

## ТЕАТР

УДК 792.01+792.2

**Эстетика сценического ритуала в постдраматическом театральном дискурсе***В. Н. Алесенкова*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова,  
Российская Федерация, 410012, Саратов, пр. Кирова, 1

**Для цитирования:** Алесенкова, Виктория. “Эстетика сценического ритуала в постдраматическом театральном дискурсе”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 3 (2019): 482–494. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.303>

Предпосылкой изучения ритуала в постдраматическом театральном дискурсе послужила тенденция смещения сценического действия от вербальной формы к церемониалу — невербальному действию, опирающемуся на язык мифа и сновидения. В центре научного интереса — ментальные образы и принципы образования смысла в спектакле на основе ритуала. Театральный опыт Е. Протовского, который привел режиссера к идее спектакля как акта жертвоприношения и «просветления» актера, выявляет утраченную взаимосвязь ритуала с древней мистерией. Ритуальность выражается с этой точки зрения в сценическом воплощении процесса внутренней трансформации души, целью которой является умерщвление низшей человеческой природы и возрождение ее божественного аспекта. Важным для образования смысла становится предмет мимесиса (прообраз, которому подражает актер), поскольку он может апеллировать как к «божественному архетипу», так и к инферальному образцу. Являясь осью ритуала, предмет подражания репрезентирует понятие души и проецирует на нее свои свойства. Таким образом, невидимое (метафизическое) становится видимым в спектакле и часто имеет смысловую связь с древними языческими и христианскими обрядами. В концептуальной линии «театра смерти» Ж. Жене и Т. Кантора ритуал приобретает форму воплощенного сновидения, апеллируя к архетипам бессознательного. Внеязыковое (символическое) осмысление ритуала в так называемых постдраматических спектаклях Е. Протовского, Т. Кантора, Э. Някрошюса, А. Васильева, А. Жолдака, Р. Уилсона, Р. Лепажа и других позволяет прийти к заключению, что сценический ритуал отражает два сценария трансформации души: позитивный — возрождение Бога, обретение связей и переход в духовную сферу; негативный — намеренное искажение или смерть Бога, обрыв связей, в том числе смысловых, способствующий декодированию ментального пространства.

*Ключевые слова:* сценический ритуал, постдраматический театр, мистерия, символ, миф, обряд, символическое действие, ментальный образ, предмет мимесиса.

---

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2019

Эстетическая логика европейского театра начала XXI в., осмысленная немецким ученым Хансом-Тисом Леманом как переход к постдраматизму, диктует смещение театральной парадигмы в сторону невербальной доминанты сценического действия. Одной из важных стилистических особенностей постдраматического театра является замещение драматического действия ритуалом или церемонией, «с которой драматически-культовое действие было когда-то неразрывно связано» [1, с. 112]. Поскольку ритуал в постдраматическом театральном дискурсе опирается на язык мифов и снов и его смысловое содержание воспринимается как «символическое выражение опыта души» [2, с. 216–7], целесообразно предположить, что языковое осмысление сценического действия как ритуала уступает позиции внеязыковому (мифологическому или символическому) осмыслению, а значит, нуждается в дополнительном анализе для выявления зрительского восприятия ментальных образов.

Конец XX столетия отмечен ярким интересом европейского театра к ритуальности. Предпосылкой этого интереса послужило омертвление театральных форм в так называемом психологическом западном театре, что (вслед за Антоненом Арто) заставило режиссеров Ежи Гротовского, Питера Брука, Эуженио Барбу, Ариану Мнушкину, Анатолия Васильева и других обратиться к изучению «ритуальных форм» восточного театра в поиске утраченной театральнойности. Однако результатом поиска стало новое расхождение в постижении принципов ритуальности, балансирующее от адаптации внешних форм индийского катхакали, Пекинской оперы, японских но, кабуки, дзёрури или бунраку и других к привычному для европейца сюжетному наполнению до поиска универсального архетипического образа, подчинение которому превращает сценическое действие в ритуал или даже в литургию.

В театральных экспериментах Е. Гротовского (позволяющих осмыслить тенденцию к постдраматизму) ритуал стал способом воссоздания архаического «церемониала участия», который, по идее польского режиссера, должен был приблизить сценическое действие к мистериальной форме с целью вовлечения зрителей в процесс самопознания. Практический опыт привел Гротовского к пониманию ритуала как жертвоприношения — «акта исповедальности» актера через своего персонажа, откровенно обнажающего все грани внутреннего состояния в момент символического перехода в смерть «через импульсы на границе сна и реальности» [3, с. 34]. Смерть здесь осмысливается как инициация или переход «от мирского к духовному существованию» [4, с. 99]. Созвучным представляется мнение американского ученого Ф. Меррелл-Вольфа [5], уверенного в двойственном творческом потенциале ритуала, при котором ритуальное действие проецируется из материального мира в духовный, знаменуя как бы второе рождение персонажа, некий мистический переход через смерть, откровение о котором сродни сновидению. Целью ритуала, по Гротовскому, является «исследование человеческой натуры (природы)» [6, с. 556], что напрямую связывает его творчество с «преддраматическим» опытом древних мистерий.

