

Ритуальные исследования и современный театр

Мария А. Ежова

*Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет,
Москва, Россия;
Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы,
Москва, Россия, ezhomasha@yandex.ru*

Аннотация. Исследования на пересечении театра и религии не имеют широко разработанного метода исследования. Мы предлагаем использовать междисциплинарный метод ритуальных исследований для этой области на примере театральных постановок Ромео Кастеллуччи и Бориса Юхананова. В статье рассматриваются предпосылки ритуальных изысканий у Роя Раппапорта и разработка соответствующего метода у Рональда Граймса, а также развитие концепции ритуализации в работах Кэтрин Бэлл и Пола Поста. Разницу в концептуализации ритуализации мы иллюстрируем на примере двух театральных работ современных экспериментальных режиссеров – трилогия «Божественная комедия» Ромео Кастеллуччи и «Пиноккио» Бориса Юхананова. В статье показано, что ритуальные исследования как метод работы с ритуалом позволяют взглянуть на современный театр как на объект религиозоведческого интереса, в котором развиваются и живут новые формы религиозности.

Ключевые слова: ритуальные исследования, современный театр, ритуализация, Ромео Кастеллуччи, Борис Юхананов

Для цитирования: Ежова М.А. Ритуальные исследования и современный театр // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2026. № 3. С. 169–183. DOI: 10.28995/2658-4158-2026-3-169-183

Ritual studies and modern theatre

Maria A. Ezhova

*Saint Tikhon's Orthodox University for the Humanities, Moscow, Russia;
RUDN University, Moscow, Russia, ezhomasha@yandex.ru*

Abstract. Research at the intersection of theater and religion does not have a widely developed research method. We propose to use the interdisciplinary method of ritual studies for research in this area on the example of theatrical productions by Romeo Castellucci and Boris Yukhananov. The article examines the background of Roy Rappoport's ritual research and the development of Ronald Grimes' ritual research method, as well as how the concept of ritualization is developing in such researchers as Catherine Bell and Paul Post. We illustrate the difference in the conceptualization of ritualization on the example of two theatrical works by modern experimental directors – the trilogy “The Divine Comedy” by Romeo Castellucci and “Pinocchio” by Boris Yukhananov. The article shows that ritual studies as a method of working with ritual allows us to look at modern theater as an object of religious studies interest, in which new forms of religiosity develop and live.

Keywords: Ritual studies, modern theater, ritualization, Romeo Castellucci, Boris Yukhananov

For citation: Ezhova, M.A. (2026), “Ritual studies and modern theatre”, *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 3, pp. 169–183, DOI: 10.28995/2658-4158-2026-3-169-183

В современном театре есть тенденция, связанная с тем, что действие ритуализуется, начинает обретать не только эстетическое, но ритуальное и религиозное значение [Холм, Нилсен, Ведель 2018; Фаликов 2017]. Когда актеры, режиссер и зрители в лице критиков воспринимают происходящее с ними в театре как нечто ритуальное, а опыт, переживаемый в театре во время тренингов, репетиций и спектаклей, как религиозный – мы можем говорить о наличии религиозного феномена, представленного в виде театральной работы.

К исследованиям на пересечении театра и религии сложно подобрать методологическую рамку. Мы предлагаем рассматривать происходящее в театре через призму ритуальных исследований, междисциплинарного направления, центром которого является ритуал. В ритуальных исследованиях предпринимается попытка разобрать ритуал как таковой, как феномен человеческого существования. Мы рассмотрим предпосылки ритуальных исследований в работе Роя Раппапорта [Rappoport 1979], который вывел культурно-биологическую теорию ритуала, концепцию ритуали-

зации, выведенную Рональдом Граймсом [Grimes 2006; Grimes 2014], основателем ритуальных исследований, и развитие данной концепции в работах Кэтрин Бэлл [Bell 2009] и Пола Поста [Post, Molendijk 2010; Post, Hoondert 2019; Post 2022]. На примере работ Ромео Кастелуччи и Бориса Юхананова мы покажем разницу восприятия ритуализации у Кэтрин Бэлл и Пола Поста, подтверждая применимость методологии ритуальных исследований в изучении современных театральных практик, находящихся в пространстве нашего религиозоведческого интереса.

Еще в начале XX в. в работах европейских теоретиков театра появляются интенции, направленные на новое религиозное осознание театра. Театр, сам рожденный из ритуала, обретший светскость, начал снова восприниматься как нечто ритуальное, где этот ритуал нужно найти, разбудить. Так как в восточных традициях, например, в Индии или в Японии, театр не терял своего места в религиозной практике, поэтому мы будем говорить исключительно о европейском контексте. С тем как в тот период переоткрывается Восток для западного общества, в том числе связывают и новое понимание театра, новую мысль о нем – «художники подпадали под влияние тех или иных оккультных и восточных наставников или их текстов, заимствовали идеи и средства из их инструментария, использовали их для своих творческих целей и шли дальше» [Фаликов 2017, с. 20].

