

DOI 10.18522/2415-8852-2020-1-158-171

УДК 792.01 + 82.2

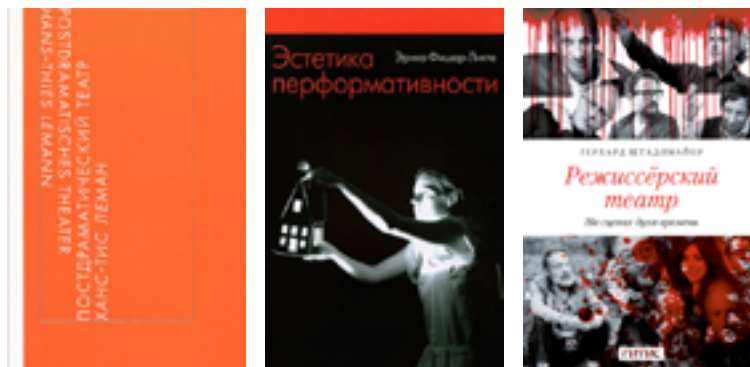
## КНИГИ О ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

**Вера Владимировна Котелевская**

кандидат филологических наук, доцент Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)  
e-mail: vvkotelevskaya@sfedu.ru

**Аннотация.** В обзоре рассмотрены три книги, посвященные постдраматическому театру (в различных исследованиях он называется также антимиметический, радикальный, постмодернистский театр, метатеатр и т. д.). Разные концепции постдраматического театра сближает то, что в нем видят пространство эксперимента, преодоления или проблематизации межжанровых, медийных границ, нейтрализации бинарных оппозиций субъект – объект, драматург – режиссер, сцена – зал, актер – персонаж и др. Анализируется концепция Х.-Т. Лемана («Постдраматический театр», 1999), который усматривает главное свойство «радикального театра» в ослаблении связи с текстом пьесы, «ре-театрализации», отказе от мимесиса. Для Э. Фишер-Лихте («Эстетика перформативности», 2004) основным признаком новейшего театра является «перформативность» – производство эстетического смысла внутри события спектакля, а не в восприятии артефакта субъектом-наблюдателем. Критерии перформативного поворота в драматургии и театре, согласно Фишер-Лихте, – автореферентность, материальность, телесный контакт, лиминальность эстетического опыта, преобразование зрителя. В качестве полемической по отношению к новациям постдрамы рассматривается неоконсервативная точка зрения Г. Штадлмайера («Режиссерский театр. На сценах духа времени», 2016), выражающего ностальгию по традиции.

**Ключевые слова:** теория драмы, постдраматический театр, перформанс, перформативность, режиссерский театр, авангард, модернизм, постмодернизм.



Среди примеров *остранения*, которые В. Шкловский приводит в программной статье «Искусство как прием» (1917), есть пассаж, посвященный оперному театру. Это цитата из «Войны и мира», где Толстой описывает происходящее на сцене с точки зрения Наташи Ростовской. Шкловского интересует восприятие спектакля условным ребенком, «простодушным», не посвященным в знание эстетических конвенций. Увиденное и услышанное, не будучи вписанным в систему известных реципиенту правил, профанируется, деконструируется. «Видеть вещи выведенными из их контекста» [Шкловский: 67] – стратегия, позволявшая Толстому разоблачать регламентированность, театрализованность публичной жизни в целом<sup>1</sup> и иллюзионизм классического театра в частности. То, что объектом его иронии становится опера, объяснимо: именно в опере, в сравнении с драматическим театром, кодификация жанровых законов, степень «возвышающей стилизации бытия» (Т. Адорно)<sup>2</sup> наиболее ощутима<sup>3</sup>. Недоумение, непонимание, как воспринимать показанное, выражено Толстым через лексику с семой неопределенности («какие-то люди», «они», «пели

что-то», «в руках у них было что-то вроде кинжала» [Там же: 66–67]); мизансцены описаны как череда бессвязных, комически нелепых действий или патетичных статуарных поз; персонажи не опознаны, не названы по имени, а иллюзорность безжалостно разоблачается («мужчина и женщина на сцене, которые изображали влюбленных», «картины, изображавшие монументы», «дыра в полотне, изображавшая луну» [Там же]). Спектакль не удастся собрать воедино, «понять» его, в первую очередь потому, что у реципиента нет установки, как именно следует воспринимать событие такого рода и реагировать на него.