Известно, что история европейского театра начинается с ритуальных церемоний, посвященных производительным силам природы, воплощенным в Дионисе (Вакхе), и это позволило Ф. Ницше закрепить за театром «дионисическое» начало. Однако, согласно исследованию М.-П. Холла [7], до древнегреческих Дионисий были популярны так называемые Элевсинские мистерии, посвященные Персефоне

и Церере (Деметре), основу которых составил миф о зарождении мира и сокровенных тайнах космической природы. Разделение космогонического мифа на сакральный и профанный аспекты положило начало его двойственной интерпретации. В общедоступном варианте миф трактовался как восприятие солнечного года в виде чередования смерти и воскрешения Природы (Солнца), а для узкого круга посвященных — как знание о человеческой душе, нисходящей в иллюзорный мир материи, где возрождение высшей природы достигалось умерщвлением низшей. В обоих случаях действенной основой ритуала является переход к возрождению через смерть. В. Шмаков в «Великих Арканах Таро» отмечает, что «обряды и мистерии древних времен — это картинное воспроизведение глубочайших процессов, совершающихся в душе человеческой» [8, с. 16], поэтому стоит более детально разобраться в этом вопросе.

Целью мистерий было достижение неопитом катарсиса — не просто «очищения от страстей», как в адаптированной к театру версии Аристотеля, но посвящения, предполагающего просветление, внутреннюю трансформацию, позволяющую видеть «чистые» видения, как объясняет в «Федре» Платон. По М.-П. Холлу, подобная трансформация достигалась прохождением испытаний и символическим умерщвлением неопита (введением его в транс в пустом саркофаге, в то время как его астральное тело освобождалось), после чего испытуемый как бы воскресал обновленным. Под состоянием транса в театре Гротовского подразумевается «интеграция всех духовных и физических сил актера, как бы поднимающегося от интимно-инстинктивного к “просветлению”» [3, с. 9]. «Просветление» у Гротовского — ключевой этап внутренней трансформации (перехода): «Актер с помощью духовной техники может озаряться изнутри, “светиться” и быть источником сверхъестественного света» [3, с. 16], что коррелирует с известными мыслями К. С. Станиславского о лучеиспускании актера и соотносится с традиционным свечением (нимбом) святых — просветленных душ. В подтверждение этой связи актер в театре Гротовского называется *святым*, акцентируя внимание на действии как публичном акте самопожертвования.

Описывая ритуальность в творчестве Е. Гротовского и П. Брука, французский театровед П. Пави отмечает свойственную их постановкам сакральность сценического действия — «обряд жертвоприношения актера, перехода в состояние высшего сознания <...>, желание сделать невидимое видимым» [9, с. 295]. Собственное восприятие спектаклей Гротовского сам Брук описывает в книге «Пустое пространство» как воплощение обряда жертвоприношения, когда «актер публично приносит в жертву как раз ту часть собственного “я”, которую большинство людей предпочитают скрывать» [10, с. 96]. Называя театр Гротовского священным, Брук также отмечает его «стремление к невидимому через видимые воплощения» [10, с. 107]. Можно отметить, что практически ритуальные действия в театре — это такие физические действия актеров, которые могут быть определены как символические. Персонаж при этом превращается в средство достижения иного смысла, апеллируя к «мышлению сна» (принципу творческого сновидения). В знаменитом спектакле Е. Гротовского «Стойкий принц»<sup>1</sup> (1965) актер Р. Чесляк переживал душевные страдания своего персонажа Фернандо так, что они становились для исполнителя очи-

<sup>1</sup> Театр-лаборатория Е. Гротовского «13 рядов» (Вроцлав, Польша).

щающей и обновляющей силой: критик Й. Келер отмечал исходящий от Чесляка «внутренний свет» и такое состояние внутренней легкости и благодати, что казалось, «актер в любой момент взлетит» [3, с. 111]. Так же в постановке А. Васильева «Медея. Материал»<sup>2</sup> (2001) разрушительная стихия воды на большом фоновом экране, отождествляемая с Медеей в течение всего спектакля, в финале сменялась сферическим свечением вокруг актрисы В. Древилль, завершая цикл позитивной трансформацией архетипического образа.

Е. П. Блаватская в «Тайной доктрине» описывает мистерию, в которой неофиту, олицетворяющему Солнце, отрезают семь лучей, заменяя их короной из ежевики, после чего Солнце спускается в преисподнюю «на Тantalовы испытания», выдержав которые с честью (если неофит их выдерживает) Солнце поднимается из области страстей, похоти и злобы во «славе своего возрождения». Если принять во внимание, что божественная часть души человека, или его высшее «Я», «было символизировано на плане смертных Солнцем; причем его жизнедательное сияние служило, в свою очередь, эмблемой Души, убивающей земные страсти» [11, с. 239], то на этом примере можно рассмотреть универсальную структуру мифа.

В ментальном плане Солнце является символом, соединяющим в проекции человеческую душу с ее высшим (божественным) аспектом, непознаваемым в языке. Неофит как актер, олицетворяющий Солнце, становится визуальным объектом, т. е. проявляется на уровне формы, и по отношению к ментальному солнцу-душе становится условным символом. Все его действия на визуальном уровне считаются как символические (ритуальное отражение внутренних процессов), вследствие чего актер-солнце обретает в языковом осмыслении парадигматическую (метафорическую) связь с образом души. В результате «душа» становится символическим образом или концептуальным символом, создавая проекцию визуальных сценариев и схем трансформации прообраза (в данном случае Солнца) во внеязыковой ментальный уровень восприятия в качестве функциональной метафизической сущности души, свойства которой напрямую зависят от предмета мимесиса, воплощаемого актером на уровне формы.

