

27. Dushenko K. V. Symbolism of the Dove of Peace from Antiquity to Modern Times *Vestnik kul'turologii* [Bulletin of Cultural Studies], 2022, no 4 (103), pp. 26–52. (In Russ.)

28. Bowden M. *Black Hawk down: A story of modern war*. Grove/Atlantic, Inc., 2010. 417 p.

Сведения об авторе

Плешанов Алексей Владимирович, аспирант кафедры философии и культурологии, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов (192238, Россия, Санкт-Петербург, улица Фучика, 15)

Information about the author

Aleksey V. Pleshanov, Postgraduate student at the Department of Philosophy and Cultural Studies, St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences (15, Fuchika street, St. Petersburg, 192238, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted 20.06.2025

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing 29.06.2025

Принята к публикации / Accepted for publication 18.07.2025

Научная статья / Article

УДК 792.01

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-3-117>

Западноевропейский феномен постдрамы в контексте российских театральных трансформаций рубежа XX–XXI вв.: перспективы и опасения

Юрий Валентинович Фёдоров

Крымский университет культуры, искусств и туризма,

Симферополь, Россия

fedorov_juriy@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-0425-8860>

Аннотация. *Статья призвана выявить сущность постдрамы как противоречивого феномена театрального постмодернизма российской сцены рубежа XX–XXI вв. Изучение процессов осмысления и становления постдраматизма актуально в свете современного парадигмального*

сдвига в противостоянии России и Запада. Цель исследования состоит в уточнении роли и художественной значимости постдрамы, активно отвоевывающей сегодня отечественные сценические подмостки. Основу анализа составили междисциплинарные исследования, включая театроведческие изыскания о явлении постдраматизма в контексте режиссерских адаптаций зарубежного театрального опыта указанного периода. Эмпирическим материалом послужили резонансные спектакли, осуществленные в русле постдраматических концепций на различных театральных площадках России. Проанализирована природа этих сценических конструктов сквозь призму социокультурных трансмутаций конкретного исторического периода новой России и привлекательные концепты западноевропейского театрального постмодернизма.

Установлено, что в этико-эстетических поисках «дерзкой режиссуры» имеют место: кризис трактовок, противоречивая художественность, отсутствие психологизма, аксиологическая уязвимость, девальвация культурных ценностей и т. д. Подтверждена амбивалентность ряда утверждений идеолога постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана и приведены доказательства деструктивного влияния постдрамы на традиционную театральную структуру российского театра в рамках взаимосвязи «драматург — режиссер — актер». Зафиксированы серьезные режиссерско-аналитические и художественно-постановочные подмены на российских сценах, связанные с методами освоения литературно-драматургического первоисточника, а именно с пренебрежением к оригинальной стилистике, искажением истинных смысловых посылов, авторских целей и задач. В статье озвучена тревога, связанная с опасностью размывания национальных особенностей драматического театра и фундаментальных основ русской театрально-педагогической школы.

Исследование позволило сделать вывод, что свойственные постдраме принципы текстовой деконструкции, смешивания культурных кодов, жанровой эклектики, монтажа разнородных элементов и смысловой инверсии начинают опасно доминировать на российских сценах. Это тревожные симптомы, так как заимствование и внедрение зарубежных практик для отечественного театра сегодня весьма чувствительно и сопряжено с рядом потенциальных рисков.

Ключевые слова: театральный постмодернизм, постдраматический театр, постдрама, авторский текст, пьеса, сценический конструкт, режиссерские интерпретации

Для цитирования: Фёдоров Ю. В. Западноевропейский феномен постдрамы в контексте российских театральных трансформаций рубежа XX–XXI вв.: перспективы и опасения // Человек. Культура. Образо-

вание. 2025. № 3. С. 117–138. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-3-117>

The Western European phenomenon of postdrama in the context of Russian theatrical transformations at the turn of the 20th and 21st centuries: prospects and concerns

Yuriy V. Fedorov

Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Simferopol, Russia
fedorov_juriy@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-0425-8860>

Abstract. *The article aims to identify the essence of postdrama as an ambiguous phenomenon of theatrical postmodernism on the Russian stage at the turn of the 20th and 21st centuries. The analysis is based on interdisciplinary studies of postdramatic phenomena and significant theater studies in the context of director's adaptations of foreign theatrical experiences from this period. The interdisciplinary nature of the study is also due to the growing Western European axiological crisis and the postulates of theatrical postmodernism, which are clearly destructive. The empirical material includes high-profile performances that have been implemented within the framework of postdramatic concepts at various theaters in Russia. The nature of these stage constructs is analyzed through the prism of the sociocultural transformations of a specific historical period in modern Russia and the attractive paradigm of Western European theatrical postmodernism.*

It has been established that the ethical and aesthetic search for «brave directing» involves hostility towards drama, imitation of meaning, a crisis of interpretations, contradictory artistic qualities, a lack of psychologism, axiological vulnerability, and the devaluation of cultural values and moral axioms. The article confirms the controversial nature of the fundamental statements made by the ideologist of post-dramatic theatre, Hans-Ties Lehmann, and provides evidence of the destructive impact of post-drama on the traditional theatrical structure of Russian theatre in the context of the relationship between playwright, director, and actor. The article raises concerns about the potential erosion (loss) of the national characteristics of dramatic theatre and the fundamental principles of the Russian Psychological Theatre and Pedagogical School.

The article records serious director-analytical and artistic-production substitutions on Russian stages, which are associated with the methods of mastering the literary and dramatic source material, namely, with a disregard for the original style, distortion of the true meaning, and the author's goals and objectives. The author concludes that the principle of textual deconstruction, the mixing of cultural codes, genre eclecticism, and the montage of diverse

elements, which is characteristic of postdrama, has prevailed in the stage constructions of modern Russian postdrama. This is a cause for concern, as the adoption and adaptation of foreign practices for the Russian theater is highly sensitive and fraught with potential risks.