Подобный коммуникативный и герменевтический сбой – при совсем других обстоятельствах – описывает Э. Фишер-Лихте, анализируя поведение публики в ходе перформанса Марины Абрамович «Уста святого Фомы» (“Lips of Thomas”, 24 октября 1975 г., галерея «Кринцингер», Инсбрук) [Фишер-Лихте: 18–27]. Насилие художницы над своим телом, свершавшееся с медлительной размеренностью ритуала, вызвало самые разные реакции, от растерянности и сострадания до садистического вуайеризма, а в итоге приве-

<sup>1</sup> Неслучайно объектом *остранения* становятся у него сражения, скачки, салонное общение, церковные обряды, суд, казнь (социальные ритуалы, которые, согласно теории М. Сингера, можно отнести к перформативным жанрам культуры (cultural performances) [Singer]).

<sup>2</sup> «Буржуазная опера» (1955) Т. Адорно (цит. по: [Фишер-Лихте: 234]).

<sup>3</sup> По этой причине в эпоху постмодерна именно опера становится материалом для наиболее провокационных экспериментов в режиссерском театре: чем жестче эстетическая рамка, тем действеннее эффект слома.

ло к вторжению зрителей на территорию искусства – художницу сняли с ледяных кубов и не позволили продолжить действие [Там же: 20].

Два этих примера свидетельствуют о том, что художественная логика постановки не совпадает с эстетическим опытом зрителя, не управляет им полностью, или, по словам Э. Фишер-Лихте, «граница между сценой и зрительным залом, актерами и публикой, индивидуумом и сообществом, искусством и жизнью превращается в пороговое пространство» [Фишер-Лихте: 372]. Именно проблематизацией границ или, точнее, границы как принципа взаимоисключающих бинарных оппозиций занимается на протяжении более полувека **постдраматический театр**. Термин был введен в оборот немецким теоретиком Х.-Т. Леманом, выпустившим в 1999 г. книгу под таким названием [Lehmann]. Радикальная ревизия «литературного театра» [Леман: 74; Фишер-Лихте: 332] рассматривается сегодня в контексте таких понятий, как **постмодернизм**, **перформативность**, **режиссерский театр**. Вокруг них выстроен дискурс рубежа XX–XXI вв. о постдраме.

В центре нашего краткого библиографического обзора – книги, дающие стереоскопическую, полемичную картину: в них пост-

драматический театр – даже если он назван иначе<sup>1</sup> – рассматривается как итог пошатнувшейся иерархии *драматург – режиссер – актер – зритель*, как буквальное раздвижение сценического *времени* (растягивающегося порой до масштаба средневековых мистерий) и *пространства* (от сцены-коробки – к падению четвертой стены, а затем и к экспансии во внеэстетическое пространство повседневности, которое в ходе спектакля обретает свойства пространства художественного). **Х.-Т. Леман** в «**Постдраматическом театре**» предлагает трактовать эти новации с точки зрения отступления от принципов драматического (аристотелевского) театра. Наследуя в этом смысле линии Арто, постдраматический театр, по его мнению, стремится избежать «напрасного удвоения реальности»:

«...Сцена в нем рассматривается как точка исхода и начала, а не как место бессмысленного повторного копирования. В новом театре не может быть и речи о “дискурсе” некоего театрального творца – разве что мы будем понимать сам глагол “dis-currere” в его изначальном смысле, то есть как действие “рассеивания”, “распространения”. Кажется, что именно отказ от признания единого момента возникновения дискурса и, одновременно, плюрализация мгновений его передачи на сцене только

<sup>1</sup> Новейший, радикальный, альтернативный, антимиметический, перформативный, постмодернистский, деконструктивистский театр, метатеатр и др. (ср.: [Fuchs: 8–11]).

и могут привести нас к новым способам восприятия» [Леман: 52].

**Э. Фишер-Лихте** в «**Эстетике перформативности**» (2004) рассматривает новейший театр сквозь ключевое, по ее мнению, понятие перформативности: организующим эстетическим центром становится «событие». **Г. Штадлмайер** в книге «**Режиссерский театр. На сценах духа времени**» (2016) занимает охранительную позицию, критикуя – в духе краусовской критики фельетона век назад – творческий *произвол* театральных режиссеров<sup>1</sup>.

