную деятельность, объясняя через нее социальные, экономические, исторические процессы. Фрэзер объясняет ритуалом схемы передачи власти, Дюркгейм – устройство общества. Теорией ритуала занимались социологи Эрвинг Гофман, Виктор Тэрнер, Рэндэлл Коллинз. Клиффорд Гирц описывает ритуал как область между религией и театром [Фрэзер 1998; Дюркгейм 2018; Гофман 2009; Тэрнер 1983; Коллинз 2004; Гирц 2004]. «Перформативный подход к ритуалу» Стэнли Дж. Тамбиа [Tambiah 1979, pp. 113–169] объясняет ритуал через «перформатив», который должен подчеркнуть символический характер действия. Он говорит, что в ритуале важно то,

что актер/жрец не должен сообщать собственных эмоций и интенций, но трансформировать их, соблюдая точность символических обозначений в каждом действии.

В творчестве Клима, современного театрального режиссера, ритуал составляет основу его театральных идей и театральной практики, его тренингов и спектаклей. Клим был учеником Анатолия Васильева, но помимо этого, (и иногда даже в противовес Васильеву), на Клима также оказали большое влияние такие теоретики театра, как Эдвард Григ, Антонен Арто, Ежи Гротовский, которые занимались реформацией в театре, возвращая в него ритуальность. Мы проследим развитие в европейском театре идей, связанных с ритуальной функцией театра в XX в. и до современности, чтобы показать, как они менялись, и какую практическую форму они имеют сейчас в деятельности Клима, а также каким образом театр становится одним из способов реализации ритуала в рамках «субъективной религиозности».

К началу XX в. театр уже много веков в европейской культуре существовал как светское искусство. Только в исключительных случаях театральные представления функционировали в религиозном контексте. Он проникал в религию со стороны народной культуры, которой ближе визуализация, чем письменное слово. Такими примерами соприкосновения театра и ритуала можно считать мистериальный театр, иллюстрирующий евангельские события, или вертепные представления, существовавшие в качестве кукольных представлений или народной драмы. В английской традиции вертепное представление содержало в себе обычно не только рождественский сюжет, но могло предваряться еще несколькими библейскими историями о праведниках.

Театр начинает присутствовать на условном рынке религий в контексте секуляризации за счет своего прошлого в первую очередь. Театр сам можно назвать продуктом секуляризации, ведь он берет начало в ритуале, в том, как иллюстрируемый миф представляется и восстанавливается служителями культа. В индуизме ритуальный театр никуда не уходил и оставался актуальной религиозной практикой, как например, лилы Кришны, игры Бога. Идея того, что творение мира и его развитие, все события в жизни людей на самом деле только игра Бога, игры маленького Кришны [Сакс 2018, с. 85–89].

Интерес к восточным религиям и к индийскому театру, к йоге в европейском театре проявляется в теориях театра европейских интеллектуалов. Эдвард Крэг, Георгий Гурджиев, Антонен Арто¹

¹ Эдвард Крэг – английский актер, режиссер, художник и писатель, теоретик театра, автор эссе «Актер и сверхмарионетка», «Искусство театра»;

в своих представлениях о театре акцентируют не переживания эмоций, а чувствование тела, утверждая, что движения имеют большую важность, чем произносимые слова, а тем более чувства. Над телом надо проводить эксперименты, постоянно заставляя его делать то, что ему непривычно, ново, сложно. Они предлагали использовать дыхательные упражнения, йогу, стояние на гвоздях, на стеклах, практиковать продолжительное отсутствие сна, разные аскетические практики, пост в разных формах, вегетарианство, воздержание. Мы не говорим о том, что это получило широкое распространение и глубоко проникло в театральные практики, а скорее о небольших очагах преемственности. Наиболее заметными последователями можно назвать драматургов театра абсурда Жана Жене, Эжена Ионеско, Сэмюэля Беккета, польского режиссера Ежи Гротовского с его ритуалами, антропологический театр Питера Брука, Алехандро Ходоровски и его идеи психомгии. В течение двадцатого века и до современности эти направления театральной деятельности развиваются и в разных формах реализуются в театральной практике.

Самая популярная теория ритуала в театре принадлежит французскому актеру, поэту и режиссеру Антонену Арто. Он наделяет театр новым смыслом. Театр для Арто – это эмоциональный тренажер. Актеры и зрители должны проживать весь спектр эмоций, от экстатического восторга до сильнейшего страха и злости. После спектакля зрители должны выходить чистыми, обновленными, переосмыслившими себя.

Арто предлагал вернуться к ритуальной функции театра. «Театр, который вызывает трансы, подобно тому, как трансы бываю-ют вызваны танцами дервишей и индейцев айсауа, театр, который обращается ко всему организму с помощью точно рассчитанных средств, – эти средства по сути те же, что и мелодии ритуалов исцеления у некоторых племен: мы восхищаемся ими, когда слышим записи на пластинках, но сами не способны породить нечто подобное в своей среде. Театр должен был стать в прогрессивном обществе новой формой ритуального очищения, который раньше существовал внутри религиозных традиций»². Социальная функция ритуала по Дюркгейму состоит в том, чтобы поддерживать существование структуры общества, заново выстраивая его каждый раз [Дюркгейм 2018, с. 638]. Ритуал служит тому, чтобы

Георгий Гурджиев – духовный учитель, философ и мистик, автор эзотерической концепции «Четвертого пути»; Антонен Арто – французский поэт, писатель, драматург, актер, теоретик театра.

² *Арто А.* Театр и его двойник / пер., поел., коммент. С.А. Исаев. М.: Мартис, 1993. 191 с.