Keywords: *theatrical postmodernism, postdramatic theater, postdrama, author's text, play, stage construct, director's interpretations*

For citation: Fedorov Y. V. The Western European phenomenon of postdrama in the context of Russian theatrical transformations at the turn of the 20th and 21st centuries: prospects and concerns. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie* = *Human. Culture. Education*, 2025; 3: 117–138. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-3-117>

Введение. Для новой России политико-экономические и социальные трансмутации, связанные с распадом СССР (1991) и новой социокультурной парадигмой, оказались крайне болезненными. Зоны морально-нравственных рисков в общественном пространстве принимали критические значения, а основные аспекты духовной сферы человека фундаментально трансформировались в контексте западных рыночных отношений с ориентацией на сверхпотребление, антигуманизм, ликвидацию семейных ценностей и т. д. СМИ, ТВ и Интернет активно продвигали гендерную идеологию Евросоюза и насаждали культурную матрицу нового миропорядка.

Российский театр тех лет отражал весь спектр социокультурных противоречий страны. Он оказался перенасыщенным разнородными творческими интенциями, неоднозначными сценическими экспериментами и деформированной до неузнаваемости художественностью. Культурные субъективации насыщались элементами явно деструктивного характера. Однако суть радикальных преобразований в сфере российского театра, испытывающего влияние маргинальных культурных полей, глобализации и идей постмодернизма, осмысливалась отечественным театроведением лишь фрагментарно и с большим опозданием. В фокус профессиональной аналитики не попали даже измененные базовые концепты русского классического театра и отечественной театрално-педагогической школы, не говоря уже о дегуманизации и аксиологической амбивалентности, о сценических смысловых инверсиях, нарушении эстетических конвенций и прочих трансфузиях художественного от-

ражения целой плеяды режиссерского поколения post. Те годы «унизили и искалечили режиссеров и артистов великой классической школы. Сцена стала доступна для самовыражения маргиналов» [1].

Театральные поиски «дерзкой режиссуры» оказались столь токсичны, что даже смелая отечественная театральная критика с трудом подбирала приемлемые в существующем художественном дискурсе адекватные этико-эстетические оценки просмотренных спектаклей для научного анализа и дальнейшей социокультурной диагностики. По словам Э. В. Барковой, «Сарказм без берегов» утвердился единственной эстетической категорией, а сама современная культура стала «ауратичной» [2]. Вошло в моду сценическое смакование несовершенства мира с претензией на элитарность. При этом крайне противоречивые сценические конструкты, в которых перекрещивались интересы постановщика и общества, нормативного и доктринального, где режиссерская эстетика безобразного сталкивалась с общепризнанными критериями красоты и провоцировала социально-нравственные риски, до сих пор требуют дополнительных междисциплинарных изысканий.

В расколоте на невнятные кластеры постсоветской реальности с разрастающимся аксиологическим кризисом и всеохватной парадигмой постмодернизма интенсивность теоретической рефлексии российского театроведения заметно снизилась. Интерес к проблематике неуклонного роста резонансных воплощенных образов, связанных с концепциями театрального постдраматизма, на сценических площадках России, несомненно, был. Однако синтез режиссерских идей, присущих деконструктивизму, постструктурализму и постмодернизму, обретающий особые мировоззренческие черты и пугающие антихудожественные очертания, оказался на периферии научной аналитики.

Актуальность исследования обусловлена, таким образом, необходимостью осмысления роли и значения постдрамы на российской сцене рубежа XX–XXI вв., увеличивающегося интереса к данному феномену и анализа рисков, которые он потенциально в себе содержит.

Режиссерский отказ (отчуждение) от первичных, заложенных в первоисточнике авторских смыслов, уже считается обычным порядком вещей. Игнорирование постановщиками ком-

плексного режиссерского анализа стало нормой. Из постановочного процесса исчезает обязательный «застольный период» с глубоким литературно-критическим, идейно-тематическим и действенным анализами. Само понятие «анализ» в альтернативном театре обретает негативные коннотации. Режиссерская аналитика подменяется «режиссерским дизайном», и все эти тревожные тенденции ряд театроведов обнаруживает именно в постдраме. «Постмодернистский театральный инструментарий», «спектакль-мистификация», «цифровой перформанс», «комментирующая метатекстуальность», «трансцендентальная зрительская общность» — эти и другие понятия сегодня уже прочно вписаны в контекст российских театральных метаморфоз, а значит ждут и серьезного культурологического анализа.

Целью предлагаемого исследования является выявление сущности и характера неоднозначного театрального процесса, относящегося к феномену постдраматизма и режиссерским экспериментам в области постдрамы.

Основная задача представленной работы — культурологический анализ природы постдраматического направления и ряда современных спектаклей, иллюстрирующих проблемную рефлексию режиссеров — апологетов постдрамы.

Методы исследования, теоретическая база. Комплекс работ предшественников, занимавшихся изучением различных аспектов западноевропейского постмодернизма и постдрамы, достаточно широк. К нему можно отнести труды западных ученых и исследователей театра: Стивена Хикса, Жана-Франсуа Литотара, Эрику Фишер-Лихте, Герхарда Штадлмайера и др. Разумеется, в работе использованы аналитические наблюдения отечественных театроведов и ведущих экспертов театра, а именно В. Н. Алесенковой, Т. Ю. Афанасьевой, Ю. М. Барбоя, В. Вилисова, А. В. Висловой, В. В. Котелевской, И. В. Никитиной, Н. А. Прокоповой, В. И. Рокотова, О. В. Рябовой, О. Рогинской. Мы обращались к монографии М. А. Шкепу, рассматривающей разнообразные аспекты эстетики безобразного, психологическим исследованиям в поле интересубъективных ситуаций и проблемам демаркации здоровой и больной творческой личности В. М. Розина, монографиям и статьям о трансперсональной психологии, личностных расстройствах в контексте художественного дискурса А. В. Маркова, В. П. Руднева. Труды этих ученых вошли в методологический базис данного исследования и стали крайне важны-

ми в анализе аспектов театрального постмодернизма, постдрамы и трансфузий художественного отражения.