Так Эдвард Крэг, развивая идею актера как сверхмарионетки бога, обращается к буддизму: «символ животного, символ Будды и человека – и вот тут-то она явилась взору толпы в виде прекрасной фигуры»¹. Крэг описывает театр как оскудевший храм, где мы как человечество «смеемся над самими собой и над собственным духовным оскудением, глумимся над своими отброшенными верованиями и порушенными кумирами»². Для него в актере отражается образ божества, но он искажен и испорчен, так как человек начал искать в искусстве себя, свои человеческие черты и поставил искусство себе на службу, в то время как театр должен быть местом культа, показывать нам божественный мир.

Антонен Арто снимает с театра обязанность быть развлекательным или сентиментальным. Театр, по его мнению, должен приводить человека в крайнее состояние сильнейших эмоциональных

¹ Крэг Э.Г. Актёр и сверхмарионетка // Воспоминания, статьи, письма / сост. и ред. А.Г. Образцова, Ю.Г. Фридштейн; вступ. ст. А.Г. Образцовой; коммент. Ю.Г. Фридштейна; пер. с англ. В.В. Воронина, Г.Г. Алперс, В.Я. Виленкина, Ю.Г. Фридштейна, А.Д. Ципенюк. М.: Искусство, 1988. С. 233.

² Там же.

переживаний, зрителю должно быть плохо, очень и очень плохо, но настолько, чтобы, выйдя, он пережил очищение. Данная концепция была названа «театром жестокости».

В XX в. вперед идет не только теория, но практика театра. Многие теоретики, в том числе Крэг и Арто, стремились претворить свои идеи в жизнь. Опираясь на их исследования, а также на новые работы в области антропологии, религиоведения, развивали свою театральную практику многие другие режиссеры, такие как Ежи Гротовский, Питер Брук.

Гротовский исследовал ритуалы перехода театральными методами, Брук искал универсальный язык и выработал его, когда делал постановки с многонациональными труппами на материале традиционного религиозного индийского театра. «Актеры исполняли древние обряды, прекрасно отдавая себе отчет, что не сумеют сделать это в “аутентичной форме”. Устраивали поединки, пели, рассказывали истории, опираясь на совершенно разный национальный и культурный бэкграунд. И в какой-то момент Брук понял, что, по сути, они рассказывают одну историю, из хаоса возникла гармония <...>. Из индийского эпоса “Махабхарата” превратилась в миф, повествующий о судьбе всего человечества» [Фаликов 2017, с. 156]. В российском контексте общечеловеческий миф в каждом проекте заново находил Борис Юхананов, когда запускать в жизнь очередной новопроцессуальный мир (САД, «Сверлийцы», «Безумный ангел Пиноккио» и др.). О нем мы более подробно поговорим далее.

В споре о первичности мифа и ритуала режиссеры тоже по-своему участвуют. Ян Фабр склонен концентрироваться на телесности религиозного, на ритуалах, связанных с ощущениями и превращениями тела. Он использует тела, мясо, кровь, слезы, заставляет актеров изображать на сцене мастурбацию, проживать бесчеловечное бодрствование на протяжении марафонов, включает зрителей в то, чтобы вместе пережить особые состояния, связанные с депривацией сна, голодом³.

Кастеллуччи пытается переосмыслить христианскую символику ритуала, действуя не как религиозный человек, но как человек христианской культуры, он создает поле проживания, в котором глубоко укорененное в предполагаемой аудитории христианское мировоззрение препарируется, его зрители сталкиваются с концепциями рая и ада, греха и спасения, как того требовал Арто – жестоко, без подготовки. Собаки нападают на режиссера во дворе

³ *Пхор П.* Ритуал в театре Фабра и Кастеллуччи // Театръ. 2020. 25 окт. URL: <https://oteatre.info/ritual-v-teatre-fabra-i-kastelluchchi/> (дата обращения: 14.04.2026).

папского дворца⁴, а сын ухаживает за умирающим отцом под наблюдением «Лица Божьего»⁵.

Современные российские режиссеры тоже не остаются в стороне. Анатолий Васильев сначала сотрудничает с Гротовским, его актеры обретают новые театральные навыки, а потом Васильев создает собственный театр, основанный на идее мистической роли театра в современности. Когда Васильев строит собственный театр, он наделяет пространство чертами храма, а на крыше возводит настоящую церковь.