Так или иначе, за последние полтора века, вплоть до постмодерной эпохи «эпистемологической неуверенности», статус драмы как «канонического литературного рода, идеальной закрытой структуры» ставится под сомнение [Englhart & Schößler: 116], и эти трансформации становятся предметом интенсивной теоретической рефлексии в различных областях – в театро- и литературоведении, в культурологии и антропологии.

Книга **Ханса-Тиса Лемана** «**Постдраматический театр**»<sup>2</sup> появилась на исходе прошлого века, когда подводились предварительные итоги постмодерна. «Радикальный театр»

начала 1970-х – конца 1990-х гг. оказался, по его мысли, явлением, выходящим за рамки постмодерна не только хронологически (истоки его – в «новой драме» *fin de siècle*, о закате же говорить рано), но и концептуально: Леман связывает современную западную театральную практику прежде всего с отступлением от аристотелевского «театра драмы» (32–34), т. е. наделяет статусом *пост*-драмы, в то время как ее (полемическую) связь с модернизмом считает необязательной (44, 47). К конститутивным элементам европейской «драмы» он относит: «подражание» и «действие», их принимаемую по умолчанию «взаимозависимость» (35), «пластически представленные *dramatis personae*» (36), производство «аффектов» на сцене и резонирование их с эмоциями зрителей, «развлечение и напряжение» (55), «катарсис», а кроме того, «главенство текста», «создание иллюзии», «фиктивного космоса», «тотальность» представленного мира (36), «диалектическое столкновение ценностей»<sup>3</sup>. Позиция Лемана отличается осторожностью: постулируя разрыв режиссеров (таких как Роберт Уилсон, Ян Фабр, Хайнер Хёббельс, Айнар Шлееф, Клаус Михаэль Грюбер и др.), а также драматургов (Хайнера Мюллера, Семюэля Беккета, Петера Хандке, Бото Штрауса, Райнальда

<sup>1</sup> Вспомним также развенчание «фельетонной эпохи» у Гессе в «Игре в бисер».

<sup>2</sup> Русский перевод вышел в 2013 г. [Леман]. Здесь и далее цитаты приводятся по данному изданию (страница указывается в круглых скобках).

<sup>3</sup> Речь узнаваемо идет о гегелевском понятии «коллизии».

Гётца, Эльфриды Елинек и др.)<sup>1</sup>, «художников перформанса, хеппининга» с театром «драмы», он тем не менее не исключает, что самые радикальные проекты включают в том или ином виде элементы традиции. Исследователь вводит «негативное» рамочное понятие – «парадигма постдраматического театра», очерчивая им пространство эксперимента с классической «драмой»:

«Легко было бы, обсуждая стилистические моменты постдраматического театра, всегда указывать на те из них, которые новый театр разделяет с прежним (но продолжающим существовать) драматическим театром. При возникновении новой парадигмы структуры и стилистические черты “будущего” почти неизбежно смешиваются с теми, что уже отжили. <...> Если взять как пример фрагментацию повествования, гетерогенность стиля, гипер-натуралистические, гротескные и нео-экспрессионистские элементы, которые являются типическими для постдраматического театра, то их можно вполне найти и в постановках, созданных согласно модели драматического театра. Только взаимосогласованное соединение элементов в конечном счете решает, должен ли некий стилистический элемент читаться как принадлежащий драматической или же постдраматической эстетике» (41).

Разумеется, Леман не готов «постулировать какие-то нормы» (42). Напротив, он чаще провоцирует, не давая обещанных ответов: так, из параграфа «Постмодернистское и постдраматическое» (42–43) логично было бы узнать о заявленной автором нетождественности двух этих категорий, однако, набросав с десяток характерных постмодернистских приемов в драме, он так и не говорит, где, собственно, проходит водораздел между понятиями. Попытка еще раз дать определение предмета представлена в параграфе «Традиция и постдраматический талант» (45–47), здесь бинарная оппозиция *связи – разрыва* решена в логике взаимодополнения, а не взаимоисключения, но дефиниция подменяется метафорой:

«Постдраматический театр можно описать так: члены или ветви драматического организма – даже если речь идет об умирающем материале – продолжают сохраняться и образуют как бы пространство воспоминания, которое одновременно – в двойственном смысле – и “вспыхивает”, и “взрывается»» (45–46).