Из множества методов культурологического анализа мы выбрали культурантропологический и частично культурфилософский. Разумеется, у каждого из отмеченных подходов есть своя специфика, которой мы и будем придерживаться. Эмпирическим материалом послужил ряд резонансных спектаклей исследуемого периода, осуществленных в столице, на подмостках крымских и кемеровских театров. Эти постдраматические феномены объединяются не только схожими режиссерскими постановочными стратегиями, но и отношением персонажей к миру, их ценностным сознанием, и потому в работе присутствуют аспекты аксиологического анализа.

Заметим также, что постдраматическая природа исследуемых сценических конструкторов не поддается строгому рационально-логическому и системному анализу, и потому мы вынуждены использовать постмодернистский терминологический инструментарий.

Результаты исследования и их обсуждение. Рубеж XX–XXI вв. в нашей стране являл собой крайнюю нестабильность практически всех процессов жизни государства и каждого индивида. Именно в это время постмодернизм как западноевропейское философское и культурно-художественное направление, существуя в философско-культурном поле России достаточно давно, стал обретать крайне жесткие проявления. Постмодернизм по природе своей представлял глобальный протест против идеалов модернизма с его логикой, универсальностью, цельностью, красотой, последовательностью и т. д.

Труд Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна» [3] впервые определил параметры кризиса идей эпохи модерна и представил в обобщенном виде концептуальные положения постмодернизма. Они включали философские принципы плюрализма, релятивизма, отказ от понятий «прогресс», переосмысление идеи языка и реальности, восприятие мира как хаоса, а также отношения субъекта и объекта познания.

Воззрения постмодернизма стали отчетливо просматриваться в постсоветской культуре, вызывая неоднозначные оценки ученых-традиционалистов, считавших данное явление антиподом культуры гуманизма, так как ценности и нормы в нем оказываются отброшенными и это является прелюдией «смер-

ти культуры» «как конкретной эволюционной формы человеческого духа» и «смерти человечества» [4, с. 262–263].

Для режиссеров с революционным мышлением наступило время рассвета. Нарушение статуса-кво возобладало, на сцене стало возможно то, что еще недавно казалось невыносимым. Постановщики-постмодернисты активно стирали границы между видами, стилями и жанрами искусства и безудержно смешивали разнородные культурно-эстетические элементы. Они беззастенчиво нейтрализовывали устойчивые дихотомии, такие как «высокое — низкое», «элитарное — массовое», «прекрасное — безобразное», «нормативное — жаргонное» и т. д. Эти и другие бинарные оппозиции, отражающие двоичность восприятия окружающего мира и являющиеся основой описания языковой картины окружающей реальности, альтернативная режиссура старательно нивелировала.

Противоречивое по природе режиссерское мировоззрение оказалось перенасыщенным негативной рефлексией постсоветского прошлого и пафосом западно-либеральных ценностей в социокультурном разнонаправленном целеполагании «лихих девяностых». Симпатия к постмодернистским идеям базировалась на негативизме и отрицательном начале. «“Режиссеры-реформаторы” по-своему, адаптируя идеи постмодернизма, эстетизировали порок и поэтизировали зло на доступных им сценических площадках. Они активно отвоевывали свой, специфический театральный плацдарм, с которого и вели наступление на доброе и вечное...”» [5, с. 33].

Постсоветская режиссура бифуркационного периода искала способы и инструменты для отражения глобальных изменений в духовном мире человека, его психике, его менталитете, системе ценностей, в апробированном поле его экзистенции. И в этом плане идеи постмодернистского театра оказались весьма привлекательны. В ситуации этико-эстетической хаотизации трансфузии художественного отражения стали обретать болезненные формы и неприемлемые черты. Нравственно-этические флуктуации Художника (режиссера) находили самые неожиданные формы сценической реализации [6; 7]. Философы до сих пор спорят, обнуляет ли постмодернизм все предыдущие культурные концепты, но сходятся в том, что он глобально переосмысливает и деконструирует традиционные культурные идеи и ценности.

Концепция постдраматического театра, или Лики и маски современной постдрамы. Появление на свет трактата Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр» [8] странным образом совпало с годом введенного в обиход трансгуманистами термина «постчеловек», а именно — 1999. Рассматривая западноевропейскую театральную практику, Леман написал о серьезном отходе от аристотелевского «театра драмы». Ее связи с модернизмом он посчитал неактуальными и присвоил ей статус постдрамы. Постдраматический театр он предлагал рассматривать как итог исчезнувшей иерархии «драматург — режиссер — актер — зритель», как буквальное раздвижение сценического времени и пространства и снятие принципа взаимоисключающих бинарных оппозиций. К последним он отнес такие, как «связь — разрыв», «целое — раздробленное», «драматург — режиссер», «сцена — зал», «актер — персонаж» и др. По убеждению Лемана, в постдраматическом театре восторжествовала гетерогенность стиля, фрагментация повествования, гротескные, неоекспрессионистские и гипернатуралистические элементы.

«Систему взглядов Лемана можно 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-театрализации» [9, с. 160].

Деструктивный по своей природе постмодернизм стал методологической и духовно-этической базой для Ханса-Тиса Лемана, Эрики Фишер-Лихте [10] и других адептов постдрамы. Однако этот крайне неоднозначный труд вызвал серьезную критику и на Западе [11], и у нас в стране. Отечественные культурологи [12], театроведы [13] и даже режиссеры-сценаристы [1] негодовали по поводу эмпирической палитры Лемана, создающей массу противоречий в понимании постдраматического театра и необоснованным утверждением о «смерти драмы». Логике лемановского паратаксиса оппонировали многие театральные эксперты и особенно в части отсылок к эстетическим взглядам на театр Г.-В.- Ф. Гегеля, Аристотеля и описаний Б. Брехта, так называемого, «ТАЭТРА», т. е. всего, что «не театр».