Ученик Васильева Юхананов пересматривает подход к театру в целом. Он создает бесконечное количество множащихся миров, в которых находит свои мифы и устанавливает свои ритуалы. Эти миры живут годами и заражают все, что с ними соприкасается.

Исследовать данный феномен, находящийся на стыке театрального искусства и религии, мы предлагаем, опираясь на идею *ритуальных исследований*. Эта методология основана на восприятии ритуала, как самодостаточного предмета исследования. Предполагается возможность изучения ритуала с точки зрения разных наук, так как ритуал затрагивает не только область религии, но также антропологии, культуры, социологии и психологии.

Одна из важных предпосылок *ритуальных исследований* – культурно-биологическая теория ритуала Роя Рапппорта. Ритуал здесь рассматривается как регуляторный механизм. Мы видим в этом влияние, в том числе, постгуманистических тенденций в философии. Рой Рапппорт указывает на то, что жизнь социума, организованная ритуалом, формирует и контролирует взаимодействие данного социума с окружающей природой. Рапппорт считает, что не всякое ритуальное поведение передается из поколения в поколение. Оно обладает собственным уникальным историческим контекстом и зависит не только от человека, но и от состояния общества, экономики, экологии. Ритуалы в разных культурах выглядят по-разному и отличаются по структуре в зависимости от того, как психике человека приходится физически взаимодействовать с миром, в котором он живет.

Родоначальником именно *ритуальных исследований* как направления считается Рональд Граймс. *Ритуальные исследования* становятся отдельной областью, сформированной в результате центростремительного движения в разных научных областях.

⁴ Гюдер Д. Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 57.

⁵ Хитров А. Ромео Кастеллуччи: о черных дырах и овечках в формалине // ТеатрЪ. 2013. 28 окт. URL: <https://oteatre.info/romeo-kastelluchchi-o-cherny-h-dy-rah-i-ovechkah-v-formaline/> / дата обращения: 15.04.2026).

Центром здесь мы, конечно, видим ритуал. «Ритуальные исследования – междисциплинарное изучение всего спектра диапазона ритуальных активностей от больших до маленьких, от прописанных в текстах до импровизированных быстро, от древних до современных <...>» (“Ritual studies, the interdisciplinary study of the full range of ritual activities, from grand to small, from textually scripted to rapidly improvised, from ancient to contemporary <...>”)⁶.

Рональд Граймс описывает черты ритуализации действий, по которым можно определить, насколько ритуальным является действие. Некоторые из них находятся в противоречии по отношению друг к другу, например, повторяемость или уникальность ритуального действия. Чертой ритуализации Граймс называет как повторение действий, вплетение их в ткань жизни сообщества на протяжении какого-то времени, так и уникальность, восприятие действия как единственного в своем роде, абсолютно неповторимого. Это противоречие в применении к театру работает как одна из важных черт. Театральное действие имеет структурную повторяемость, оно воссоздается в том смысле, что имеет сценарий, задумку, репетируется. Однако, когда мы сталкиваемся с театральной реальностью, мы часто открываем для себя, какое огромное место в театре, особенно в театре уличном, площадном, занимает импровизация. Постановка Ромео Кастеллуччи, о которой мы будем более подробно говорить, буквально происходит на площади, зрители смотрят на стену дворца, которая является одновременно декорацией, но это декорация самой себя, именно этой стены именно этого здания. У Бориса Юхананова каждый спектакль, живущий внутри одного продолжительного проекта, является возвращением к мифу.

В списке черт ритуализации есть и более простые, кажущиеся очевидными, как, например, оправдание ритуала традицией, наделение его особой силой, ссылка в ритуале на нечто большее – божеств, королей, духов, миропорядок, вселенную, закон. Есть ряд черт, которые можно назвать чертами обособления ритуала – он должен производиться в специальном месте, в специальное время, специальными людьми, а относиться к ритуалу нужно с особым вниманием, в особом состоянии (созерцательность, транс).

Для всех ритуалов, по мысли Граймса, создаются правила. Ритуальные действия должны быть произведены в соответствии с ними. Эта *правильность* может быть записана, вычитана из древнего текста, а может – придумываться прямо во время ритуала. Граймс рассматривает ритуализацию как шкалу приближения к полноцен-

⁶ Grimes R.L. Ritual studies: Practicing the craft // Humanities futures, Franklin Humanities Institute. URL: <https://humanitiesfutures.org/papers/ritual-studies-practicing-the-craft/> (дата обращения: 15.04.2026).