человек мог занять в пространстве свое место, зная свою роль, в том числе в пространстве социальном. Субъективная религиозность по определению не имеет социального измерения. Ритуал работает коллективно, но результат индивидуален, только сам человек знает место в социальном пространстве, только он знает свою роль, к которой ему необходимо вернуться.

Со временем театральные практики приходят к более плотному взаимодействию с антропологической наукой. В том числе, антропологическая эра в театре связана с работами Ежи Гротовского, польского режиссера и теоретика театра. Гротовский знакомится с исследованиями антропологов и адаптирует прочитанное для работы в театре. «Лиминальные состояния» и «обряды перехода», описанные у ван Геннепа, занимают место творческих нарративов в спектаклях Гротовского. Он исследует с помощью постановок то, что собой представляет «лиминальность» и воссоздает в спектаклях «обряды перехода». Так, одна из постановок выстроена вокруг умирания женщины до ее последнего вздоха. «Предмет драмы – событие человека с человеком в очень напряженных, сложных, противоречивых ситуациях» [Костелянец 2007].

В 1968 г. Гротовский изложил свои идеи в своем парижском выступлении «Театр и ритуал»³. «...Коль скоро именно первобытные обряды вызвали театр к жизни, то, значит, через возвращение к ритуалу, в котором участвуют как бы две стороны: актеры, или корифеи, и зрители, или собственно участники, и можно воссоздать такой церемониал непосредственного, живого участия, своеобразный род взаимности (явление достаточно редкое в наше время), реакцию открытую, свободную, естественную»⁴. Там он рассказывает об эволюции театра от воспроизведения мифа в ритуале к светскому виду искусства. Он опирается на идеи Арто и поддерживает его в том, что театр не должен служить местом развлечения и увеселения. Гротовский сначала предлагает придумать в театре такое действие, в котором человек, теряющий свою религиозную укорененность, сможет погрузиться в ритуальное пространство. Он рассказывает о том, как в создании ритуальности помогают различные схемы пространства, не сводимые к противопоставлению актера и зрителя, разрушение четвертой стены, иммерсивность. Однако он сам же и разрушает свою романтическую мечту, указывая

³ Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / пер. с польск., сост. вступ. ст. и примеч. Н.З. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Grotowski/poor_th/ (дата обращения: 25.12.2024).

⁴ Гротовский Е. Театр и ритуал // От Бедного театра к Искусству-проводнику / М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 102.

на несостоятельность подобного действия. «Он (ритуальный театр) невозможен сегодня, ибо не существует сегодня каких-либо общих, единых для всех верований»⁵. Люди, по мнению Гротовского, должны знать ритуал, чтобы участвовать в нем, они должны понимать, из чего он состоит, чтобы действительно погрузиться в происходящее. Для того в большинстве религиозных традиций и сложилось жреческое сословие – люди, обладающие полнотой знаний о ритуале. Гротовский приходит к тому, что ритуальный театр получился ровно в тот момент, когда он оставил попытки создать его для всех и сосредоточился на актерах, как акторах, в действиях которых преодолевается подражание мифу и открывается новая цельность. «Мы расстались с идеей ритуального театра, чтобы, как потом выяснилось, обновить ритуал; ритуал театральный, человеческий – а не религиозный, через акт – а не через веру»⁶.

Виктор Тёрнер в своих работах приводит Гротовского как пример, как иллюстрацию культурного значения ритуалов, он обращает внимание на Гротовского именно потому, что тот занимается театральной антропологией, в которой ритуалы «реактуализируют» время и пространство как новые мифы [Turner 1982, pp. 116–120]. Зрители становятся участвующими наблюдателями или наблюдающими участниками в зависимости от своего места в спектакле. Происходящее на сцене преподносится режиссером как действие, имеющее онтологическое значение. Если ритуал и миф представляют собой понятия, в которых сталкиваются слово и действие, отражающие друг друга, то таким действием в предлагаемом театральном пространстве становится сам спектакль.

Руководителем режиссерского курса, на котором учился Клим, был Анатолий Васильев. Гротовский сильно повлиял на него. Вместе они, Гротовский и Васильев, провели несколько лабораторий, развивая идеи метафизического подхода к театру. В нем подразумевалось, что театр помогает человеку осуществиться как человеку. Однако работа с Гротовским началась у Анатолия Васильева уже после того, как Клим закончил учиться на его курсе. В процессе обучения Васильев был скептически настроен к экспериментам Клина, когда тот пытался проводить с другими студентами свои тренинги. Сам Анатолий Васильев начинал в подходе психологического театра, но постепенно перешел к тому, который называл «игровым», и к работе через «игровые структуры». Он перенес фокус игры на событие, к которому необратимо движется действие, возвращая тем самым в свои постановки роковую предрешенность

⁵ Там же. С. 109.

⁶ Там же. С. 120.

греческой трагедии⁷. Спектакли Васильева стали более ритуальными, в них он воспроизводил именно онтологический миф, восстановление миропорядка в производимом ритуале.

Клим еще до переезда в Москву и поступления к Васильеву уже имел опыт работы в театре. Он был знаком с текстами Антонена Арто, Эдварда Грига, Ежи Гротовского, он читал Тейяра де Шардена. «Божественная среда» для Климa соответствует театральному пространству, а «феномен человека» заключается в том, что собой представляет актерская действительность⁸. Понимание театра жестокости у Климa сплетается с концепциями Тейяра де Шардена. Однако он понимает его по-своему. «Материя духовна насквозь, существует поле какое-то, энергия, и что этой энергией можно научиться управлять» [Вдовенко 2015, с. 159].