Структура книги Лемана монтажна: автор предлагает отдельные эскизы театра «драмы» (здесь читателя ждет повторение общих мест

<sup>1</sup> В главе «Имена» приведен длинный перечень, включающий имена театральных режиссеров, драматургов, названия театральных коллективов, движений, проектов (39–40).

аристотелевской «Поэтики» с отдельными полемическими выпадами, подкрепляемыми то опытом Брехта, то наблюдениями о «кризисе драмы» Сонди, и т. п.), затем, шаг за шагом, представляет эпизоды пост-драмы: в одном параграфе мы читаем об аналогии между «живописью действия» Джексона Поллока, Барнета Ньюмена, Сая Твомбли и «формалистическим театром», который не подражает какой-либо реальности, не «иллюстрирует» действие, а создает чистую форму (58–61); в другом встречаем упоминание «энергетического» театра Айнара Шлеефа, основанного не на «представлении», репрезентации какого-либо значения, а на чистом «миметизме» (Адорно) (61–62), и т. д. Такая кумулятивная композиция как будто и не преследует цели завершить, оформить идею. Леман просто обрывает главы на интересном, кульминационном месте, наращивая один за другим эпизоды в этом «монтаже аттракционов». Снова и снова возвращаясь к элементам «драмы», он демонстрирует, каким образом их изначальный смысл «снимается» (гегелевское *Aufhebung*) в театре постдраматическом. Возможно, тем самым исследователь подражает собственному предмету – избегает аристотелевской целостности и обозримости действия, образцом для которых была логика, «вносящая порядок в спутанный хаос и полноту бытия», ведь драма, как пишет Леман, «как раз и означает контролируемое и обозримое протекание времени» (65).

Систему взглядов Лемана можно, тем не менее, собрать из поистине кубистского рисунка его книги. В постдраматическом театре он усматривает, главным образом, ослабление связи или окончательное расставание с текстом (пьесы), выход на первый план театральности как таковой – «ре-театрализацию». Далее, постдрама начинается там, где кончается мимесис как подражание *действию цельному и законченному* и демонтируются элементы аристотелевского театра: актер становится самодостаточной фигурой, «жестикულიрующей скульптурой» (его тело «абсолютизируется»), иногда *dramatis personae* подменяются постантропоцентрическим «театром предметов» (131); фабула не выполняет композиционной функции, поскольку действие атомизируется, распадается на серию «концертных номеров», акций или, напротив, застывает в замедленном «пейзаже»; речь перестает выполнять функцию семиозиса (она все меньше претендует на то, чтобы нечто выразить или обозначать); пространство спектакля покидает пределы сцены и разрастается на весь театр или вовсе переносится на улицу, в повседневные / ритуальные локации.

Одно из важных наблюдений Лемана состояло в том, что три уровня театральной поэтики – «лингвистический текст» (1), «текст [режиссерской] постановки» (2) и «текст представления» (3) находятся в новых иерархических отношениях, поскольку в постдраматическом театре решающую роль играет

третий элемент (в то время как, несколько огрубляя, можно считать, что в классическом театре «драмы» главенствовал «лингвистический текст» (1), т. е. текст пьесы, а в модернистском «режиссерском» театре – «текст постановки» (2)):

«Именно вся ситуация представления целиком является конституирующей как для самого театра, так и для значения и статуса каждого его элемента. Характер отношения зрителей к представлению, пространственная и временная ситуация, место и функция самого театрального процесса в социальном поле – все это создает “текст представления”, который и будет как бы сверху определять собой два других уровня» (138).

Формула Лемана – *от драмы в театре к театру как таковому*. Театральность выступает как особый способ эстетического бытия, особое медиа среди других медиа. Еще более прицельно это внимание к «тексту представления» выражено в эстетике «перформативности».

Книга Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности» (2004)<sup>1</sup> существенно отличается от опуса Лемана высокой степенью фокусировки материала вокруг выдвинутых тезисов и, как следствие, строгой

методологией и структурой. Различаются эти исследования – основанные, по сути, на одном и том же или похожем материале – и концептуально.