ному ритуалу. Чем больше черт ритуализации мы можем найти у действия, тем ближе оно к ритуалу. Однако, ни одна из этих черт не может быть определяющей. Черты ритуализации выступают как симптомы с накопительным эффектом, важность которых усиливается синергетически при накоплении черт у какого-либо действия. Так, если какое-либо действие происходит по определенным правилам и выдержано в определенном стиле, согласно Граймсу, мы говорим о низкой степени ритуализации, а если эти действия имеют еще какие-то черты, например, производятся в специальных местах, со ссылкой на волю высших сил, мировой порядок, то стилизация действия, набор правил его совершения уже значат больше в данном контексте.

Концепцию ритуализации в дальнейшем развивают Пол Пост [Post 2022] и Кэтрин Бэлл [Bell 2009]. Пол Пост вслед за Граймсом исследует особенности ритуала. Он разбирает мифы о ритуале и выделяет те качественные факторы, которые влияют на степень ритуализации действий. Если Граймс говорил о том, что действия стремятся стать полноценными ритуалами, т. е. ритуализация – это процесс, который происходит практически с любым действием, если не останавливать его рационально. Это вполне соотносится с идеей того, что сакральность контагиозно распространяется как вирус по принципу магии контакта. Действия переходят в состояние все более ритуальных, если этот процесс не останавливать намеренно. Граймс сравнивает концепции драматизации Ирвинга Гофмана и то, что говорит о ритуале Рой Раппапорт. Он приходит к выводу, что во многом эти процессы схожи. «Процессы-близнецы, ритуализация и драматизация, – это сырой материал, из которого драматурги создают пьесы, а священники – литургии» («The twinned processes, ritualization and dramatization, are the raw material out of which playwrights make plays and priests make liturgies») ⁷. Пол Пост отрицает стремление всех действий к ритуализации. Он считает, что всякое действие может обладать определенной степенью ритуализации и не стремиться к становлению полным ритуалом. Однако иерархичность у него сохраняется, как и понятие полного ритуала.

Пол Пост старается выделить качества ритуала, которые делают его таковым, и разобрать мифы о ритуале, наиболее распространенные в массовом сознании. Качествами ритуала он считает, в первую очередь, эмоциональную сторону – ритуал помогает справиться с захлестывающими чувствами [Post 2022, p. 746]. Он не только их облегчает, но и помогает с тем, как эти чувства можно передать. В нем выражаются также этические нормы сообщества,

⁷ Ibid.

его идеалы, идеи, надежды. Когда спектр этого всего очень широк и сложен, ритуал помогает превратить весь комплекс в символическое действие [Post 2022, p. 747].

Ритуал также дает возможность обратить внимание на важные события и разместить их во времени. Пол Пост разводит эти два качества – память о событиях и позиционирование себя во времени, как отдельные, но память событий кажется нам важной в контексте ритуала именно тем, что человечество во времени размещает себя относительно этих событий, то есть это одно и то же качество, в котором время и воспоминания встают на свои места. «Он <ритуал> размещает нас и события на оси прошлого, настоящего и будущего. Таким образом, ритуал имеет “анамнетический” характер» (“It places us and events on the axis of the past, present, and future. In this way, ritual has an ‘anamnetic’ character”) [Post 2022, p. 746].

Главным качеством ритуала, которое часто упускают, Пол Пост считает то, что в ритуале происходит отдых от обыденности или «разрыв» этой обыденности. «Без ритуалов, без пиров, без отметок на оси годов и жизней, наше существование было бы непрерывным стаккато» (“Without rituals, without feasts, without marking the axes of years and lives, our existence would be an uninterrupted staccato note”) [Post 2022, p. 747].

Если представленные выше качества указывают на ритуальность тех или иных действий, то далее мы укажем некоторые *мифы*, которые по мнению Пола Поста в обыденном сознании часто приписываются ритуалам, но, по сути, не имеют к нему реального отношения [Post 2022, p. 744]. Он приводит *миф* о традиционности ритуала, который не подтверждается тем фактом, что ритуалы постоянно создаются и исчезают. Здесь же разрушается представление о том, что ритуалы всегда повторяемы, так как некоторые ритуалы совершенно уникальны, создаются по случаю и больше никогда не повторяются. Религиозность ритуала тоже ставится под сомнение. «Помимо проблемы того, что конкретно понимается под самим термином религия, ритуал не всегда религиозен ни в каком случае» (“Apart from the issue of what exactly is to be understood by the term religion itself, ritual is by no means always religious. There are many secular rituals”) [Post 2022, p. 744].