Психическая энергия материи у Климa воплощается в том числе в духах, которые ходят по кладбищу и иногда даже заходят в дом. В воспоминаниях Климa его раннее детство проходило в окружении духов, ведьм, живого волшебства. В книге Игоря Вдовенко он рассказывает о дошкольных воспоминаниях, связанных с жизнью у своей «бабки» Анастасии Ванды в деревне под Миргородом. Его, тогда впечатлительного и чуткого ребенка, окружало общество «бабок», которые жили в «гоголевском» мире. «Когда я был в детстве маленький, тени ходили через дом. Я привык к этому. Сзади было кладбище – ходили тени. Я бил окна от страха, не мог оставаться один»⁹. Его детство проходило в мире, в котором черти и ведьмы продолжали соседствовать с реальностью нового, наступающего на них мира с запуском спутников в космос и самолетами. Но воспринимали они этот мир через особую призму. Например, из всего Нового Завета в детском возрасте Клим постоянно слышал одно: «Бабки читали только Откровение Иоанна Богослова»¹⁰.

Театральный критик Марина Давыдова называет современное творчество Климa «удивительным образцом театрального служения и одновременно театральной службы», «...но это не пение, и не камлание, и не радение»¹¹. Его современные спектакли воспринимаются зрителем как ритуал. Мы рассмотрим формы тренинга

⁷ У Васильева было две постановки «Медеи». В 2001 г. «Медея. Материал», по Хайнеру Мюллеру с Валери Древилль в главной роли и в Греции в 2008 г. по Еврипиду. Греческий вариант был поставлен в амфитеатре и чуть не был сорван из-за погодных условий.

⁸ Полевые материалы автора (ПМА). Интервью с Климом. 18.12.2021.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Давыдова М. Культура Zero: Очерки русской жизни и европейской сцены М.: НЛО, 2018. С. 212.

Клима и элементы тренинга в спектаклях, обращая внимание на те, что имеют ритуальные свойства или определены участникам в качестве ритуальных.

Клим вводит понятие «нулевой ритуал». С помощью «нулевого ритуала» он пытается обозначить процесс включения актера в собственный ритм. «Нулевой ритуал» появляется не сразу, а вырабатывается в процессе развития «тренинга», который Клим начинает проводить, когда он впервые выступает в роли руководителя труппы, а достигает высшей точки развития в середине 90-х годов, когда Клим руководит театральной труппой в Подвале в рамках государственного проекта Всероссийского объединения Творческие мастерские (ВОТМ).

Первые этапы «тренинга» относятся к театру-студии 5-го факультета Харьковского университета (СМДК ХАИ 5. Молодежный экспериментальный театр-студия). Он проводил «сильнейшие занятия гипнозом», занимался с ними «тем, что сейчас называется контактная импровизация». «Сильнейший гипноз» мог заключаться в том, что человек начинал делать, что говорил Клим, делал то, что Клим даже мысленно хотел, чтобы тот сделал, по словам участников, или люди могли чувствовать то, что говорил Клим, до того, что слово становилось в чувственном опыте реальностью. Клим говорит, что ему было страшно от того, что он мог делать, но «я не понимал до конца», «испугался», «начал осознавать, что я играл в какую-то игру, которую не понимал». И действительно, результатов «гипноза» можно было бы испугаться: «очень реальные вещи, когда человек стоял, он плакал, кричал... В людях открывалось что-то невероятное... У меня не было границ» [Вдовенко 2015, с. 178].

Исходя из идеи коммунитас, описанной у Виктора Тэрнера [Тэрнер 1983, с. 169], мы обращаем внимание на то, что в ритуале границы исчезают, точнее исчезают привычные границы, т. е. открываются как бы все возможности существования, происходит размывание социальной иерархии и социальной идентичности, т. е. когда Клим говорит, что границ у него не было, это означает именно то, что он действовал по правилам ритуального пространства.

Клим приводил друзей и знакомых, которых он приглашал, чтобы они учили студийцев «медитировать, работать с чакрами, с энергией» [Вдовенко 2015, с. 173]. Постепенно это приобрело законченную форму, которую Вдовенко называет «первым вариантом тренинга». Тренинги влияют на участников и не проходят бесследно. «Люди начали сильно меняться», – говорит Клим. «Мы менялись в лучшую сторону. <...> В каждом начал раскрываться свой талант» [Вдовенко 2015, с. 215]. Театр-студия не производила спектаклей очень долго, так как занималась именно тренингом, а не постановкой спектаклей. Они поставили первый спектакль-

капустник «Бармалей-80» только через девять месяцев после начала занятий, и то по настоянию внешних лиц. Клим относился к работе студии как к исследовательскому проекту, но сложилась первая форма тренинга.

Медитации, гипнотические практики уходят на второй план и постепенно совсем исчезают. «Дистанция между текстом и исполнителем увеличивает человека на сцене»¹². Расстояние и пространство должны быть правильно определены, чтобы театр произошел. «Расстояния, отношения – все возможно. Возможны любые отношения с любыми людьми, но только нужно найти это расстояние. Театр это позволяет, оказаться в этом безмолвии. Жизнь же мыльный пузырь»¹³. Важность имеет не безмолвие само по себе, но возможность ощутить безмолвие, тишину, насладиться ими между словами, которые творят реальность. «Как мы говорим, где мы говорим... интонации, контекст. Мир творится словом»¹⁴. С помощью этой дистанции достигается эффект, в котором все звуки за отсутствием очевидного источника становятся мистическими, «где лишь на одно мгновение можно услышать что-то. Вот плод падает, подчиняясь каким-то внешним смыслам... И это божественный звук». Для Клина очень важно наличие пауз, недосказанностей, недоделанностей, тишины. «Что такое химия, физика? Что для меня главное? – Пустота. Что между атомами и электронами? Пространство. Театр – это расстояние»¹⁵. Этим Клим похож на литературу начала XX в., когда такие писатели как Вирджиния Вульф или Джеймс Джойс уделяли внимание тому, что человек думает, что он чувствует в промежутках между словами, в моменты бездействия и молчания, и все это оказывается гораздо весомее сделанного. «В спектакле должна быть особая тишина, сквозь которую можно услышать звук наиболее священнейшего падения».