Итак, если Леман избегает системности, опасаясь стать законодателем новых «норм» (42), и выстраивает свои наблюдения как серию «концертных номеров» или монтаж эпизодов, Фишер-Лихте мыслит, скорее, полифонически, строя вариации вокруг моноидеи – идеи «перформативного поворота» в западном театре 1960-х гг. Исследовательница убеждена:

«Отказ от “литературного театра”, характерный для исторического авангарда, в особенности для таких его представителей, как Крэг, футуристы, дадаисты, сюрреалисты, Мейерхольд, театр Баухауза и Арто, привел к тому, что связь между спектаклем и смыслами, содержащимися в тексте драмы, перестала быть необходимой. Более того, теперь снова и снова выдвигалось требование создания театра, целью которого была бы не передача содержания, а воздействие на зрителей» (252)<sup>2</sup>.

Начиная введение в предмет разбором уже упомянутого выше перформанса Марины Абрамович «Уста святого Фомы», Фишер-Лихте делает ряд принципиальных вы-

<sup>1</sup> Русский перевод вышел в 2015 г. [Фишер-Лихте]. Далее цитаты приводятся по этому изданию (в круглых скобках указывается страница).

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по русскому изданию 2015 г. [Фишер-Лихте], в круглых скобках указывается страница.

водов: художница ничего не «изображает», не «играет» роль (тем самым отменяется категория подражания), не «выражает» боль (Абрамович вела себя сдержанно, так что нельзя было определить ее эмоциональное состояние), материальность (действия над собственным телом) преобладала над семиотичностью (действия прежде всего воздействовали своей телесностью – видом крови и пр. – а не символизмом). Сбой жанровых настроек дезориентировал зрителей, способствовал устранению эстетической и материальной дистанции и привел к тому, что «публика вмешалась и положила мучениям художницы и тем самым перформансу конец. В результате зрители перформанса превратились в актеров» (20).

Данный пример обретает в книге Фишер-Лихте статус парадигмы – он демонстрирует принципиальную разницу между «констативом» и «перформативом»<sup>1</sup>: если в первом релевантны критерии референциальности, семиотичности, истинности – лжи, завершенности высказывания, то в (автореферентном) перформативе важен критерий воздействия, а высказывание формируется в ходе активной рецепции. После обоснования и анализа категории перформативности в 1-й главе исследовательница сосредоточивается во 2–3 главах на анализе отношений актер – зритель

и, шире, средствах создания «материальности» спектакля (противопоставляемой «семиотичности»). Итак, зритель в театре после «перформативного поворота» перестает быть отстраненным субъектом-наблюдателем – он вовлекается в спектакль в той или иной форме, а режиссер при этом утрачивает часть своей власти, поскольку полностью управлять вниманием и реакциями зрителя невозможно: срывается «автореферентная “петля ответной реакции”» – «ход спектакля не может быть до конца спланирован и остается непредсказуемым» (68). Неслучайно ранние перформативные эксперименты так тесно связывались с ритуальными практиками («Театр оргий и мистерий» Германа Нитча), средневековыми мистериями («театр художника» Роберта Уилсона): как в карнавале, здесь создается «сообщество», ограниченное временем и пространством «спектакля», устраняется телесная дистанция между зрителем и актером, которые обмениваются ролями (71–109).

Тело актера, в свою очередь, приобретает новые функции: внимание режиссера и зрителя привлекается к «феноменальному» (а не «семиотическому», изображающему персонажа) телу актера, его индивидуальности, включая недостатки, к его ранимости и хрупкости (149). Внимание к спонтанной

<sup>1</sup> Автор обращается к теории речевых актов Дж. Остина.



телесности вдохновляет перформеров и режиссеров привлекать к участию в спектакле животных (перформанс Йозефа Бойса с койотом и т. п.). Спектр материального воздействия в новейшем театре чрезвычайно расширился, и в нем теперь задействованы среда, «атмосфера» места (каковым могут стать кладбище, улица, вокзал), акустические феномены, природные и медийные (203–238), «ритм как организующий принцип» (245).

Идея Фишер-Лихте состоит в «событийности», или «перформативности» театра после 1960-х гг.: значения спектакля больше не «понимаются» как нечто предзаданное текстом и режиссером, а создаются как результат полученного зрителем пограничного, «лиминального» эстетического опыта (317). В свою очередь, режиссер

«больше не создает артефакт, а скорее разрабатывает некую экспериментальную ситуацию, в которую наряду с ним оказываются вовлечены и другие. В этом случае он оставляет за собой право в определенный момент объявить о конце спектакля, не будучи, впрочем, уверенным в том, что это действительно произойдет (примером тому могут служить спектакли Шлингензифа)» (298).