Некоторые *мифы*, которые приводит Пол Пост, не так очевидны и во многом уже не соответствуют (или даже никогда не соответствовали) общепринятым представлениям о ритуале. Здесь мы оказываемся в поле неопределенности и воображения. Пол Пост предполагает, что существует идея коллективности, которая приписывается ритуалу, также, как положительность. Однако в ситуации популярности различных эзотерических практик, астрологии и таро в публичной сфере речь идет именно об индиви-

дуальных ритуалах, всякого рода обращение к гадалкам и колдунам сопровождается индивидуальными ритуалами. Та же сфера ассоциируется и с негативностью ритуалов. И то, что по предположению Поста воспринимается как «неотъемлемо нечто прекрасное, хорошее и здоровое» (“of necessity something beautiful, good, and healthy”) [Post 2022, p. 745], имеет все отрицательные черты «черной» магии, проявления этих ритуалов (порчи, сглаза, приворота) избегают с помощью других индивидуальных ритуалов. То же можно сказать о восприятии в обществе малых закрытых религиозных групп. Само существование повторяющегося паттерна «кровавого навета» свидетельствует о несостоятельности *положительного мифа* о ритуале. Здесь же сталкивается с противоречием следующий *миф*: «Ритуалы ассоциируются с большими событиями, такими как пиры и праздники, свадьбы и похороны» (“Rituals are associated with major events, such as feasts and festivals, weddings, and funerals”) [Post 2022, p. 745]. Ритуальность в индивидуальном поведении сопровождает не только особые события, но и быт. Отдельный человек ежедневно производит определенный набор ритуалов, который имеет только индивидуальное значение – например, пьет кофе из определенной кружки, здороваются с соседями и т. д.

Пол Пост дает еще два *мифа*, которые он видит в распространенном понимании ритуала, – глубокая символическая значимость и хорошо сбалансированная автономная цельность [Post 2022, p. 745]. Символической значимости он противопоставляет самостоятельную ценность самого перформанса – «ритуал не всегда обращается к чему-то внешнему, часто само действие имеет центральное значение» (“ritual does not always refer to something outside of itself, often the performance itself is of central importance”) [Post 2022, p. 745]. В разговоре о театре мы тоже часто остаемся наедине с действием, не находя очевидных связей происходящего на сцене с внешним миром. Однако театр представляет собой сложную структуру, он сам по себе может существовать как символ, что делает его уже гораздо ближе к ритуалу, чем многие действия, которые существуют в противовес представленным мифам, но при этом являются ритуалами. Кэтрин Бэлл в работе «Теория ритуала. Практика ритуала» предлагает посмотреть на ритуализацию со стороны действия как такового. Она смещает фокус с определения ритуала и прочих попыток выделить какую-либо сущность того, что называют ритуалом, на то, как в целом работают разные человеческие действия в различных контекстах, то есть отказаться от поиска самого ритуала, но посмотреть на то, что мы называем ритуальным в качестве способа действия. И именно это она понимает под ритуализацией [Bell 2009, p. 219]. Она тоже, как и Пол Пост, выделяет некоторые черты ритуализации, но у нее они связаны с культурным спектром

способов поведения, которые формируются контекстом. Такими чертами Кэтрин Бэлл считает «стратегии дифференциации через формализацию и периодичность, центральное значение тела, организация схем, по которым тело определяет среду и, в свою очередь, определяется ею, мастерство ритуала и перераспределение сил, чтобы установить и воспринять гегемонический порядок» (“strategies of differentiation through formalization and periodicity, the centrality of the body, the orchestration of schemes by which the body defines an environment and is defined in turn by it, ritual mastery, and the negotiation of power to define and appropriate the hegemonic order”) [Bell 2009, p. 220]. Бэлл смотрит на ритуал, как на *смысло-действие*, в котором ни смысл, ни действие не могут предварять друг друга, а возникают одновременно. Она считает, что ритуал не иллюстрирует мифологические структуры, а смысл ритуала создается участниками в момент действия.

Театральные постановки по многим параметрам обладают качествами ритуальности, но контекст их часто не является ритуальным, поэтому таковым не осознается аудиторией. Однако в современных театральных постановках часто напрямую происходит создание особого ритуального контекста. Режиссеры апеллируют к ритуальному происхождению театра и к социально-культурной потребности человека в ритуальности. Мы предлагаем рассмотреть два варианта ритуальности в театре – ту, где ритуал работает в контексте традиционной религии, напрямую включая образы в ткань повествования, и ту, где ритуал внеконфессионален, имеет качества ритуала, но не отсылает ни к какой конкретной религиозной традиции.