Тем не менее фигура немецкого театроведа сразу сплотила вокруг себя целый ряд так называемой дерзкой режиссуры. И, несмотря на всю недосказанность и противоречивость доктринальных положений его книги, процесс безудержного пост-

драматического экспериментирования стал стремительно нарастать. Именно в контексте идей постмодернизма, перформативности и режиссерского театра выстраивался дискурс рубежа XX–XXI вв. о постдраме. Возможно, поэтому постдраматический театр в разных исследованиях называют также метатеатром, альтернативным, новейшим, деконструктивистским, постмодернистским, радикальным, антимиметическим и т. д.

Постмодернистские постановки стали появляться на отечественной сцене еще в середине 90-х. Уже тогда от традиционных спектаклей их отличали: переписывание классических текстов, смысловая обедненность, идейно-тематическая размытость, нехватка действия с перегрузкой восприятия, дефицит целостности и психологичности, жанровое смешение, отсутствие стилистического единства, сценографическая и текстовая эклектика, нивелировка гендерных аксиом и исчезновение авторской сверхзадачи. Причем спектакли без текстологической и текстоцентрической опоры с сомнительными художественными модулями и нравственно-этическими посылами воспринимались как «ошеломляющее новое слово». Хотя именно Слово все больше вымывалось из сценического конструкта, снабженного самыми экзотическими структурными элементами: эстрадными номерами, буффонадой, интерактивными и телесными перформансами, визуальными эффектами, мультимедийными технологиями и т. д. Собственно драматический текст с четко артикулируемыми смыслами заменялся цепью разного рода абстрактных аллюзий, реминисценций, «визуальных посланий» и «телесных обращений».

Театроведы отмечали, что сценический постмодернизм уже в нулевые годы, продолжая комбинировать различные способы создания театрального произведения, начал нивелировку подлинного содержания в театральном отечественном искусстве [4; 12]. Отмечая трансформацию ценностей в дискурсе постмодерна и указывая на многочисленные и бесформенные театральные суррогаты, унифицировавшие подлинность этих культурных ценностей, культуролог Т. Ю. Афанасьева писала: «Эти тенденции затронули и драматический театр, итогом которых явилась переориентация театральной природности, основанной на акцентуации духовного познания человека и стремлении к эффективному анализу бытия, в сторону авангардистского форма-

лизма или постмодернистской эклектики и всеядной ироничности» [14, с. 6].

С годами круг «альтернативной режиссуры» ширился и креп. Спектакли К. Богомолова, Ю. Бутусова, Д. Волкострелова, И. Вырыпаева¹, Е. Гельфонда А. Жолдака², Д. Крымова³, Т. Кулябина, В. Магара, А. Марина, А. Могучего, Ю. Погребничко, Е. Половцевой, А. Праудана, Н. Рощина, К. Серебренникова⁴, В. Сигарева, Я. Туминой, Ю. Хаджинова, Г. Черепанова и др. шли не только на столичных площадках, но и на многочисленных провинциальных подмостках. Они одновременно поражали и отталкивали, гипнотизировали сексуальной откровенностью и отвращали эпатажем маргинальных героев с абсценной лексикой и арготической речью. Так формировался принципиально иной театральный язык с запредельными отсылками, дерзкими сиквелами, текстуальными миксами, намеренными и провокативными двусмысленностями. Ни о каком воплощении на сцене «жизни человеческого духа» постановщики уже не вспоминали, и даже упоминание имени корифея русской сцены К. С. Станиславского вызывало саркастические усмешки.

В постдраматическом театре актер переставал создавать сценический образ с глубоким психологизмом и превращался в режиссерскую марионетку. Ему предлагались «новые» способы сценического существования, иногда с расплетенным фракталом личности, пытающимся вписаться в невероятную режиссерскую инсталляцию. На сцене наслаждались запретными темами. «Для постдраматического театра нет табуированных тем, напротив, на сцену выносятся теперь такие темы, о которых человек боится не только говорить, но даже думать. Секс, наси-

¹ Минюст признал иноагентом бывшего российского режиссёра И. Вырыпаева.

² А. Жолдак в 2005 г. после ряда скандальных премьер эмигрировал в Германию. В марте 2022 г. он снял свою фамилию с афиш всех спектаклей, поставленных в России.

³ Д. Крымов в конце февраля 2022 г. уехал из России в США, а после начала спецоперации решил не возвращаться в Москву. Все его спектакли были отменены.

⁴ К. Серебренников в конце марта 2022 г. уехал из РФ и сделал несколько антивоенных заявлений. Российские власти могут обвинить К. Серебренникова в том, что он иностранный агент, поскольку получает финансирование из-за рубежа.

лие, нетрадиционная сексуальная ориентация, психологические комплексы и фобии» [15, с. 1097]. Надо заметить, что сексуальная тематика на российских сценах могла бы стать отдельным исследованием. Сейчас мы только скажем, что сценическая визуализация сексуальной тематики в тот период достигла критических значений.

Часто режиссерские «послания» обходились без речевых и языковых средств и были представлены в совершенно неожиданной знаковой и символической форме, а обнаженное тело актера, включающее особые формы выразительности и обладающее широким диапазоном средств, стало инструментом и способом передачи «тайных желаний» и глубин режиссерского подсознания.

Можно особо подчеркнуть режиссерскую «изобретательность» эпатажных приемов, сочетающих религиозные святыни с обнаженными телами, «подчеркивание сексуального подтекста в церковных обрядах, откровенного глумления над религиозными ценностями» [16, с. 218]. Тут достаточно вспомнить скандальный спектакль-провокацию в Новосибирском академическом театре оперы и балета «Тангейзер» (2014), когда режиссер-постановщик Т. Кулябин намеренно поместил фигуру распятого Христа на женских гениталиях [16].