Целью перформативного опыта является, согласно Фишер-Лихте, «преображение»

зрителя. Как видим, «перформативность» рассматривается здесь не как исключительное свойство новейшего жанра, балансирующего между сценическим и визуальным искусством (ср.: [Гольдберг]), а как общая закономерность в развитии современного театрального, визуального, политического искусства.

Хотя исследовательница почти не апеллирует к категориям постмодернистской эстетики, очевидно, что и ее понимание новейшего театра как лиминального пространства, в котором бинарные оппозиции перестают быть взаимоисключающими, и построенная на аналогичном материале концепция «смерти персонажа» Э. Фукс [Fuchs], и теория «постдрамы» Лемана основаны на постмодернистской нейтрализации дихотомий.

Если в указанных концепциях подвергается сомнению не только власть драматического текста, но и демиургическая власть режиссера, немецкий театральный критик **Герхард Штадлмайер** по-прежнему воюет с «авторским режиссерским театром», усматривая в нем угрозу аутентичности драмы. В основе его книги **«Режиссерский театр. На сценах духа времени» (2016)**<sup>1</sup> лежит модернистская критика «духа времени». Разоблачительная патетика Штадлмайера воскрешает в памяти Адорно, развенчивавшего *жаргоны*

<sup>1</sup> Далее цитаты приводятся по русскому изданию 2020 г. [Штадлмайер] (в круглых скобках указывается номер страницы).

подлинности, а также харизматичного «анти-журналиста»<sup>1</sup> Карла Крауса, остро критиковавшего и демократические новшества, и моральную нечистоплотность агентов *фелъетонной эпохи*.

Автор отталкивается от понятия «дух времени» (*Zeitgeist*), в неравной борьбе с которым и выстраивается драматургия его мысли. «Дух времени» обвиняется им в дурном лицедействе, в покушении на истину (в основе такой аргументации – модернистская дихотомия фальши и подлинности): он предстает в личине «великой обманщицы актуальности», обвиняется в «фабрикации проходящего настоящего» (12):

«Глубинная причина действия духа времени... залегает... в чувстве вины или страхе живущего оказаться старомодным и пропустить важное великое настоящее. Страх длительности. Тоска по мгновению. Продавцы духа времени – это торговцы мгновением» (9).

Узнаваемы и краусовские интонации судии, дающего справедливую отповедь завравшимся фальшивомонетчикам и спекулянтам духа:

«...тот, кто идет в ногу со временем, вместе со временем и уходит. Это непреложный закон, дух времени в качестве немилосердного подарка дает

пинка под зад своим послушникам и приспешникам. В сетях духа времени – а это в основном видимые сети – большую роль играет тот, кто задает тон и является первой скрипкой. Дух времени не веет, где хочет. Его производят. Есть рынок, который на нем наживается (и наоборот). У него на сцене постоянно меняется свет. И все выходы предсказуемы. Дух времени – актер, но актер в режиссерском театре (к этому мы вернемся позже). <...> Традиция уничтожается. Прошлое охватывает лишь последнюю неделю» (10).

Театр, как и «газеты», обвиняется Штадлмайером в оглулении, желании потворствовать поверхностным вкусам новых, беспамятных, варваров, для которых культура – *tabula rasa* (33, 11). Омассовление искусства, производство «культуры для всех» (Х. Хофман) – главная цель «машин по производству духа времени» (48–59). Созданное в рамках новаторского театра 1970–2000-х гг. рассматривается критиком как продукт такой машины. Когда он пишет о постепенном повороте Петера Штайна к консерватизму, о «замедлении» экспериментаторского темпа в работах 1980-х гг. (спектакли по Чехову в берлинском «Шаубюне», в Зальцбурге), основой его одобрения служит вера в «исконный», прячущийся в некоей сокровенной глубине смысл пьесы, который режиссер призван извлечь на поверхность и «честно»

<sup>1</sup> Так назвал Крауса американский исследователь П. Рейттер [Reitter].