За примером первого типа ритуальности в театре можно обратиться к работам Ромео Кастеллуччи, который постоянно использует религиозные образы конкретной традиции – католического христианства. Так, в театральной трилогии по мотивам «Божественной комедии» Данте Алегьери, которая была показана на Авиньонском фестивале в 2008 г., мы видим пример манипуляции контекстом Кэтрин Бэлл и «разрыв» обыденности Пола Поста.

Контекст первой и третьей части трилогии имеет самое простое внешнее материальное измерение, связанное с тем, что постановка «Ад» играется во дворе Папского дворца. (Теоретически в этом пространстве могли происходить литургические драмы, средневековые мистерии). Он начался с того, что режиссер вышел на середину сцены и сказал: «Меня зовут Ромео Кастеллуччи». Потом он надевает защитный костюм для тренировки борцовских собак и на него спускают овчарок. После того как уведут собак, он надевает шкуру волка. Позже в ту же шкуру одеваются в свое время разные герои, если можно их так назвать, постановки.

В самом спектакле нет персонажей, есть только сцены, есть люди как жидкость, как перетекающие состояния. В какой-то момент на сцене в полной темноте стоит куб, где играют дети. Взрослые спрятаны там в ростовых игрушках, чтобы детям, наверное, не было так страшно, потому как весь двор и зал погружены во тьму. Они существуют как актеры, но ничего не играют и не производят ничего кроме собственно бытия детьми. Зрители оказываются в двойственной ситуации, потому что в этих детях могут запросто обнаружить самих себя. Не пройдет и получаса, как они сами окажутся включенными в спектакль через бытие зрителями, их накроют белым саваном и похоронят.

Как пишет Антон Хитров: «<...> они (Кастеллуччи, Фрэнсис Бэкон и Дэмьен Херст. – М. Е.) интерпретируют не содержание, а, скорее, форму известных произведений, текстов, сюжетов; не столько добавляют им новый смысл, сколько пересоздают их с помощью новых приемов»⁸. Кастеллуччи стремится произвести то же впечатление на зрителя, какое производили подобные произведения, например, на человека средневекового. Иными словами, только лишь изображение ада не позволит понять, как ужасен ад. «В музее что-то впечатляет нас, что-то оставляет равнодушными, но маловероятно, что нам удастся увидеть и почувствовать то же, что видели современники художника»⁹. На сцене присутствует огромная толпа, и эта толпа перемещается в постоянном уничтожении, убийстве, они кричат, мучают друг друга, мучаются от страха, ждут принятия и не получают его. Чтобы *расшевелить* актуальные ощущения Кастеллуччи использует материальное, стихийное – воду, огонь (бензин), – телесное – человеческую слабую телесность, шкуры животных. Все это должно вызывать ужас, трепет.

«Чистилище», вторая часть трилогии, – ад бытового порядка, ад повседневного, намеренно игнорируемого насилия. «В “Чистилище” – второй и, по мнению некоторых, самой пугающей части трилогии по мотивам Данте – отец избивал и, видимо, насиловал маленького сына: зрители не видели этой сцены и могли догадываться о ней только по крикам ребенка»¹⁰. Этот спектакль более лаконичен. В противовес массе людей, действующих в «Аду», здесь действует одна небольшая семья. Здесь для зрителя раскрывается мыследействие в выраженном недеянии, с которым он неизбежно сталкивается.

⁸ Хитров А. Ромео Кастеллуччи...

⁹ Там же.

¹⁰ Хитров А. Уроки МХК: как устроен театр Ромео Кастеллуччи // Весь Театр. URL: teatrall.ru URL: <https://www.teatrall.ru/post/2295-uroki-mhk-kak-ustroen-teatr-romeo-kastelluchchi/> (дата обращения: 15.04.2026).

В «Раю» Каstellуччи отказывается от актеров вообще. Это не спектакль в привычном смысле, это инсталляция, вокруг которой каждый зритель разыгрывает спектакль, повторяет за окружающими одно и то же ритуальное действие – подходит к закрытой церкви и пытается разглядеть, что находится внутри. Это соответствует ритуальному взаимодействию со святыней, учитывая, что мы находимся в специфическом контексте, так как это не музейный экспонат, находящийся в заявленном выставочном пространстве, а недостижимое невидимое в месте, обладающем традицией поклонения, сакральностью. Так смысл того, чтобы подойти к церкви открывается в самом действии, в акте реализации желания приблизиться к раю, попасть в рай, в лучшее место, но обнаружить только принципиальную недостижимость – рай закрыт. *Смыслодействие* по Кэтрин Бэлл совершается и, если надо, осознается каждым зрителем, который осмеливается участвовать в ритуале.