В сценическом ритуале предмет мимесиса (прообраз, которому подражает актер) зависит от эмпирического и метафизического опыта режиссера и имеет разную смысловую наполненность. Если Фернандо-Чесляк Е. Гротовского отождествляется через принесение себя в жертву с Христом, а Медея-Древилль А. Васильева — с проматерией (Праматерью) через присущую ей стихийную мощь, то, например, Хлестаков-Дручек в ряде сцен «Ревизора»<sup>3</sup> (2003) в интерпретации П. Вуткарэу ассоциируется с демонической сущностью, а Ричард-Айдингер в финале спектакля Т. Остермайера «Ричард III»<sup>4</sup> (2014) отождествляется с назгулом, демонстрируя духовную смерть персонажа. Следовательно, можно заметить, что действие ритуала направлено на подражание как «божественному архетипу» [12], в терминах М. Элиаде, так и инфернальному образцу. Ментальная схема трансформации прообраза становится «осью ритуала», способствуя проявлению невидимого в видимом, и в своем позитивном варианте соответствует символическому «союзу

<sup>2</sup> Содружество европейских театров на сцене 1-й студии на Поварской театра «Школа драматического искусства» (Москва, Россия).

<sup>3</sup> Национальный театр «Еужен Ионеско» (Кишинев, Молдова).

<sup>4</sup> Театр «Шаубюне» (Берлин, Германия).

неба и земли», а в негативном варианте препятствует этому союзу. Способность творить в двух мирах находит отражение в евангельской истине: «Что свяжешь на земле — будет связано на небесах», и наоборот, это называется ключом от Царства Небесного и не только объясняет сущность религиозного ритуала, но и накладывает на театральный ритуал печать ответственности.

Описанные А. Афанасьевым [13] и А. Потебнёй [14] древнеславянские обряды помогают раскрыть смысл некоторых церемоний. Например, ритуальное прыгание через костер на Ивана Купалу подразумевало символическое очищение души через сжигание страстей живительными лучами солнца-пламени, подтверждая связь образа солнца с душой. Обсыпание мелким зерном (отождествляемое с благодатным дождем) или обливание водой в контексте свадебного обряда означало символическое единение Неба и Земли в лице жениха и невесты. В то же время, если умирала незамужняя девушка, похороны походили на свадебную процессию, а если внезапно погибал юноша, аллегорически Смерть становилась его невестой в церемонии похорон, что свидетельствует о редуцировании исходной идеи. Переход в новое качество — от смерти к возрождению — дважды в году осуществляла вся природа. Состояние перехода сопровождалось обрядами похорон и праздничными церемониями, которые составляют культурный код славянских и некоторых европейских народов, что находит отражение в театральных и кинематографических интерпретациях ритуала.

Ритуал перехода, воспринимаемый как смерть и возрождение природы (наглядно отражен в праздновании Масленицы), воплощается в визуальном плане в обрядовой связке «похороны — праздник». Смерть одного состояния подразумевает непременно возрождение другого. Стоит отметить, что это символическое действие теряет свою ритуальную значимость в контексте драматической театральной имитации церемонии похорон, однако сохраняет связь с ритуалом в качестве реминисценции, например веселые танцы гостей после похоронного обряда над телом Иванка в фильме С. Параджанова «Тени забытых предков» (1964), или в качестве пародии, например подражающая свадебной гонке похоронная процессия в спектакле С. Рокета «Правила поведения в современном обществе»<sup>5</sup> (2017) по пьесе Ж.-Л. Лагарса или похороны в солярии под аккомпанемент известного шлягера в «Карамазовых»<sup>6</sup> (2013) К. Богомолова.

Ритуал омовения, в христианской традиции связанный с обрядом крещения, знаменует символическое становление души на путь Христа, однако в театре часто коррелирует со смертью души. Например, для Дездемоны в постановке Э. Някрошюса «Отелло»<sup>7</sup> (2001) церемония омовения в бане перед финальной ссорой с мужем из-за потерянного платка как раз знаменует начало смертных страданий — у нее носом идет кровь (по действию закутанная в белую простыню актриса Э. Шпокайте запрокидывает голову, прикладывая к переносице алый платок). В то же время для Фауста (в спектакле румынского режиссера С. Пуркарете) или Гамлета (в постановке Э. Някрошюса) омовение символизирует переход души из жизни

<sup>5</sup> Саратовский государственный академический театр драмы им. И. А. Слонова (Саратов, Россия).

<sup>6</sup> МХТ им. А. П. Чехова (Москва, Россия).

<sup>7</sup> Театр «Мено Фортас» (Вильнюс, Литва).

в смерть. В этом случае на ментальном уровне восприятия персонаж ассоциируется с живым мертвецом, проецируя состояние смерти на «внутреннего» человека.

Смерть как самопожертвование во имя любви, как правило, предшествует воскрешению в новом качестве или состоянии, а духовной гибели предшествует жертвоприношение в угоду страху или страстям. Так, жертвующая собой Дездемона Някрошюса символически воскресает в цветах (дырявые глиняные горшочки, намекающие на невесту «с изъяном», наконец обретают истинное назначение — цветочных), а убийца-Отелло топит в пучине вод свои главные достижения и достоинства (отождествляемые с лодками, которые он скидывает со сцены) и падает вниз сам. Король Лир в одноименном спектакле Ю. Бутусова<sup>8</sup> (2006), пожертвовав своей властью, пройдя очищение бурей, прозревает (на голове раздетого до исподнего короля белый венок), а Ричард Т. Остермайера, для достижения власти принесший в жертву всех родных, при жизни надевает посмертную маску и становится назгулом (мертвым королем, слугой тьмы).