Здесь мы видим продолжение идей Гротовского и Васильева о метафизическом театре, в котором человек осуществляется как человек. Однако метафизический театр не только о человеке, он работает и для всего мира. Клим предлагает видеть театр в качестве мирообоснования, наделяя его онтологическими смыслами. Театр, как расстояние в пространстве и между словами, – это то, что позволяет миру, созданному словом, не сжаться в одну точку, это то, что создает пространство.

¹² Карась Е.Ю. Клим: Ожидание: В 3 кн. Т. 1: История одной комнаты / Алена Карась. М.: Янус-К. 2012. С.75.

¹³ ПМА. Интервью с Климом. 18.12.2021.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

Со временем тренинг менялся и стал больше сосредоточен на текстовой составляющей, которую Клима транслировал аудитории. Наталья Гандзюк называет эти практики «диктантами-медитациями». Тренинг стал на этом этапе практически полностью статическим, направленным на внутренние состояния. В процессе «диктантов» участники в позе лотоса и с закрытыми глазами слушали, как Клима читает стихи Дзюна Таками, или просто говорит: «Ваше сознание опускается вниз живота... Ваша голова – пустой стеклянный шар... Столб энергии из вашего позвоночника уходит в космос...» [Вдовенко 2015, с. 248], или что-то подобное, или включает музыку. Меринова рассказывала, что в этом состоянии начинаешь видеть разные вещи, встаешь, ходишь по наитию, снова садишься, а потом узнаешь, что Клима этого хотел, и поэтому ты что-то сделал, хотя он ничего не говорит.

Он еще не занимался движением, голосом, т. е. теми конкретными действиями, которые актер совершает на сцене. Это будет уже задачей следующего тренинга, следующего исследования, начало которого хронологически совпадает с началом существования Клим в Подвале. Подвалом называли помещение на Поварской, в котором Клима репетировал и организовывал показы в рамках работы в ВОТМ.

Некоторые шаги в направлении упражнений с конкретными действиями уже предпринимались и раньше, чем началась работа в Подвале. «Топали, кричали как-то, чтобы прокричаться», «мы там кружимся, лежим, громко кричим»... «Топанье» правой и левой ногой – первые эксперименты в области исследования шага (проращивания зерна, сшивания пространства); «кричание» – первые шаги в сторону «обнуления» и раскрепощения голоса; «кружение» станет основным элементом тренинга и спектакля, начиная с «Персов». Заимствование элементов вращения происходит из мистических практик разных религиозных традиций. Они есть и в мусульманской культуре, в суфийских практиках, как индивидуальное кружение дервишей, так и коллективный зикр. В русских сектах православного происхождения тоже присутствуют ритуалы, в которых основным элементом является круговращение [Сергазина 2017] как способ вхождения в особое трансное состояние для получения опыта общения с трансцендентным.

Обстоятельства пьесы считаются в работе Клим обстоятельствами, требующими состояния измененного сознания. Оно достигается путем тренинга – «вхождения в круг» [Вдовенко 2015, с. 286]. Обстоятельства воспринимаются не в качестве развивающегося сюжета, а как ландшафт, существующий сразу весь целиком, а не во времени. Развитие сюжета происходит в процессе

перемещения актера по ландшафту вслед за проводником, в качестве которого выступает режиссер.

Актер, приходящий из своей жизни, несет на себе ее отпечаток, и для того, чтобы пройти в пространство спектакля, ему необходимо очиститься через «нулевой ритуал» в тренинге. Как говорит практиковавшая второй вариант тренинга ежедневно в течение многих лет Наталья Гандзюк: «Человек очищается». В дальнейшем, в Подвале операция эта получит название «стирка», «стирание», «обнуление» (что в конечном счете приведет Клима к созданию теории театра как «нулевого ритуала»).

Единое поле, формирующееся в процессе этого часового тренинга, создается за счет прохождения всех участников через единые – коллективные – переживания. Это же прохождение выводит их (коллективно) на «иной уровень сознания» [Вдовенко 2015, с. 290]. Прохождение через коммунитас обновляет и укрепляет сообщество. Единое ритуальное пространство, в котором участники тренинга очищаются от накопившихся искажений, чтобы по завершении ритуала встать на свои места, делает их обновленными, чистыми, «иными». Иной уровень в данном случае – это новый, в значении «обновленный» или «нулевой». Как в ритуалах, возвращающих к «первичному времени», которые описывает Мирча Элиаде [Элиаде 1994].

В Подвале формируется третий вариант тренинга, с кружениями «вокруг своей оси и одновременно по кругу» [Вдовенко 2015, с. 325]. Ежедневный тренинг на этом этапе состоит из трех ритуалов: «Сшивание неба и земли» (или «швейная машинка»), «Прорастание в пространстве» (или «Ритуал зерна») и вращение, т. е. кружение или «вхождение в круг». Цель всех трех – создание вертикального канала, соединяющего небо и землю. Канал этот проходит через три мира (или три зоны) – нижний, срединный и верхний. Нижняя зона в общем и целом соответствует ногам, средняя – телу, верхняя – голове. Если точнее, то границы средней зоны определяются так: руки складываются ладонями друг к другу (пальцы смотрят вверх, предплечья на прямой линии). Это – нижняя граница. Дальше (не разжимая ладоней) руки поднимаются вверх (запястья остаются на прямой, локти не опускаются) до тех пор, пока это возможно. Это – верхняя граница. Клим так описывает тело в процессе «нулевого ритуала»: «От пупка, или точнее от того места, где ладони соединяются и да самого верхнего положения, когда вы дальше не можете уже их поднять не рассоединив, это – срединный мир. Это – река, поток» [Вдовенко 2015, с. 316].