Эпатажная жестокость окончательно восторжествовала и в драматургии («Новая волна»), и в режиссуре. Маргинальность тем и приемов приблизилась к апогею. Для недоумевающих и шокированных зрителей всегда находились ответы, мол, современная постановка без эпатажного начала — немыслима, а синтез хепенинга, перформанса и инсталляций — ее главные выразительные средства. Иностранные слова должны были, по определению, закончить любую дискуссию на эту тему. Сегодня постдраматический театр празднует полное освобождение от диктата пьесы и самоутверждение автора [1].

Таким образом, негации современного постдраматизма прошли всю западную театральную культуру и оказались востребованы на российском сценическом пространстве. «Успехи» постдрамы только подтверждают тезис о современном размытии базовых критериев подлинного театрального искусства. Именно в ней хорошо прослеживаются формы псевдотворческих мутаций и изощренных технологий театральной презентации реальности. Постдрама использует литературно-сценическую

дефрагментацию и номадную сборку, вводя и используя понятия: «кластеризация зрительского сознания», «клипизация сценических превращений», «комбинаторика постановочных симуляций» и т. д. Второсортность художественной эклектики превратилась в театральный мейнстрим, а возделенный театральный катарсис заменен «зрительской пикнолепсией» с разрывами (провалами) культурного сознания — «абсансами» [5].

Вариативность презентаций постдрамы на российских сценах. Примеров «продвинутой» режиссуры по реализации идей постдрамы в российском театральном поле сегодня предостаточно. В спектакле «Темная история» (Крымский академический русский драматический театр им. М. Горького, 2022) постановщика В. В. Магара зритель большую часть времени происходящее на сцене не видит, а лишь вслушивается во что-то невнятное, ибо свет на подмостках постоянно гаснет. Зрительская картинка режиссером старательно фрагментируется, история распадается на отдельные эпизоды. Происходит расконцентрация внимания и состояния. Сюжет становится мозаичным, действие останавливается, суть происходящего теряется. Намеренно создаются сценические «пикнолептические абсансы» с лиминальным пространством и некими акустическими феноменами. Целостность исчезает, логика пропадает, смысл уходит. Задача «абсолютной непостижимости» режиссерского замысла достигнута! И этот режиссерский прием четко вписывается в доминирующие концепты постдрамы.

Практически того же добивался режиссер Д. Волкострелов в своем спектакле «Русская смерть» (Центр им. Мейерхольда, Москва, 2022). Пессимистический опус с «замогильной» имитацией глубокомысленности напичкан разнородными текстами о смерти, умирании, описаниями самоубийств, безнадежности человеческого бытия и обязательной смерти при жизни. Но даже эти резиньяции в виде изречений-медитаций артисты-перформеры не произносят (ведь постдрама отказалась от слов), а буквально вымучивают, словно подавляя волю к жизни, призывая к покорности, безнадежному унижению, тоске и принятию неизбежного кладбищенского финала... А если согласиться с мнением отдельных экспертов, что постдрама — изощренный вид инициации [1], то и тут задача режиссера — апологета постдраматизма выполнена. (О двусмысленности названия спектакля «Русская смерть» вообще умолчим...)

А в Кемеровском областном театре драмы режиссеру А. Джунтини в спектакле «Travel-in-drama» «удалось добиться» не только распада, разложения, но и полного исчезновения стихов А. С. Пушкина. В ее «воплощении» одноактных пьес великого русского поэта текст полностью деконструируется. Постановщица старательно развоплощает и девальвирует смысловые опоры пушкинского текста, используя приемы неоднократного повтора одних и тех же реплик, игнорирования стихотворной строки и т. д. Она беззастенчиво вписывает в авторский текст строки из «Божественной комедии» Данте Алигьери, стихи И. Бродского, вымарывает огромные абзацы, меняя их на текстовые квинтэссенции артистов и свои собственные поэтические описи. Режиссер осознанно нарушает границы гендерной принадлежности, добавляя в действие невербальные пластические реплики, использует бит-бокс и кибер звук, вводит в спектакль новых персонажей и т. д. Для режиссера важнее собственные, «свежие» впечатления от прочтения стихотворных текстов позапрошлого века. «Зрителю предлагается осуществить увлекательное путешествие по частным ощущениям и личностным впечатлениям режиссера» [17, с. 28]. Такая подмена называется «смелым отказом от пиететного отношения к авторскому тексту» и «режиссерской стратегией», а непостижимое прочтение «Маленьких трагедий» великого поэта — «спектаклем-мистификацией». «В этой части спектакля режиссер совместно с артистами манифестирует темы собственной боли в отношении себя и современного мира, а также себя и своего будущего. <...> На сцене демонстрируется эволюция уныния и деградация человечества. Призывный вопль о любви к жизни трансформируется в хоральный надрыв к Всемогущему с мольбой оставить героев спектакля и не мучить их жизнью на этом свете» [17, с. 28].

Лидером в переписывании пьес и нивелировании авторской идеи является, на наш взгляд, К. Богомолов. Его спектакли — это синтезы классических и современных текстов с добавлениями чужеродных материалов и собственной прозы. Ярким примером стал его премьерный спектакль «Дачники на Бали, или “Асса” 30 лет спустя» (Московский драматический театр на Малой Бронной, 2023.) Богомоловская версия горьковской пьесы «Дачники» является апелляцией к категориям постдраматической эстетики. Тут и жанровая контаминация, и коммуника-

тивные и герменевтические срывы, и сбой лексических настроек, и постмодернистская нейтрализация дихотомий, и стилистическая энтропия, и пространственно-временные столкновения. Оправданием этого художественного неблагополучия для постановщика служит тема запоздалой рефлексии российских релокантов после начала СВО. (К постдраматическим экспериментам этого режиссера мы еще вернемся.) «Кризис трактовки классических текстов приводит современных режиссеров к поиску уникальных и порой маргинальных смыслов в работе над классическим произведением» [17, с. 25]. А вот с этим утверждением профессора Н. Л. Прокоповой трудно не согласиться. Все вышеназванные спектакли с деконструированными текстами и несовпадением режиссерской художественной логики с эстетическим зрительским опытом роднит постановочная система ценностей, смыслов, норм, духовных ориентаций и форм отражения объективного мира.