Связь ритуала со смертью в постдраматическом театре носит двойственный характер, расширяясь от сопровождения важных событий человеческой жизни, связанных с переходом как состоянием позитивной символической трансформации души, до представления театрального действия как триумфального церемониала смерти, что является продолжением концептуальной линии Жана Жене и Тадеуша Кантора. Драматургия Ж. Жене (как, впрочем, и драматургия Х. Мюллера) представляется «триумфом сна и смерти», продвигая идею церемонии погребения как праздника, который «заставит мертвеца заново прожить и умереть на глазах у него самого и публики» [15, с. 149]. Сценическое воплощение таких пьес вообще не предполагает натурализма, поэтому «Служанки»<sup>9</sup> Жене в знаменитой постановке Р. Виктюка (1988), как и «Медея. Материал» Мюллера в постановке А. Васильева, являют собой примеры существования персонажей в другой театральной эстетике — как реализация образов сновидений и фантазий, становясь, по выражению Х. Мюллера, «пейзажем по ту сторону смерти» (цит. по: [1, с. 115]). Не только пластика актеров в вышеупомянутых спектаклях Виктюка и Васильева, но и манера произношения текста принадлежат иной реальности: в первом случае речь актеров напоминает змеиное шипение, а во втором — подобна всплескам гейзера.

Концепция театра Т. Кантора опиралась на идею «преодоления смерти посредством ее постановки на сцене» [1, с. 77], поскольку Кантор был убежден, что жизнь в искусстве можно выразить только через ее отсутствие — через обращение к смерти. Спектакли из цикла «Театра смерти» (последний период в творчестве польского режиссера-художника) представляют собой воплощение церемоний призраков. Персонажи «Мертвого класса» (1975) или «Велёполе. Велёполе»<sup>10</sup> (1980) — это ожившие в памяти режиссера давно ушедшие из мира живых люди, в том числе друзья и члены его семьи. Сценическое действие представляло собой серию картин, «возникавших как бы спонтанно, словно в сновидении или галлюцинации» [16, с. 54]. Исследуемый Кантором «процесс умирания» в человеке придавал воплощаемым на сцене снам оттенок кошмаров. Мертвая Невеста становилась в спектакле объектом коллективного глумления, словно человеческая душа. Фотоаппарат на шта-

<sup>8</sup> Российский государственный театр «Сатирикон» им. А. Райкина (Москва, Россия).

<sup>9</sup> Российский государственный театр «Сатирикон» им. А. Райкина (Москва, Россия).

<sup>10</sup> Экспериментальный театр Т. Кантора «Крико-2» (Краков, Польша).

тиве превращался в пулемет, замещая процесс фотосъемки процессом расстрела, накладывая на мизансценические картины-фотографии печать смерти. Молоток судьбы вбивал невидимые гвозди в тело распятого Ксендза, а брачная церемония Жениха-мертвеца с Невестой-манекеном превращалась в похоронную процедуру, нейтрализуя смысл свадебного обряда и обрывая сакральную связь с возрождением в новом качестве. Спектакли последнего цикла можно назвать своеобразной исповедью режиссера на тему дегуманизации европейского общества.

Откровение о смерти передается через форму сновидения и в спектакле Е. Гротовского «Акрополь» (1965) по мотивам текста Выспянского, где «мертвецы рождаются из сновидений живых» [3, с. 65]. Персонажи, похожие на призрачных узников концлагеря (в их костюмном теле открыты язвы и раны), «проживают реальность, отличную от их собственной» [3, с. 76]: Иаков борется с Ангелом, Парис влюблен в Елену-мужчину, а свадебная церемония Иакова и Ребекки решена как венчание персонажа с дымовой трубой, на которую накинута фата. Причина перверсии сакральных образов раскрывается в завершающей спектакль похоронной процессии всех заключенных, ведомых Певцом. Становится ясно, что всеобщей гибели узников (шире — гибели человеческих душ) предшествует обретение ими в качестве ориентира обезглавленного Спасителя (замещенного в спектакле манекеном), создающее аллюзию к картине П. Брейгеля-старшего «Притча о слепых» и перекликающееся с проблематикой символистской пьесы М. Метерлинка «Слепые».

Поскольку целью театральной лаборатории Гротовского (а позже и его последователей, таких как Е. Барба, А. Васильев и др.) было изучение человеческой природы «через тайны ее побуждений и поступков, через ясновидящее безумие» [6, с. 556], можно сказать, что ритуальное действие апеллировало к скрытым в подсознании зрителей имманентным образам, которые коррелируют с символами бессознательного К.-Г. Юнга, отвечая реалиям сновидения. Однако следует отметить, что спектакли Кантора, Гротовского, Васильева или Някрошюса имеют общую целостность, как бы мифологизируя образы сна, позволяя зрителю осмыслить предмет подражания как символический образ, тогда как спектакли-сны других известных режиссеров целостности зачастую не имеют, представляя собой несвязанные нарезки картин, собранных методом коллажа, вследствие чего предмет подражания искажен или раздроблен, поэтому и связь с символическим образом не достигается.

В качестве примера уместно рассмотреть спектакль А. Жолдака «Гамлет. Сны»<sup>11</sup> (2002) по мотивам пьесы У. Шекспира, который может быть воспринят только как визуализация ментального пространства за пределами драматургической реальности. Гамлет, Офелия, Гертруда, Клавдий и другие персонажи трагедии существуют как призраки в воображаемых пересекающихся мирах, наполненных обрывками чужих ассоциаций, состояний и воспоминаний разных времен. Наравне с иными обитателями этого сюрреалистического пространства — девочками в черном и белом платьях, вороном с длинной бородой, ползающими, прыгающими и извивающимися существами — они становятся образами некоего коллективного сна или кошмара, путешествуя по двадцати семи картинам, каждая из которых оканчивается затемнением.