На российской театральной сцене мы приведем пример из творчества Бориса Юхананова – диптих о Пиноккио. Этот спектакль получил премию «Золотая маска» за «Лучший спектакль в драме» и «Лучшую работу художника по костюмам» в 2021 г. Две части диптиха – «Лес» и «Театр» – противопоставляются друг другу как природа и культура. Пиноккио – марионетка Крэга в квадрате, он создается внутри созданного мира. Наталья Исаева обращает внимание на мистериальность спектакля, «которая разворачивается в сценическое представление самой истории мира – и истории художника, рассматривающего и пересоздающего этот мир»¹¹.

Как и во многих других проектах («ЛабораТОРИЯ», «Золотой осел», «Сад») Юхананов задает вопрос о творении, задает его не столько зрителям, сколько Творцу, не зная, кто может оказаться по ту сторону «реальным» абонентом. Пиноккио разделен надвое, демонстрируя таким образом и внутреннюю раздвоенность человека, и иллюстрируя мотив двойничества, и разрываясь между миром творимым и миром «реальным», коим является мир духовный. «Театр» представляет собой творимый мир, в котором происходит «счастье жизни же»¹². Но чтобы его обрести по принципу «новопроцессуальности» методологической основы театральной деятельности Юхананова, необходимо «устанавливать каждый

¹¹ Исаева Н. Пиноккио: чудесный лес, чудесный сад, чудесный рай. 2020. 21 апр. // Affiche Paris–Europe magazine / Афиша Париж–Европа. URL: <https://afficha.info/?p=18166> дата обращения: 15.04.2026).

¹² Юхананов Б., Ренанский Д. Обсуждение после показа фильма «Безумный ангел Пиноккио» в Каро Октябрь. 2024. 3 февр. URL: <https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=16335> (дата обращения: 15.04.2026).

раз новые правила и их открывать. Потому что то целое, которое не связано с точно определенным финалом, открыто в будущее, и тебе приходится двигаться в сторону встречи с целым, находясь в режиме неизвестности»¹³. Установка мира, его пересобирание – это функция ритуала. Как мы уже говорили выше, в нем заключены первичные организации времени, пространства, культурные и ценностные установки. Так проявляется анamnетический характер ритуала, о котором говорил Пол Пост.

Сценарист Пиноккио считает театр отражением небесного мира: «небесный театр – это очень просто. Вот представим себе Адама и Еву до падения. Занятия их в раю были невероятно разнообразными, и одним из развлечений этого высшего мира был театр...»¹⁴. Что означает лишь одно – когда он помещает в центр постановки сцену в театре (театр в театре), он имеет в виду не часть сюжета как такового, как это происходит где-нибудь у Шекспира в «Гамлете», театр в «Пиноккио» имеет богословское значение, это переживание опыта *небесной* радости. Когда Пол Пост говорит об аффективности ритуала, он имеет в виду и это глубокое эмоциональное переживание, связанное с возможностью выразить сильные чувства. Наталья Исаева считает, что чувство, которое ощущается здесь, вызвано отсветом «чего-то высшего. Происходит как бы «короткое замыкание» между реальной телесной реакцией – и вот этой смутной метафизической тоской (или радостью)»¹⁵. Это короткое замыкание телесного действия (реакции) и переживанием совпадает с идеей смыслодействия, которое Исаева описывает интуитивно, закрепляя таким образом ритуальность происходящего.

Приведенные здесь спектакли Ромео Кастеллуччи и Бориса Юхананова представляют собой только малую часть тех примеров проявления ритуальности в современном театре, которые могут быть подробно проанализированы с применением методов ритуальных исследований. Когда мы концентрируемся на специфических чертах ритуала и процессах ритуализации, то замечание этих черт в современной театральной практике происходит автоматически. Театральность в постсекулярном мире, как и многое другое, становится проводником *духовности (spirituality)*, творящие театр и созерцающие его – все ощущают его специфическое религиозное измерение.

Оба примера, которые мы привели, имеют авраамический контекст. Но Кастеллуччи говорит с христианством, пытается вызвать его на встречу с самим собой, реанимировать *мистический ужас*,

¹³ Там же.

¹⁴ Цит. по: Исаева Н. Указ. соч.

¹⁵ Исаева Н. Указ. соч.

которого не испытывает современный человек. Он сталкивает его и с повсеместностью греха, с тем, как обыденно и индифферентно воспринимается насилие, приводит к раю, в который не попасть. Юхананов же работает иначе – авраамический контекст существует только как намек, как один из множества иных вариантов достижения высшей радости. Юхананов обнадеживает своего зрителя, достижение *небесной радости* не невозможно, в том числе потому, что существует театр.