Характеризуя современную театральную ситуацию, А. В. Вислова справедливо отмечает, что «в условиях стандартизации характерным является трансформация нормы в абсурд и наоборот» [18, с. 50]. Однако критический порог спорной художественности и аксиологической проблематичности постдрамы сегодня почти не удивляет отечественную культурологию. Эксперты корректно относят постдраму к неоднозначным (параллельным) явлениям, не относящимся к категории позитивных [9]. Что уж говорить, когда неолиберальный миропорядок, пронизанный метастазами радикальных трансгендерных модификаций, очевидной культурной деградации и нарастающим потоком антиценностей, находится в состоянии крайней изношенности и краха морали.

Тем не менее постдраматическая режиссура в российском театре продолжает захват лидирующих позиций. Она все больше «осмысливает» «прелесть» постдраматической интертекстуальности, «пагубность ложного психологизма», «излишней интериоризации» и придумывает все более специфические формы для реализаций идей постдрамы. Ее приемы текстопорождения связаны с созданием собственного языкового модуса с фрагментарной опорой на литературный факт. Подобные режиссерские арт-стратегии апробировались еще в нулевые годы XXI в., а сегодня их использование активно движется по пути от тенденции к закономерности.

Ситуация культа «режиссера-автократа» в постдраматическом театре объясняется театроведами тотальным доминированием постановщика, который активно перерабатывает авторский материал, переписывает литературный первоисточник и вносит свои собственные тексты. Из процесса коллаборации «драматург — режиссер — актеры» в постдраме безжалостно вычеркнута фигура автора. Семантическая двусмысленность постановок-мистификаций аргументируется устойчивым отказом от авторского текста и вовлечением зрителя в пространство театральной игры «смыслами спектакля» [17]. «Энергия внешнего действия, а не внутреннего переживания объявляется главным фактором активной зрительской визуализации и частью комплекса “театральности”» [5, с. 34].

Принцип деконструкции литературных текстов в постдраме используют уже многие режиссеры. Назовем лишь лидеров этого списка: К. Богомолов («Барокко», «Метель», «Человек-подушка», «Мужья и жены», «Карамазовы», «Лир. Комедия», «Чайка»); Ю. Бутусов («Макбет. Кино», «Три сестры»); Д. Волкострелов («Русская смерть», «Закат»); А. Джунтини («Travel-in-drama»); М. Диденко («Конармия», «Dia Gnose», «Норма»); А. Жолдак («Гамлет. Сны», «Ромео и Джульетта», «Федра. Золотой колос»); В. Магар («Дон Жуан», «Дракон», «Кабала святош»); А. Могучий («Счастье», «Между собакой и волком», «Гроза», «Изотов»); К. Серебренников («Барокко», «Машина Мюллер», «Черный монах», «Мертвые души»). Увеличение магнитуды противостояния авторского и режиссерского пространства в названных спектаклях очевидно.

Деконструктивный и нехронологический подход к первоисточникам является для этих режиссеров нормой и отправной точкой для сценического фантазирования на тему. Уничтожение структуры текста «компенсируется» жанровым синтезом с фрагментарными композициями, смешиванием различных временных пластов, использованием нестандартных сценических площадок, применением разнообразных «коллажей» и культурных мемов в качестве формообразующих элементов, применением мультимедийных технологий, приемом кросс-кастинга и т. д. Сознательную режиссерскую гендерную трансгрессию и «самодостаточную телесность» сегодня можно увидеть практически во всех спектаклях перечисленных режиссеров. Они использовали эти приемы еще до озвучивания концепции «протейской приро-

ды сценического искусства» филологом О. Рогинской [19]. Тем более сам Леман писал: «Постдраматический театр часто представляет себя как “самодостаточная телесность”, которая выставляется напоказ в своей интенсивности, жестуальных возможностях, в присутствии своей “ауры”, равно как и в специфических напряжениях, передаваемых внешним и внутренним образом» [8, с. 155]. А в другом разделе книги он уточнял свою мысль: «Сам импульс постдраматического театра, направленный на то, чтобы реализовать интенсивное присутствие (и даже “эпифанию”) человеческого тела, становится поиском “антропифаний”, “явления человеческого (тела)”» [8, с. 268].

У ряда культурологов мы находим моменты симпатии и даже оправдания разрушительных актов постдраматического вандализма. Они убеждены, что мистификация выступает практическим экспериментированием с постдраматическим инструментарием и способствует овладению новыми выразительными средствами в области режиссуры [17; 9]. Иные эксперты считают, что постдрама постулирует синтез пространственно-временных драматургических компонентов, расщепляя и множа инстанции полифонического нарратива и литературного текста, при этом нарочито истерически обыгрывая разные категории авторов и зрителей [1; 20].

Театровед В. Вилисов настаивает: «Напитываясь перформативными практиками, театр адаптирует его основные методы: деконструкция смысла, обращение к самому себе и тематизация самого себя, выворачивание наружу внутренних механизмов своей работы, сдвиг от актерства (acting) к исполнению (performing), критика репрезентации и иллюзии, проблематизация базовой структуры субъективности, (...) разные формы насилия перформеров над собственным телом прямо в рамках спектакля» [20, с. 63].

Итак, с конца XX — начала XXI вв. постдрама наращивает свое присутствие на российской сцене. Она привлекает зрителей свободой от шаблонов, канонов и критериев, манит новым чувственным опытом и необычными ощущениями.