Актеры в спектакле имитируют образы через пластику и не произносят слов, отдельные фразы, монологи или диалоги изредка звучат фонограммой. Особое

<sup>11</sup> Харьковский драматический театр им. Т. Шевченко (Харьков, Украина).

значение приобретают невербальные сцены и их музыкально-ритмическое сопровождение. Поскольку действие в спектакле не подчиняется законам материальной реальности и не объединено привычным контекстом, то зрительское восприятие отличается дискретностью ассоциативного ряда и целиком зависит от субъективного опыта каждого конкретного зрителя.

Хаотические передвижения группы актеров чередуются с четкостью мизансценических линий и взаимодействием планов и перспектив. Пространство трансформируется на глазах у публики, превращаясь то в воображаемый вокзал, то в пляж, то в кинотеатр, то в баню, то напоминает нарезки из старых фильмов и фотографий, то оживает модулями-досками, создавая стены, двери, колонны и лабиринты. В смене ритмов и жестов, раздевании и одевании актеров, в их волнообразных и круговых передвижениях на месте и по сцене, подпрыгиваниях и падениях, перекачивании и вращениях, игре с предметами и препятствиями, с одной стороны, заложены универсальные процессы трансформации, свойственные танцевально-пластическому искусству с древних времен, с другой стороны, отражены стихийная цикличность и спонтанная амбивалентность душевного состояния, к которому применим скорее метод анализа Фрейда, чем Юнга.

Фактически символы *цикличности* и *амбивалентности* присутствуют во множестве разрозненных сценариев, но не становятся символами познания. В спектакле можно различить реминисценции к библейским образам райского сада, плода познания, распятия Спасителя, Тайной вечери, чистилища, противоборствующих начал, однако театральное действие хаотично вплетает их в другой контекст: Гамлет и Офелия отождествляются с Адамом и Евой, райский сад становится садом смерти, Спаситель подменяется распятым вороном, плод познания возникает в виде отравленного яблока и одновременно яблока раздора, ужин Гертруды и Клавдия уподобляется Тайной вечери, где на столе рядом с хлебами появляется голова Гамлета на блюде, размноженная многократно, что подменяет одно смысловое содержание другим, преимущественно противоположным.

Сценический ритуал становится процессом публичного откровения актерво-персонажей, обнажающих душу через демонстрацию телесной наготы, кровожадности, сладострастия, нелепой механичности и абсурдности существования. В отличие от «акта исповедальности» в концепции Гротовского, где актер должен публично изжить в себе низменную природу ради «просветления», или от исповеди режиссера Кантора о проблеме омертвления души, откровение в версии А. Жолдака (в чем-то сходное с концепцией «Фауста» С. Пуркарете) представляется негативным потоком сознания — праздником человеческих пороков, страхов и тайных желаний, поднимая проблему духовной деградации на новый уровень актуальности. Если принять в качестве аналитического подхода утверждение Е. Ильина о том, что «сознание становится пассивным экраном, на котором человеческое бессознательное отображает себя» [17, с. 62], то можно сопоставить зрительское восприятие с психотерапевтическим анализом свободных ассоциаций с перспективой изучения ментальных недугов современного общества, главным из которых является искажение идеи Бога и, как следствие, разрыв смысловых связей — движение от космоса к хаосу.

Целесообразно сравнить два безусловно относящихся к постдраматическому театру спектакля, поставленных приглашенными режиссерами Р. Лепажем (Ка-



нада) и Р. Уилсоном (США), — «Гамлет | Коллаж»<sup>12</sup> (2013) и «Сказки Пушкина»<sup>13</sup> (2015) соответственно, которые выделяются коллажной структурой и своеобразной ритуальностью. Режиссерское творчество Уилсона в целом охарактеризовано Х.-Т. Леманом как «театр метаморфозы» [1, с. 125], которому свойственна эстетика сновидения, в то же время о спектакле Лепаж известного российский шекспировед А. Бартошевич тоже отзывается как об «ошеломляющих метаморфозах» и предполагает, что действие является воплощением «тягостных образов смертного сна» [18, с. 618] почившего Гамлета.

Спектакль Р. Уилсона представляет собой коллаж из пяти сказок А. С. Пушкина — «О рыбаке и рыбке», «О царе Салтане», «О медведихе», «О попе и о работнике его Балде» и «О золотом петушке», выполненный в виде серии «оживших картинок» на основе сюжетов. Авторский текст демонтирован до нарезок, которые исполняются актерами в виде арий, произносятся речитативом или искажаются узнаваемым акцентом, являясь лишь частью художественного образа. Внимание режиссера сосредоточено на пластическом решении персонажей, важными элементами которого становятся замысловатая прическа и грим, отточенная мимика и жесты, принуждающие актеров двигаться словно в двумерном пространстве, и живое музыкально-звуковое сопровождение передвижений. Очевидное подражание форме существования актеров в традиционном японском театре, подчиненном преимущественно темам иррационального бытия (по ту сторону жизни), в сочетании с широко известными персонажами поэтических сказок Пушкина не только лишает сценическое действие мифологического смысла, но и нейтрализует потенциальную идею совмещения несовместимого. Равно как это происходит с шедеврами постмодернизма — баскетбольной корзиной из хрустальных подвесок или меховой чашкой, персонажи спектакля «Сказки Пушкина» превращаются в красивые, но бессмысленные механизмы перформанса.