Мы видим, как по-разному ритуализированный театр может существовать и функционировать, что открывает путь к большому религиоведческому полю исследований ритуала. Для внеконфессиональной религиозности ритуал сохраняет свою важность, ритуал выступает и как маркер наличия этой религиозности, и как способ ее реализации, например, в театре.

Литература

- Холм, Нилсен, Ведель 2018 – Религия, ритуал, театр / под ред. Б. Холма, Б.Ф. Нилсена, К. Ведель; пер. с англ. Е.А. Помеляйко. Харьков: Гуманитарный центр, 2018. 256 с. (Искусство, дизайн, культура, архитектура, кино)
- Фаликов 2017 – Фаликов Б. Величина качества: Оккультизм, религии Востока и искусство XX в. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 164 с. (Интеллектуальная история)
- Bell 2009 – Bell C. Ritual theory, ritual practice. N.Y.: Oxford University Press, 2009. 288 p. URL: <http://web.vu.lt/rstc/a.pazeraite/files/2014/09/Catherine-Bell-Ritual-Theory-Ritual-Practice-Oxford-University-Press-USA-2009.pdf> (дата обращения: 15.04.2026).
- Grimes 2006 – Grimes R. Rite out of place: Ritual, media, and the arts. N.Y.: Oxford University Press, 2006. 216 p.
- Grimes 2014 – Grimes R. The craft of ritual studies. N.Y.: Oxford University Press, 2014. 432 p.
- Post, Molendijk 2010 – Post P.G.J., Molendijk A.L. (2010). Holy ground: Re-inventing ritual space in modern Western culture. Leuven: Peeters, 2010. 318 p. (Liturgia Condenda; no. 24)
- Post, Hoondert 2019 – Absent ritual: Exploring the ambivalence and dynamics of ritual / ed. by P. Post, M. Hoondert. Durham: Carolina Academic Press, 2019. 248 p. (Ritual Studies Monographs Series)
- Post 2022 – Post P. Ritual studies // International handbook of practical theology / ed. by B. Weyel, W. Gräb, E. Lartey and C. Wepener. Berlin; Boston: De Gruyter, 2022. P. 743–760. (De Gruyter Reference) <https://doi.org/10.1515/9783110618150-056>
- Rappaport 1979 – Rappaport R.A. Ecology, meaning, and religion. Berkeley, CA: North Atlantic, 1979. 272 p.

References

- Holm, B, Nilsen, B.F. and Wedel, K. (2018), *Religiya, ritual, teatr* [Religion, ritual, theatre], Gumanitarnyi tsentr, Kharkov, Ukraine.
- Falikov, B. (2017), *Velichina kachestva: Okkultizm, religii Vostoka i iskusstvo XX veka* [Value of quality. Occultism, religions of the East and art of the 20th century], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Bell, C. (2009), *Ritual theory, ritual practice*, Oxford University Press, New York, USA, available at: <http://web.vu.lt/rstc/a.pazeraite/files/2014/09/Catherine-Bell-Ritual-Theory-Ritual-Practice-Oxford-University-Press-USA-2009.pdf> (Accessed 15 Apr. 2026).
- Grimes, R. (2006), *Rite out of place: Ritual, media, and the arts*, Oxford University Press, New York, USA.
- Grimes, R. (2014), *The craft of ritual studies*, Oxford University Press, New York, USA.
- Post, P.G.J. and Molendijk, A.L. (2010), *Holy ground: Re-inventing ritual space in modern western culture*, Peeters, Leuven, Belgium. (*Liturgia Condenda*; no. 24)
- Post, P. and Hoondert, M., eds. (2019), *Absent ritual: Exploring the ambivalence and dynamics of ritual*, Carolina Academic Press, Durham, USA. (*Ritual Studies Monographs Series*).
- Post, P. (2022), "Ritual studies", in Weyel, B., Gräb, W., Larteyand, E. and Wepener, C., *International handbook of practical theology*, De Gruyter, Berlin, Germany, Boston, USA. <https://doi.org/10.1515/9783110618150-056>
- Rappaport, R.A. (1979), *Ecology, meaning, and religion*, North Atlantic, Berkeley, CA, USA.

Информация об авторе

Мария А. Ежова, аспирант, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва, Россия; 115184, Россия, Москва, ул. Новокузнецкая, д. 23Б;
Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы, Москва, Россия; 117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6; ezhomasha@yandex.ru

Information about the author

Maria A. Ezhova, postgraduate student, Saint Tikhon's Orthodox University for the Humanities, Moscow, Russia; 23B, Novokuznetskaya St., Moscow, Russia, 115184;
RUDN University, Moscow, Russia; 6, Miklukho-Maklaya St., Moscow, Russia, 117198; ezhomasha@yandex.ru