Однако постдрама весьма настораживает критиков адаптацией идей постдраматизма, изощренными режиссерскими стратегиями и мерой дозволенности. Главный вектор в ней задается постмодернистским театром с изощренными культурными детерминациями, шокирующими визуальными посылами,

диффузией больших стилей, эклектичным смешением художественных языков, спорной эстетической модальностью и пугающими «прелестями нетрадиционных решений». Существовая в парадигме «плавильного котла» культуры, постдрама нивелирует не только основы традиционного театра, но и уникальное актерско-режиссерское отечественное наследие, восходящее к Станиславскому, Чехову и Мейерхольду. Взгляды культурологов на развитие в России постдрамы предельно полярные. Диапазон вердиктов — от перспективного направления до тупикового и откровенно деструктивного (деградационного) вектора российской театральной культуры.

Заключение. Интерпретационный аспект данного исследования обусловлен нашей индивидуальной позицией — мировоззренческой оценкой культурной значимости постмодернизма. Мы не намерены абсолютизировать вектор и глубину трансформации традиционного театра. Мы далеки от идеологизации (политизации) ситуации, связанной с постдрамой в России, тем более что хроническая российская «завроженность» западной культурой постепенно проходит. Но и выключать постдраму полностью из геополитического и даже культурно-цивилизационного контекста было бы ошибкой. Культура без социальных, этико-эстетических и морально-нравственных корреляций немыслима, а театр как мощнейший инструмент культурно-идеологического влияния особенно важен в духовном воспитании молодежи.

С 2022 года Россия стала осознавать болезненный комплекс негативных последствий вестернизации со всеми вписанными в нее радикальными театральными трансформациями. Напомним шокирующее высказывание одного из идеологов постмодернизма М. Фуко: «Все мои исследования направлены на борьбу с идеей универсальной необходимости существования человека» (цит. по [21, с. 15]). Подобные идеи фикс, оснащенные западной оптикой, до сих пор питают определенную когорту режиссеров и ведут ее к негативным последствиям, хотя доведенная до критических параметров эта *via negationis* может привести только к тупику.

Русский театр всегда был реалистическим и глубоко психологическим. Он был направлен на раскрытие глубинных человеческих чаяний и, если угодно, русской экзистенции. Адаптированная столетним опытом режиссерская методология и оте-

чественная актерско-педагогическая школа не должны уйти в запасники истории. Такое забвение стало бы нравственным и унижительным малодушием.

Тревожная линейка «постдрама — постискусство — посткультура — постчеловек» не может не вызывать опасений и возвращает к мысли о кризисе современной культуры, достигшей критической точки, идеологии самоуничтожения. В любом случае данная проблематика требует дополнительных междисциплинарных исследований.

Список источников

1. Рокотов В. И. Что такое «постдрама» и почему ею нас кормят? URL: <https://portal-kultura.ru/articles/opinions/341907-chto-takoe-postdrama-i-rochemu-nas-ey-kormyat/> (дата обращения: 20.06.2025).
2. Баркова Э. В. Какой подход сохранит культуру и ее высокие ценности? // *Studia culturae*. 2013. Вып. 15. С. 7–12.
3. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
4. Никитина И. В. Взаимодействие искусства и обыденного сознания как социокультурная система: монография / М-во образования и науки Рос. Федерации, Федер. агентство по образованию, Бийский пед. гос. ун-т им. В.М. Шукшина. Бийск: НИЦ БПГУ им. В. М. Шукшина, 2004. 443 с.
5. Фёдоров Ю. В., Сапрыкина М. Ю. Постмодерн в театральном искусстве России начала XXI века: логика метаморфоз // *Наследие веков: Электронный научный журнал Южного филиала Института наследия*. 2024. № 2 (38). С. 28–40.
6. Руднев В. П. Характеры и расстройства личности: Патография и метапсихология. М.: Класс, 2002. 272 с.
7. Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца / Ин-т проблем соврем. иск-ва Нац. акад. искусств Украины. Киев: Феникс, 2010. 448 с.
8. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
9. Котелевская В. В. Книги о постдраматическом театре // *Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований*. 2020. Т. 5 (1). С. 158–170.
10. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Канон+, 2015. 375 с.
11. Штадлмайер Г. Режиссерский театр. На сценах духа времени / пер. с нем. Н. Бакши. М.: ГИТИС, 2020. 128 с.
12. Алесенкова В. Н. «Эстетическая логика» постдраматического театра Х.-Т. Лемана: PRO ET CONTRA // *Фундаментальные исследования*. 2014. № 12-8. С. 1785–1788.

13. Барбой Ю. М. Постдраматический театр и посттеатральный драматизм // Петербургский театральный журнал. 2014. № 2 (76). С. 5–9.
14. Афанасьева Т. Ю. Постмодернистский театр в современной России // Наука. Искусство. Культура. Культурология и искусствоведение. 2019. Вып. 1 (21). С. 5–12.
15. Рябова О.В . Постдраматический театр: проблема сценического языка // Известия: научный журнал Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. Т. 14. № 2 (4). С. 1096–1100.
16. Рева Г. В., Цергой Т. А. Эстетизация безобразного в искусстве // Вестник АГУ: ежеквартальный рецензируемый, реферируемый научный журнал. 2018. Вып. 1 (212). С. 213–218.
17. Прокопова Н. Л, Крылов И. А. Режиссерские стратегии в постдраматическом театре: спектакль-мистификация // Вестник КемГУКИ 49/2019. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rezhissyorskije-strategii-v-postdramaticheskom-teatre-spektakl-mistifikatsiya> (дата обращения: 10.06.2025).
18. Вислова А. В. Новая театральная реальность: в поисках креативности // Вопросы культурологии. 2011. № 7 (июль). С. 49–53. (Искусство и науки о культуре).
19. Рогинская О. Кросс-кастинг как постдраматический приём в современном российском театре // Петербургский театральный журнал. 2016. № 4 (86). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/86/actor-class-86/kross-kasting-kak-postdramaticheskij-priem-v-sovremennom-rossijskom-teatre/> (дата обращения: 21.06. 2025).
20. Вилисов В. Нас всех тошнит: как театр стал современным, а мы этого не заметили. М.: АСТ, 2018. 390 с.
21. Хикс С. Объясняя постмодернизм. М.: Рипол-Классик, 2021. 320 с.