«Река» и «поток» в данном случае не метафоры, а буквальное разъяснение (на каком-то уровне участники должны начать реально ощущать этот поток, проходящий через них). В ранне-

буддийской традиции среди нормативных типов личности «монах, постигший суть Четырех Благородных Истин и твердо ставший на Благородный Восьмеричный Путь», называется «вступивший в поток» [Торчинов 1998, с. 184]. В даосизме практикуется управление внутренними энергетическими потоками для достижения полного контроля над ними. При этом идеал состояния человека в том, чтобы соответствовать ребенку, «не познавшему детства», т. е. еще не рожденному, находящемуся во чреве матери. Матерью, во чреве которой находится мудрец, является дао [Торчинов 1998, с. 118–119], т. е. энергетические потоки, проходящие в нем, соединяют его с матерью.

Вода, в том числе именно движущаяся вода, т. е. водный поток, символизирует очищение во множестве религиозных традиций: мифическая река Лета, стирающая память, крещение в христианстве, воды Ганга в индуизме. Вода сохраняет символический потенциал и в искусственной фэнтезийной мифологии, достаточно вспомнить эпизод из «Властелина колец», когда эльфийская принцесса Арвен спасает главного героя тем, что успевает пересечь реку, отсекающую зло. В джайнизме река ассоциируется с потоком жизни, в котором смешивается жизнь одного человека, проходит череда смертей и рождений [Грачкова 2020, с. 11].

Для Клима «нулевой ритуал» представляет собой восстановление связи неба и земли через растительный процесс: «Есть зернышко, оно упало в землю, набухло, проросло, зацвело, появилось новое зернышко. Это концепция жизненного цикла. Обнуление, порождение нового – только это. Просто, когда говорят “ноль-позиция”, я под этим понимаю одну вещь: когда вы опуститесь на самое дно, снизу кто-то постучит и это буду я» [Вдовенко 2015, с. 186]. В Новом Завете мы находим истоки этого представления: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин 12:24). Пространное объяснение Клима находится в близком соприкосновении с поэтическим переложением того же образа в стихотворении Владислава Ходасевича «Путем зерна» («Затем, что мудрость нам единая дана: / Всему живущему идти путем зерна».)

Зритель встречается с воздействием тренинга опосредованно через актера во время спектакля. Клим считает, что театральное действие, как и всякое другое в жизни, должно быть направлено только на одно, на восхваление Бога: «Но зачем Бог нас создал? Чтоб мы его хвалили. Он проснулся, а мы хвалим его. И театр – тоже способ хвалить Бога. Каждый спектакль – это содействие актера, режиссера, драматурга и зрителя в восхвалении Бога, который дал нам эту жизнь, мы можем радоваться всяким глупостям. Все в мире, все, что дышит, все, что порождает жизнь...».

Наталья Солодилина, описывая третью часть спектакля «Возможность Б», применяет определение «театр ритуала»¹⁶. Она использует его для того, чтобы показать и структурные, и содержательные особенности происходящего. «Это жестко сконструированный Ритуал свадьбы». Мужчина приходит с отрубленными головами, говорит с женщиной о любви, спит с ней. Женщина убивает мужчину. Можно уверенно трактовать ритуал как символ сотворения мира заново. Мужчина должен принести домой отрубленные головы, чтобы доказать свою силу. Женщина должна убить мужчину, чтобы он стал почвой, стал первым человеком, Пурушей, умирающим для будущего мира. Ни мужчина, ни женщина не имеют права и возможности поступить иначе. «Актеры погружены в ритуальную структуру: "...я вписан в жесткую последовательность событий"».

Клим, объясняя спектакль, отсылает к китайскому трактату «Записки грушевого сада, или зеркало просветленного духа», прямо говоря о том, что спектакль стремится к достижению «просветленности духа». Усилия приложены к этому одному возможному, но почти недостижимому мигу¹⁷. В этот миг должно произойти «чудо», но «приход в театр – не гарантия “чуда”, а лишь его ожидание»¹⁸.

Спектакль Клим по Гарольду Пинтеру тоже содержал в себе элементы тренинга. «Кружится в священном дервишеском танце босоногая актриса...»¹⁹. Мотив «кружения» сопровождает сам формат постановки. Изначально спектакль репетировался и был показан в Подвале, где посреди помещения стоял столб. Алёна Карась вслед за обитателями Подвала придает столбу мотивы «мирового древа». Вокруг него происходил тренинг, «кружение», он символизировал элемент «прорастания», был наглядным изображением одного из тех деревьев, «прорастание» которых должно было произойти через каждого участника тренинга.

«Кружение» в спектакле получалось от того, что зрители сидели вокруг столба, по сторонам были расставлены восемь зеркал, и восемь актеров участвовали в спектакле, примеряя на себя одни и те же роли, повторяя одни и те же слова. Форма происходящего естественным образом была ограничена кругом зрителей и пространством Подвала. Само действие также повторялось, шло по

¹⁶ Солодилина Н. На мгновение падение плода в грушевом саду / Карась Е.Ю. Клим: Ожидание. Т. 1. С. 75.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Карась А. Три ожидания в Пейзажах Гарольда Пинтера / Карась Е.Ю. Клим: Ожидание. Т. 1. С. 81.

¹⁹ Там же. С. 83.