продемонстрировать зрителю. Отступления от такого намерения расцениваются как порча, поломка, губительная деформация драматургического замысла:

«... он [Петер Штайн] настаивал – почти единственный – на филологически точном, педантично и уважительно относящемся к драматургу сценическом прочтении старых пьес, которые он с удовольствием перенес бы на сцену в исконном виде – строка за строкой, сцена за сценой. Его “Фауст I и II”, выпущенный в 2000 году к Экспо-выставке в Ганновере и затем объехавший пол-Европы, длился 24 часа, разделенные на два дня. У него никогда не было ничего мелкого. Только великое, мощное, возвышенное» (61).

Штадлмайер описывает те же самые феномены, о которых писали Леман и Фишер-Лихте – различна их оценка. Отказ современного театра от установки на психологическую игру как единственно «исконную» стратегию расценивается им как ересь (67–68), выход в пространства повседневности – как бегство с территории подлинного театра (67). В инклюзивности, устранении дистанции между актером и персонажем, актером и зрителем он усматривает профанацию («Гамлет растворился в действительности» (72)), в свободном обращении с текстом – комментирование, а не спектакль («играют не пьесы, а комментарии к пьесам» (73)), в лиминальном опыте – фетишизацию повседневности.

«Так получается, что в этой лишенной границ головной сценической фабрике, в которой все элементы равны, и пьеса и актеры не имеют никакого значения, каждый уличный угол становится сценой, каждая комната в спальном районе превращается в пространство перформанса, каждая деталь повседневности становится фетишем» (70).

Ища причины культа «режиссера-автократа» (91), он находит их в появлении на исторической арене театрального критика, этого доверенного лица бюргера и воплощения категории «вкуса» в XIX в.: между публикой и театром воздвигается фигура медиатора-критика, между драматургом и зрителем таким медиатором становится режиссер. Взлет современного немецкого «анархотеатра» (105–111) он возводит к иконоборческому опыту восточногерманского театра 1970–1980-х гг. («Это была разновидность театральной мести и реванша за политическое и экономическое доминирование федеративного Запада» (105)).

Классическое прошлое, связь с которым стремительно утрачивает новейший театр, мыслится здесь как нечто бесспорно положительное, и забвение истоков грозит, по мысли автора, этической и эстетической катастрофой.

Точка зрения Штадлмайера отражает довольно влиятельную в современной культуре линию неоконсерватизма, вызванного к жизни травмой ускорения цивилизации

онного развития, шоком скорости, страхом плебеизации. Одним из весомых аргументов луддитов от театроведения является размытие критериев эстетического, их подвижность в постмодернистской культуре, и эта «эмерджентность» (Фишер-Лихте) ассоциируется у них с депрофессионализацией. Голос Штадлмайера в полемике вокруг постдраматического театра должен быть услышан как важный симптом сопротивления энтропии, ностальгии по порядку. Очевидно, что и эта ностальгия может стать интересным материалом для постдраматического театра.

Итак, рассмотренные выше концепции новейшего театра, который, с учетом перевешивающих аргументов *против* аристотелевской драмы, может быть назван и фигурирует в современном театроведческом дискурсе как *постдраматический*, в разном методологическом ключе и в разных модальностях интерпретируют один из интереснейших этапов в развитии западного театра. При всей разности позиций авторы сходятся в том, что классическая иерархия *драматург-Бог – режиссер-медиатор – зритель как (пассивно страдающий) наблюдатель* – пошатнулась, а граница между искусством и жизнью, между разными искусствами и медиа проницаема, как никогда прежде. При этом театр сохраняет одно из своих уникальных медийных, художественных свойств – непосредственность контакта с реципиентом, синхронность эстетическо-

го опыта произведению. Хотя современные цифровые технологии создают все более убедительные прецеденты воссоздания эффекта присутствия (онлайн-трансляции, производство спектаклей для видео-просмотра), опыт сопричастности событию спектакля остается по-прежнему опытом экзистенциальным.