Действие спектакля «Гамлет | Коллаж» Р. Лепаж концентрируется в созданном высокотехническими средствами трехмерном пространстве подвешенного в космической беспредельности «сверхкуба», периодически вращающегося и меняющего место событий после каждой картины. Все прописанные Шекспиром роли в спектакле играет один актер — Евгений Миронов. Поскольку финальная сцена, завершая цикл, дублирует первую, представляя одиночную камеру в психушке с сидящим в углу Актером в смиренной рубашке, похожей на облачение мумии, то возникает определенная логика в трактовке всех происходящих с ним метаморфоз как посмертной игры сознания, отражения картин жизни в пространстве иной реальности, точно воплощая идею Ж. Жене о театре как празднике с погребальным актером, ведущим диалог с мертвыми.

В череде преображений Актера (а именно так обозначено первое появление Миронова перед зрителями до Гамлета, Гертруды, Клавдия и далее) есть кульминационная сцена, когда он в облике Гамлета, размышляя о бытии-небытии, покидает пределы кубического «тела» и поднимается в беспредельное звездное небо, а позже, уже в облике Офелии, медленно погружается в воду, заполнившую все внутреннее пространство куба. Последующие картины, начиная с фотосессии Гертруды на похоронах Офелии и разговора Гамлета с продырявленным черепом Йорика в виде

<sup>12</sup> Государственный Театр Наций (Москва, Россия).

<sup>13</sup> Государственный Театр Наций (Москва, Россия).

рентгеновского снимка, превращаются в калейдоскоп, стремительно приближающий финальный момент гибели. Восприятию сценического действия как ритуала, демонстрирующего состояние перехода, способствует множественное разнообразие входов и выходов (дверей, люков, окон, проемов), которыми пользуется актер Е. Миронов, входя в новый облик и выходя из него. Внешнее и внутреннее пространство спектакля взаимодействуют так, что на основе визуального ряда возникает ментальный образ, который может быть осознан как архетипическая схема трансформации.

Прежде всего Актер внутри кубического тела, в свою очередь, находящегося внутри «космического», включающего множество звезд, демонстрирует метафизический принцип вмещения, схожий с принципом матрешки, который также можно усмотреть и в способности одного актера вмещать множество ролей, словно множество жизней одной души. Вращение «сверхкуба» и череда отражений (создаваемых голограммных иллюзий) на внутренних его гранях отождествляют циклическое вращение планеты (традиционно эмблемой Земли является квадрат, а не круг) с цикличностью человеческого существования (к слову, Юнг видел в квадрате символ раздвоенности внутреннего состояния), которое также можно распознать в ментальном рисунке синусоиды подъема к небесным высям и падения на дно, свойственных человеческой душе.

Принимая во внимание, что в постдраматических спектаклях авторский текст является всего лишь элементом воплощения режиссерских образов, можно отметить: «сны» Уилсона по сказкам Пушкина представляют собой ряд разрозненных художественных искажений текста, образов и пространства без какой-либо объединяющей идеи, кроме формы подражания японскому ритуалу, в то время как «сны» Лепажя по пьесе Шекспира могут быть восприняты как части внутри целого, что позволяет анализировать сценическое действие и пространство как подражание космосу — символическому отражению внешнего во внутреннем (макрокосма в микрокосме).

Архетипические схемы заложены и в спектаклях Э. Някрошюса: их структура тоже имеет форму мифологизированного сна, образы которого А. Бартошевич сравнивает с образами «нашего собственного душевного подполья, нашего коллективного бессознательного» [18, с. 518]. Например, в «Отелло» на сцене воплощается ментальный образ круга (благодаря траектории движения героев) с сакральным центром в виде вертикально установленного измерительного лота как душевного стержня мавра, значение которого также дублируется вертикальной линией втыкаемой им в пол сабли / меча. Смысл сакрального центра, по утверждению М. Элиаде, является «территорией абсолютной реальности» [12] и заключается в символическом соединении Неба и Земли. Исходя из этого преобразование бесконечной вертикали в ограниченную (появление флага в виде утерянного платка — ревности), а затем трансформация в горизонталь (демонтаж лота, горизонтальное положение сабли / меча между Дездемоной и Отелло в последнем диалоге, наконец, смерть персонажа в горизонтальной плоскости лодки-гроба) позволяют транслировать через символизацию внешнего пространства качественные изменения внутренне-го разъединения связи с Небом, а значит, смерть души.

Символический переход от жизни к смерти в театральном ритуале представляет собой инверсию перехода от смерти к возрождению, для которого характерна динамика бесконечного чередования противоположных полюсов: дихотомия сжатия

и расширения, инволюции и эволюции, притяжения и отталкивания, свертывания и развертывания, ухода и возвращения, падения (горизонталь) и подъема (вертикаль), которые можно рассматривать как сценарии маятниковой или фазовой цикличности, отражающие сущность закона амбивалентности. В древних Элевсинских мистериях, спускаясь в Гадес как в могилу, Персефона-Психея (душа) умирала, облекаясь в телесную форму, и циклически возрождалась, покидая царство Плутона на время. Таким образом, в цикличности жизни и смерти, как в цикличности бодрствования и сна, отражается закон «циркуляции сакральной энергии в Космосе» [12], и ритуал перехода в театре, являясь воплощением понимания действия этого закона, становится формой его проекции и, по выражению Т. Котович, вновь обретает «сопричастность космосу» [19]. Форма спектакля как сновидения, таким образом, становится условием для переноса смысла из одной реальности в другую.