кругу, возвращаясь к одним и тем же репликам много раз, но каждый раз эти реплики получали новое осмысление, пока не лишились всякого смысла. Текст проходит «нулевой ритуал», чтобы обрести чистоту собственного значения, «чтобы в финале ощутить его заново рожденным, очищенным от суеты и шелухи засоренных смыслов»²⁰. Карась соотносит работу по заколдовыванию текста с призывом А. Арто сделать слово «пространственным объектом», чтобы оно стало способным физически воздействовать на вещи сначала в видимом мире, «потом в сфере несравненно более таинственной и скрытой...»²¹.

Спектакль, заявленный как «ожидание «чуда»», провоцирует трансцендентные переживания, которые отсылают к восточным религиям. Марина Тимашева пишет об этом как о буддистской практике: «Нужно превратиться в буддиста: жизнь состоит из цепочки мгновений, мерцающих мигнов бытия, даже смерть – лишь один из них»²². «Три ожидания» создаются в такой системе, где не важно, что за человек стоит на месте персонажа. Актеры произносят слова этих персонажей, они не пытаются изображать, ведут каждый свою игру, не становясь персонажами, но и не являясь собой. «Особенно интересным является их “чистое” существование в пространстве между текстами, в зоне, не маркированной словами» [Вдовенко 2015, с. 492]. «Цепочка мгновений» отражает получившуюся у Клима попытку отразить «орнаментальность времени». В этом совпадении мотивов можно пронаблюдать работающую методологию, которая воздействует на зрителя ровно тем, что для Клима в театре важно, особыми отношениями со временем. «Нет реального времени и пространства»²³. Это ощущение потерянности в пространстве описывает и Алена Карась: «Тебе не за что зацепиться. Ты ищешь центр, но его здесь нет»²⁴. Она также говорит о чувствах, которые отражены в буддистских текстах: «Тебя уже нет, “есть только человек Пути, не имеющий опоры”, как говорится в одном дзен-буддистском тексте. И в этом отсутствии опор – твоя последняя надежда...»²⁵. Она же говорит и о другой восточной религии – даосизме: «...со всех сторон тебя охватывает Дао – великий путь

²⁰ Тимашева М. Техника театрального рисунка / Карась Е.Ю. Клима: Ожидание. Т. 1. С. 78.

²¹ Цит. по: Карась А. Три ожидания в Пейзажах Гарольда Пинтера... С. 82.

²² Тимашева М. Техника театрального рисунка... С. 78.

²³ Там же. С. 79.

²⁴ Карась А. Три ожидания в Пейзажах Гарольда... С. 82.

²⁵ Там же. С. 82.

познания»²⁶. Хотя Дао не путь познания, а путь признания миропорядка, в котором главная благодетель, на которую способен человек, – недеяние. Воздействие спектакля происходит ненамеренно, «не желая» этого спектакль вовлекает человека в свое пространство, и человек, подхваченный этим пространством, становится участником происходящего, включается в «течение» спектакля, в том смысле, в котором о «потоке» и «реке» говорится на тренинге. Спектакль преобразует окружающее пространство в поток времени, которое по Климу предвосхищает пространственные формы, и этот поток, где сосуществуют «в этом спектакли вещи и люди, просвеченные божественной космической гармонией»²⁷.

После «Ожиданий» Пинтера Клим работал с текстами Гоголя, Эсхилла, с памятником древнерусской литературы «Словом о полку Игореве», спектакли производили трансформацию пространства и людей, как то случилось с Владимиром Уткиным при постановке «Торжества Любви» Мариво. Клим формирует спектакли в группы, проекты. Так получилось с индоевропейским проектом «ЛЕСТНИЦА – ДРЕВО», в котором прослеживался диалог через пространство и время между древнегреческой трагедией и древнерусской литературой. Спектакль по «Персам» Эсхила следовал за «Служением Слову»²⁸. Другим подобным проектом Клим занимается и сейчас. Один продолжает идею «служения» и называется «ОДИНОКИЙ ГОЛОС ЧЕЛОВЕКА. СЛУЖЕНИЕ СЛОВУ – РУССКИЙ ЛОГОС», в него входят спектакли, посвященные русским поэтам, в другом – «Театральная Кастилия: Человек играющий – Волшебный Мир и Божественная Среда» – идут спектакли-размышления на тексты самого Клина, например, из цикла его пьес по роману «Идиот» Ф.М. Достоевского. В этих пьесах герои романа рассуждают о событиях романа, о себе, о жизни, о любви, смерти, Боге.

От спектаклей с ломаным сюжетом, бесконечной импровизацией и текстовой игрой Клим перешел к моноспектаклям, в которых все эти линии соединились, к ним была добавлена глубокая медленность, погружение аудитории в полутрансовое состояние. «Почему моноспектакли? Потому что я не верю, что два человека придут и будут пытаться понять друг друга. Актеры должны понимать и друг друга, и что-то, конечно, – это усилие. Коллективное усилие, конечно, оно более резонансное, как в Храме, все равно

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 81–83.

²⁸ Клим // портал «КИНО-ТЕАТР.РУ». URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/303121/bio/> (дата обращения 24.04.2024).

есть оно, когда много людей. В театре то же самое»²⁹. Он добивается этого эффекта с помощью ритма спектакля, особой актерской подачи, колдовского наговаривания текста.

Другие его спектакли делают то же самое, добавляя музыку, как спектакли по стихам Ахматовой или Тютчева, которые состоят из романсов. «Романс – это идеальное прочтение стиха. То есть стих начинает звучать только тогда, когда появляется романс, ну в русской культуре. “Выхожу один я на дорогу...” Мы бы не знали этого стихотворения, но кому-то удалось приблизиться к сути этой миссии, в результате – вообще-то это молитва»³⁰. Из молитв-романсов Клима и составляет спектакли, связанные теперь с поэтами. Помимо разговора с предками, то есть в религиозном понимании в реализации культа предков через артистическое почитание поэтов, через обращение к ним, происходит вольное обращение со временем, с границами жизни и смерти. Спектакли, посвященные поэтам, в результате объединяют в себе и культ предков, и хвалу Богу, которая, по утверждению Клим и есть основная цель любого спектакля.