### Литература

- Голдберг, Р. Искусство перформанса / пер. с англ. А. Асланян. М.: Ad Marginem, 2013.
- Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013.
- Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. М.: Международное театральное агентство «Play & Play» – Издательство «Канон+», 2015.
- Штадлмайер, Г. Режиссерский театр. На сценах духа времени / пер. с нем. Н. Бакши. М.: ГИТИС, 2020.
- Englhart, A., & Schößler, F. (Eds.). (2019). *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama* [Basic topics in literary studies: drama]. Berlin – Boston: De Gruyter.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen* [The transformative power of performance: a new aesthetics]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp / Insel.
- Fuchs, E. (1996). *The death of character: perspectives on theater after modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Lehmann H.-Th. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.

Reitter, P. (2008). *The anti-journalist: Karl Kraus and Jewish self-fashioning in Fin-de-Siècle Europe*. Chicago: University of Chicago Press.

Singer, M. (1972). *When a great tradition modernizes: an anthropological approach to modern civilization*. New York, Washington, London: Praeger Publishers.

Stadelmaier, G. (2016). *Regisseurstheater. Auf den Bühnen des Zeitgeists*. [Director's theater. On the scenes of the spirit of the times]. Springe: Zu Klampen.

### References

Englhart, A., & Schößler, F. (Eds.). (2019). *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama* [Basic topics in literary studies: drama]. Berlin – Boston: De Gruyter.

Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen* [The transformative power of performance: a new aesthetics]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp / Insel.

Fischer-Lichte, E. (2015). *Estetika performativnosti* [The transformative power of performance: a new aesthetics] (N. Kandinskaya, Trans., D.V. Trubochkin, Ed.). Moscow: Mezhdunarodnoe teatral'noe agentstvo Play & Play – Kanon+ Publishing House.

Fuchs, E. (1996). *The death of character: perspectives on theater after modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Goldberg, R. (2013). *Iskusstvo performansy* [Performance art] (A. Aslanyan, Trans.) Moscow: Ad Marginem.

Lehmann H.-Th. (1999). *Postdramatisches Theater* [Postdramatic theatre]. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.

Lehmann, H.-T. (2013). *Postdramaticheskij teatr* [Postdramatic theatre]. (N. Isaeva, Trans.) Moscow: ABCdesign.

Reitter, P. (2008). *The anti-journalist: Karl Kraus and Jewish self-fashioning in Fin-de-Siècle Europe*. Chicago: University of Chicago Press.

Singer, M. (1972). *When a great tradition modernizes: an anthropological approach to modern civilization*. New York, Washington, London: Praeger Publishers.

Stadelmaier, G. (2020). *Rezhisserskij teatr. Na scenakh dukha vremeni* [Director's theater. On the scenes of the spirit of the times] (N. Bakshi, Trans.). Moscow: GITIS.

Stadelmaier, G. (2016). *Regisseurstheater. Auf den Bühnen des Zeitgeists*. [Director's theater. On the scenes of the spirit of the times]. Springe: Zu Klampen.

## BOOKS ABOUT POSTDRAMATIC THEATRE

Vera V. Kotelevskaya, PhD (Philology), Associate Professor, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia); e-mail: vvkotelevskaya@sfnedu.ru

**A**bstract. The review considers three books on post-dramatic theatre (in various studies it is also called anti-mimetic, radical, post-modern theatre, metatheatre, etc.). Different concepts of post-dramatic theatre are brought together by what may be considered as experiments per se, overcoming or problematizing genre and media boundaries, neutralizing binary oppositions, such as subject – object, playwright – director, platform – hall, actor – character, etc. I analyze the concept of H.-T. Lehmann (“Postdramatic theatre: 1999), who argues concerning the main feature of the “radical theatre” in weakening the connection with the text of the play, “re-theatricalization”, and rejection of the mimesis. For E. Fischer-Lichte (“Ästhetik des Performativen”, 2004 / “The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics”, 2008), the main feature of the newest theatre is “performativity” – the production of aesthetic meaning within the event of a performance, and not in the perception of an artifact by an observing subject. The criteria for the so called “performative turn” in drama and theatre, which, according to Fischer-Lichte, are self-reference, materiality, bodily contact, the liminality of aesthetic experience, and the transformation of the spectator. The neoconservative point of view of G. Stadelmaier (“Director’s Theatre. On the Scenes of the Spirit of the Times”, 2016), which expresses nostalgia for the tradition, is considered as polemic in respect to the innovations of the post-drama

**K**ey words: drama theory, postdramatic theatre, performance, performativity, director’s theatre, avant-garde, modernism, postmodernism.