В заключение можно констатировать, что сценический ритуал в постдраматическом театре либо способствует пониманию символических актов как действующих законов мироздания, либо вводит зрителей в заблуждение, искажая ментальные образы. В исследованиях в области мифопоэтического В. Топоров [20] подтверждает, что действие ритуала имеет силу и может быть направлено как на мифологизацию (создание мифа), так и на демифологизацию (разрушение стереотипа мышления). При этом большую роль играет предмет мимесиса (подражания). Принимая утверждение, что «язык снов ничем не отличается от того языка, который используется в мифах и религиозном мышлении» [2, с. 216], можно прийти к выводу, что в постдраматическом театральном дискурсе концептуальный символ «душа» замещает понятие «коллективного бессознательного» К.-Г. Юнга и является на ментальном уровне восприятия сферой пересечения имманентных и трансцендентных образов. Ритуал перехода через смерть становится методом выявления внутренних процессов, познаваемых как метафизический опыт, позитивный в мифотворческом и негативный в перформативном векторе конструирования смысла. Если позитивный сценарий трансформации души ассоциируется с возрождением Бога — обретением связей и переходом в духовную сферу, то негативный сценарий ассоциируется с искажением, инверсией или смертью Бога — обрывом связей, в том числе смысловых, который можно трактовать как протестный сигнал режиссера-художника о существующей проблеме социума (шире — цивилизации) или же сознательное декодирование ментального пространства с целью подмены культурного кода.

## Литература

1. Леман, Ханс-Тис. *Постдраматический театр*. Предисл. Анатолий Васильев, пер., вступ. ст., коммент. Наталья Исаева. М.: ABCdesign, 2013.
2. Фромм, Эрих. «Психоанализ и религия». В сб. *Сумерки богов*, сост. и ред. А. Яковлев, 143–221. М.: Политиздат, 1990.
3. Готовский, Ежи. *К бедному театру*. Пер. Л. Мельникова. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009.
4. Гребенюк, Елена. «Ритуал перехода и психотерапия». *Консультативная психология и психотерапия* 24, no. 1 (2016): 97–108.
5. Меррелл-Вольф, Франклин. *Пути в иные измерения: личная запись преобразования сознания*. Пер. анонимный, перераб. И. Старых, отв. ред. Ю. Смирнов. Киев: София, 1993.
6. Готовский, Ежи. «Театр и ритуал». В кн. *Искусство режиссуры, XX век*, сост. Сергей Никулин, Ламара Пичхадзе, 546–64. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2018.

7. Холл, Мэнли Палмер. *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии <...>*. Пер. Виталий Целищев. Новосибирск: Наука, 1992.
8. Шмаков, Владимир. *Священная книга Тота. Великие арканы Таро. Абсолютные начала синтетической философии эзотеризма*. М.: Московская городская типография, 1916.
9. Пави, Патрис. *Словарь театра*. Пер. Л. Баженова, И. Бахта, О. Васильева, А. Горячев, С. Иванов, Е. Разлогова и В. Стариков, ред. К. Разлогов. М.: Прогресс, 1991.
10. Брук, Питер. *Пустое пространство. Секретов нет*. Пер. Ю. Ройтман, И. Цимбал, М. Стронин, С. Волынец и И. Кузнецова. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
11. Блаватская, Елена. *Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии*. 3 тома. Новосибирск: Наука, 1993, т. 3.
12. Элиаде, Мирча. “Миф о вечном возвращении”. В кн. Элиаде, Мирча. *Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское*. Пер. А. Васильева и др., науч. ред. В. Кальгин и И. Шептунова, 23–126. М.: Ладомир, 2000.
13. Афанасьев, Александр. *Поэтические воззрения славян на природу*. 3 тома. 1865, т. 3. Репринт, М.: Индрик, 1994.
14. Потебня, Александр. *Слово и миф*. Сост., подгот. и примеч. Андрей Топорков. М.: Правда, 1989.
15. Жене, Жан. “Это странное слово”. В сб. *Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда*, сост., пер. и коммент. Сергей Исаев, 140–9. М.: ТПФ “Союзтеатр” ГИТИС, 1992.
16. Березкин, Виктор. *Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондик*. М.: Аграф, 2004.
17. Ильин, Евгений. *Психология творчества, креативности, одаренности*. СПб.: Питер, 2009.
18. Бартошевич, Алексей. *Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI...* М.: ГИТИС, 2014.
19. Котович, Татьяна. *Режиссура ритуала*. Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2009.
20. Топоров, Владимир. *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: избранное*. Ред. Вадим Руднев. М.: Прогресс; Культура, [1994–1995].

Статья поступила в редакцию 29 декабря 2018 г.;  
рекомендована в печать 28 мая 2019 г.