«Почему я приехал с Украины и рассказываю про русских поэтов?»³¹. Поэты представлены как хранители слова и языка. Перед показом «Хармса» Клима выходит сказать вводное слово, в котором ставит Слово во главу угла, но тут же противоречит такой расстановке в самом спектакле, играя со словом, превращая его в пластичную, изменяемую массу. На первое место выходят моменты отсутствия слова, тишина, паузы, долгие мизансцены без слов. Слово не организует пространство в этом спектакле. В «Хармсе» всем заправляет ритм, не инструментальный, не внешний ритм, но тот, который отстукивает ногой сам артист. Возможно, в этом биении зрители должны слышать пульсацию собственной крови, которая должна быть принесена в жертву. Это элемент тренинга, организующий ритм, с помощью которого все кружащиеся существуют в едином поле Арто. Элемент перенесен в основу спектакля, что делает его наиболее актуальной и публичной репрезентацией тренинга непосредственно в присутствии Клим, потому что он всегда сидит в зале за камерой.

Спектакль «Хармс. Я-мы-Бог» разделен на две части, и если в первой говорится о смерти, символически предвосхищается жертвоприношение, актер выступает твердо, чеканит, заигрывает с публикой, акцентируя жестокость в текстах Хармса в виде бессердечной насмешки. В конце первого акта жертвоприношение

²⁹ ПМА. Интервью с Климом. 18.12.2021.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

фактически происходит. Публике показаны кровавые жертвы, на сцене – карнавал, артист смеется и держит за волосы три отрезанные девичьи головы. Второй акт представлен в виде очистительного, искупительного действия. Почти к концу на артисте не остается ничего из одежды, кроме набедренной повязки. Худой, жилистый, длинноволосый, – он похож на Христа, спустившегося с одного из распятий Северного Возрождения. «Очень часто первым условием для того, чтобы туземец был допущен к участию в обряде, является полная нагота» [Гирц 2004, с. 462].

В тренинге на протяжении его развития до выделения «нулевого ритуала» и впоследствии, когда «нулевой ритуал» деформировался и разделился на более мелкие формы, которым соответствует современная работа Клима в театре, участники переживали сложные состояния, они воспринимались ими как преодоление границ светской театральной формы в пользу воспроизведения в театре ритуала. И ритуал этот достигает своей цели, своего выхода в трансцендентное, так как воспринимающие его зрители описывают религиозные переживания. Они выделяют их как особенность этого театра, на них заостряют внимание, когда говорят о нем.

Именно поэтому мы отмечаем субъективную религиозность в театре Клима, так как его практика хоть и предполагает влияние на сознание человека, погружение его в особое состояние, не каждым участником воспринимается как религиозный опыт. Для кого-то подобные практики имеют и светское значение в качестве исключительного психологической практики, не выходящей за пределы человеческого понимания. Однако для некоторых людей, в том числе внимательных к театральному искусству и хорошо его понимающих театральных критиков, происходящее на тренингах и чувства, которые вызывают спектакли Клима, является именно религиозным опытом, совпадающим с их субъективной религиозностью.

Литература

- Вдовенко 2015 – *Вдовенко И.В.* Клим: Опыт сквозной биографии. Ч. 1: Портрет на фоне уходящей эпохи. СПб.: Российский ин-т истории искусств: ООО Издат. дом “Петрополис”. 2015. 592 с.
- Гирц 2004 – *Гирц К.* Интерпретация культур: пер. с англ. М.: РОССПЭН, 2004. 560 с.
- Гофман 2009 – *Гофман Э.* Ритуал взаимодействия: очерки поведения лицом к лицу: пер. с англ. / под ред. Н.Н. Богомоловой, Д.А. Леонтьева. М.: Смысл, 2009. 319 с.

- Грачкова 2020 – *Грачкова К.А.* Концепция сакрального пространства в джайнизме // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2020. № 1 (54). С. 10–16. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsepsiya-sakralnogo-prostranstva-v-dzhaynizme> (дата обращения: 07.05.2024).
- Дюркгейм 2018 – *Дюркгейм Э.* Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии / Пер. с фр. В.В. Земсковой; под ред. Д.Ю. Куракина. М.: Элементарные формы, 2018. 808 с.
- Коллинз 2004 – *Коллинз Р.* Программа теории ритуала интеракции // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. № 1. С. 27–39. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/programma-teorii-rituala-interaktsii> (дата обращения: 26.06.2024).
- Костелянец 2007 – *Костелянец Б.О.* Драма и действие: Лекции по теории драмы / сост. и авт. вступ. ст. В.И. Максимов. М.: Совпадение, 2007. 503 с. (Theatrum mundi)
- Сакс 2018 – *Сакс У.С.* Ритуал и театр в индуизме // Религия, Ритуал, Театр / под ред. Б. Холма, Б.Ф. Нилсена, К. Ведель; пер. с англ. Е.А. Помеляйко. Харьков: Изд-во «Гуманитарный центр», 2018. 256 с.
- Сергазина 2017 – *Сергазина К.* «Хождение вокруг»: ритуальная практика первых общин христоверов. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 256 с.
- Торчинов 1998 – *Торчинов Е.А.* Религии мира: опыт запредельного: Психотехника и трансперсональные состояния. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1998. 303 с. URL: <https://chairfloglogphiloscult.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/02/d180d0b5d0bbd0b8d0b3d0b8d0b8d0bcd0b8d180d0b0-d0bed0bfd18bd182-d0b7d0b0d0bfd180d0b5d0b4d0b5d0bbd18cd0bdd0bed0b3d0be-d182d0bed180d187.pdf> (дата обращения: 21.04.2024).
- Тэрнер 1983 – *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1983. 277 с.
- Фрэзер 1998 – *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь: Исследования магии и религии: пер. с англ. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1998. 464 с.
- Элиаде 1994 – *Элиаде М.* Священное время и мифы // Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с. URL: https://royallib.com/book/eliade_mircha/svyashchennoe_i_mirskoe.html (дата обращения: 21.04.2024).
- Bellah 1985 – *Bellah R.N., Madsen R., Sullivan W.M., Swidler A., Tipton S.M.*, Habits of the heart: individualism and commitment in American life. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1985. P. 232–237.
- Tambiah 1979 – *Tambiah S.J.* A performative approach to ritual // Proceedings of The British Academy. Oxford: Oxford University Press, 1979. Vol. 65. P. 113–169.
- Turner 1982 – *Turner V.* From ritual to theatre. The human seriousness of play. N.Y.: PAJ Publications, 1982. 127 p. (Performance studies)

References

- Bellah, R.N., Madsen, R., Sullivan, W.M., Swidler, A. and Tipton, S.M., (1985), *Habits of the heart: individualism and commitment in American life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, USA, pp. 232–237.
- Collins, R. (2004), “The program of the theory of interaction rituals”, *Jurnal sociologii i socialnoi antropologii*. no. 1. pp. 27–39, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/programma-teorii-rituala-interaktsii> (Accessed 26 June 2024).
- Durkheim, E. (2018), *Elementarnye formy religioznoi zhizni: Totemicheskaya sistema v Avstralii* [The elementary forms of the religious life], Elementarnye formy, Moscow, Russia.
- Eliade, M. (1994), “Sacred time and myths”, in *Svyashchennoe i mirskoe* [The sacred and the profane], Izdatelstvo MGU, Moscow, Russia, available at: https://royallib.com/book/eliade_mircha/svyashchennoe_i_mirskoe.html (Accessed 21 Apr. 2024)
- Frazer, J.G. (1998), *Zolotaya vetv: Issledovaniya magii i religii* [The golden bough: A study in magic and religion], Reff-buk, Moscow, Russia, Vakler, Kyiv, Ukraine.
- Geertz, C. (2004), *Interpretatsiya kultur* [The Interpretation of cultures: Selected essays], ROSSPEN, Moscow, Russia.
- Gofman, E. (2009), *Ritual vzaimodeistviya: ocherki povedeniya litsom k litsu*, [Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior], Smysl, Moscow, Russia.
- Grachkova, K.A. (2020), “The conception of sacred space in Jainism”, *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)*, vol. 54, no. 1, pp. 10–16, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-sakralnogo-prostranstva-v-dzhaynizme> (Accessed 7 May 2024).
- Kostelianskiy B.O. (2007) *Drama i deistvie. Lektsii po teorii dramy* [Drama and action. Lectures on drama theory] / Boris Kostelianskiy; – Sovpadenie, Moscow, Russia.
- Saks, W.S (2018), “Ritual and theatre in khinduizm”, in Kholma, B., Nilsena, B.F. and Vedel, K., ed., *Religiia, Ritual, Teatr* [Religion. Ritual. Theatre], Izdatel'stvo «Gumanitarnyi tsentr», Kharkov, Ukraine.
- Sergazina, K. (2017), «*Khozhenie vkrug*»: *ritualnaya praktika pervykh obshchin khristoverov* [“Walking in circles”: the ritual practice of the first communities of Chrisovers], Tsentr gumanitarnykh initsiativ, Moscow, Saint Petersburg, Russia.
- Torchinov, E.A. (1998), *Religii mira: opyt zapredelnogo. Psikhotehnika i transpersonalnye sostoyaniya* [World religions: the experience of the beyond. Psychedelics and transpersonal states], Tsentr “Petepbypgskoe vostokovedenie”, Saint Petersburg, Russia, available at: <https://chairflogicphilosculpt.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/02/d180d0b5d0bbd0b8d0b3d0b8d0b8-d0bcd0b8d180d0b0-d0bed0bfd18bd182-d0b7d0b0d0bfd180d0b5d0b4d0b5d0bbd18cd0bdd0bed0b3d0be-d182d0bed180d187.pdf> (Accessed 21 Apr. 2024).
- Terner, V. (1983), *Simvol i ritual* [Simbol and ritual], Nauka, Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury Moscow, Russia.

- Vdovenko, I.V. (2015) *Klim. Opt skvoznoi biografii. Chast 1: Portret na fone ukhodyashchei epokhi* [Klim. The experience of through biography. Part one: Portrait on the background of the passing era], Rossiiskii institut istorii iskusstv: OOO Izdatel'skii dom "Petropolis"», Saint Petersburg, Russia.
- Tambiah, S.J. (1979), "A performative approach to ritual", in *Proceedings of the British Academy*, Oxford University Press, Oxford, UK, vol. 65, pp. 113–169.
- Turner, V. (1982), *From ritual to theatre. The human seriousness of play*, PAJ Publications, New York, USA, pp. 116–120.

Информация об авторе

Мария А. Ежова, аспирант, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва, Россия; 115184, Россия, Москва, ул. Новокузнецкая, д. 23Б; ezhomasha@yandex.ru

Information about the author

Maria A. Ezhova, postgraduate student, Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities, Moscow, Russia; 23B, Novokuznetskaya St., Moscow, Russia, 11518; ezhomasha@yandex.ru