Контактная информация:

*Алесенкова Виктория Николаевна* — канд. искусствоведения, доц.; alesenic@gmail.com

## Aesthetics of the Stage Ritual in Postdramatic Theatrical Discourse

*V. N. Alesenkova*

Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov,  
1, Kirov ave., Saratov, 410012, Russian Federation

**For citation:** Alesenkova, Victoria. “Aesthetics of the Stage Ritual in Postdramatic Theatrical Discourse”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 3 (2019): 482–494.  
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.303> (In Russian)

The study of ritual in postdramatic theatre was preconditioned by the tendency to shift scenic action from the verbal form to the ceremonial based on myth and dream. This study focuses on mental images and principles of meaning formation in the ritual-based performance. The experience of theatrical director E. Grotovsky, which led him to the idea of performance as a sacrifice and “enlightenment” of an actor, reveals the lost connection between ritual and ancient mysteries. He views a ritual as a scenic presentation of inner soul transformation aimed at the destruction of the lowest characteristics in human nature and revival of its Divine aspect. A crucial point of meaning formation is the subject of mimesis (the archetype the actor imitates), as it can refer both to Divine and to infernal principles. As a basis of ritual, the subject of mimesis represents a soul and projects its properties on it. Thus, in performance the metaphysical aspect often connected with pagan and Christian rituals is visualized. In the

conceptual line “theatre of death” of J. Genet and T. Kantor, ritual transforms into a dream referring to the archetype of the unconscious. Symbolic understanding of ritual in postdramatic performances allows the conclusion that scenic ritual reflects two ways of soul transformation: positive transformation leading to transition to spiritual spheres; and negative transformation leading to a breach of relations and decoding of mentality.

*Keywords:* scenic ritual, postdramatic theatre, mystery, symbol, myth, rite, symbolic actions, mental image, subject of mimesis.

## References

1. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Rus. ed. Introd. by Anatolii Vasilev, transl., introd. art., comment. by Natal'ia Isaeva. Moscow: ABCdesign Publ., 2013.
2. Fromm, Erich. “Psychoanalysis and Religion”. In *Sumerki bogov*, comp. and ed. by A. Iakovlev, 143–221. Moscow: Politizdat Publ., 1990. (In Russian)
3. Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Rus. ed. Transl. by L. Mel'nikova. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2009.
4. Grebeniuk, Elena. “Rite of Passage and Psychotherapy”. *Konsultativnaia psihologii i psihoterapiia* 24, no. 1 (2016): 97–108. (In Russian)
5. Merrell-Wolff, Franklin. *Pathways Throught to Space: The Intimate Record of Transformation in Consciousness*. Rus. ed. Transl. by anon., reworked by I. Staryh. Kiev: Sofia Publ., 1993.
6. Grotowski, Jerzy. “Theatre and Ritual”. In *Iskusstvo rezhissury, XX vek*, comp. by Sergei Nikulin, Larmara Pichkhadze, 546–64. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2018. (In Russian)
7. Hall, Manly Palmer. *An Encyclopedic Outline of Masonic, Gemetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy*. Rus. ed. Transl. by Vitalii Tselishchev. Novosibirsk: Nauka Publ., 1992.
8. Shmakov, Vladimir. *Holy Book of Thoth. The Great Arcana of Taro. The Absolute Principles of the Synthetic Philosophy of Esotericism*. Moscow: Moskovskaia gorodskaiia tipografii Publ., 1916. (In Russian)
9. Pavis, Patrice. *Theatre Dictionary*. Rus. ed. Transl. by L. Bazhenova, I. Bakhta, O. Vasileva, A. Goriachev, S. Ivanov, E. Razlogova and V. Starikov, ed. by K. Razlogov. Moscow: Progress Publ., 1991.
10. Bruk, Piter. *The Empty Space. There are no Secrets*. Rus. ed. Transl. by Iu. Roitman, I. Tsymbal, M. Stornin, S. Volynets and I. Kuznetsova. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2003.
11. Blavatskaia, Elena. *The Secret Doctrine, the Synthesis of Science, Religion and Philosophy*. 3 vols. Novosibirsk: Nauka Publ., 1993, vol. 3. (In Russian)
12. Eliade, Mircea. “Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return”. Rus. ed. In Eliade, Mircea. *Izbrannye sochineniia: Mif o vechnom vozvrashchenii; Obrazy i simvoly; Sviashchennoe i mirskoe*. Transl. by A. Vasileva et al., science ed. by V. Kalygin and I. Sheptunova, 23–126. Moscow: Lodomir Publ., 2000.
13. Afanas'ev, Aleksandr. *Poetic Views of the Slavs on Nature*. 3 vols. 1865, vol. 3. Reprint, Moscow: Indrik Publ., 1994. (In Russian)
14. Potebnia, Aleksandr. *The Word and the Myth*. Comp., prepared and comment. by Andrei Toporkov. Moscow: Pravda Publ., 1989. (In Russian)
15. Genet, Jean. “It's a Strange Word”. In *Kak vseгда — ob avangarde: Antologiiia frantsuzskogo teatral'nogo avangarda*, comp., transl. and comment. by Sergei Isaev, 140–9. Moscow: TPF “Soiuzteatr” GITIS Publ., 1992. (In Russian)
16. Berezkin, Viktor. *Polish Artist's Theater: Cantor, Shayna, Mondik*. Moscow: Agraf Publ., 2004. (In Russian)
17. Il'in, Evgenii. *Psychology of Oeuvre, Creativity, Giftedness*. St. Petersburg: Piter Publ., 2009. (In Russian)
18. Bartoshevich, Aleksei. *For Whom it is Written “Hamlet”: Shakespeare in the Theatre. XIX, XX, XXI...* Moscow: GITIS Publ., 2014. (In Russian)
19. Kotovich, Tat'iana. *Directing of the Ritual*. Vitebsk: VGU im. P.M. Masherova Publ., 2009. (In Russian)
20. Toporov, Vladimir. *Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the Field of Mythopoetic: Selected*. Ed. by Vadim Rudnev. Moscow: Progress, Kul'tura Publ., [1994–1995]. (In Russian)

Received: December 29, 2018

Accepted: May 28, 2019

Author's information:

Victoria N. Alesenkova — PhD, Associate Professor; alesenvic@gmail.com