References

1. Rokotov V. I. *Chto takoe «postdrama» i pochemu eyu nas kormyat?* [What is «postdrama» and why are we being fed it?]. Available at: <https://portal-kultura.ru/articles/opinions/341907-chto-takoe-postdrama-i-pochemu-nas-eyu-kormyat/> (accessed 01.07.2025). (In Russ.)
2. Barkova E. V. What approach will pre-serve culture and its high values? *Studia culturae*, 2013, vol. 15, pp. 7–12. (In Russ.)
3. Liotar Zh.-F. (1998) *Sostoyanie postmoderna* [The state of postmodernity] / per. s fr. H. A. Shmatko. Moscow: Institut eksperimental'noj sociologii; Spb.: Aletejya. 160 p. (In Russ.)
4. Nikitina I. V. *Vzaimodejstvie iskusstva i obydenного soznaniya kak sociokul'turnaya sistema: monografiya* [The Interaction of Art and Everyday Consciousness as a Sociocultural System: A Monograph] / I. V. Nikitina; M-vo obrazovaniya i nauki Ros. Federacii, Feder. agentstvo po obrazovaniyu, Gos.

obrazovat. uchrezhdenie vyssh. prof. obrazovaniya «Bijskij ped. gos. un-t im. V. M. Shukshina». Bijsk: NIC BPGU im. V.M. Shukshina, 2004. 443 p. (In Russ.)

5. Fedorov Yu. V., Saprykina M. Yu. Postmodernity in the theatrical art of Russia at the beginning of the XXI century: the logic of metamorphoses. *Nasledie vekov». E'lektronnyj nauchnyj zhurnal yuzhnogo filiala instituta naslediya* [Heritage of the Centuries: Electronic scientific journal of the Southern branch of the Heritage Institute], 2024, no 2 (38), pp. 28–40. (In Russ.)

6. Rudnev V. P. *Xaraktery i rasstrojstva lichnosti: Patografiya i metapsixologiya* [Characters and personality disorders: Pathography and metapsychology]. Moscow: «Klass», 2002. 272 p. (In Russ.)

7. Shkepu M. A. *'Estetika bezobraznogo Karla Rozenkrantsa* [The aesthetics of the ugly Karl Rosenkrantz]. In-t problem sovrem. iskusstva Nats. akad. iskusstv Ukrainy. Kiev: Feniks, 2010. 448 p. (In Russ.)

8. Leman H.-T. *Postdramaticheskij teatr* [Post-drama theater] / per. s nem. N. Isaevoy. Moscow: ABCdesign, 2013. 312 p. (In Russ.)

9. Kotelevskaya V. V. Books about post-drama theater. *Practices and Interpretations: Journal of Philological, Educational and Cultural Studies* [Practices and Interpretations: Journal of Philological, Educational and Cultural Studies], 2020, vol. 5 (1), pp. 158–170. (In Russ.)

10. Fischer-Lichte E. *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, 2015. 375 p. (In Russ.)

11. Shtadlmeier G. *Rezhisserskij teatr. Na scenah duha vremeni* [Directed theater. On the stages of the spirit of the times] / per. s nem. N. Bakshi. Moscow: GITIS, 2020. 128 c. (In Russ.)

12. Alesenkova V. N. «Aesthetic Logic» of H.-T. Leman's Post-Dramatic Theatre: PRO ET CONTRA. *Fundamentalnie issledovaniya* [Fundamental research], 2014, no 12–8, pp. 1785–1788. (In Russ.)

13. Barboi Yu. M. Post-dramatic theater and post-theatrical drama. *Peterburgskii teatralnii zhurnal* [Petersburg Theatre Magazine], 2014, no 2 (76), pp. 5–9. (In Russ.)

14. Afanasyeva T. Yu. Postmodern Theatre in Contemporary Russia. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Science. Art. Culture. Cultural studies and art history], 2019, no 1 (21), pp. 5–12. (In Russ.)

15. Ryabova O. V. Post-Dramatic Theatre: The Problem of Stage Language. *Nauchnyj zhurnal «Izvestiya» samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk* [Izvestia: scientific journal of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences], 2012, vol. 14, no 2 (4), pp. 1096–1100. (In Russ.)

16. Reva G. V., Tsergoj T. A. Aestheticization of the ugly in art. *Ezhekvartal'nyj recenziruemyj, referiruemyj nauchnyj zhurnal «Vestnik AGU»* [ASU Bulletin: quarterly peer-reviewed scientific journal], 2018, no 1, pp. 213–218. (In Russ.)

17. Prokopova N. L., Krylov I. A. Directing Strategies in Post-Dramatic Theatre: A Performance-Mystification. *Vestnik KemGUKI* [KemGUKI Bulletin] 49/2019. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/rezhissyorskies-strategii-v-postdramaticheskom-teatre-spektakl-mistikatsiya> (accessed 01.07.2025). (In Russ.)

18. Vislova A. V. The New Theatrical Reality: In Search of Creativity. *Voprosy kul'turologii* [Questions of cultural studies], 2011, no 7, pp. 49–53. (In Russ.)

19. Roginskaya O. Cross-casting as a post-dramatic technique in contemporary Russian theatre. *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal* [Petersburg Theatre Magazine], 2016, no 4 (86). Available at: <https://ptj.spb.ru/archive/86/actor-class-86/kross-kasting-kakpostdramaticheskij-priem-vsovremennom-rossijskom-teatre/> (accessed 01.07.2025). (In Russ.)

20. Vilisov V. *Nas vsekh toshnit: kak teatr stal sovremennym, a my etogo ne zametili* [We're all sick of it: how the theater became modern and we didn't notice]. Moscow: AST, 2018. 390 p. (In Russ.)

21. Hicks S. *Ob'yasnyaya postmodernizm* [Explaining postmodernism]. Moscow: RipolKlassik Publ., 2021. 320 p. (In Russ.)

Информация об авторе

Фёдоров Юрий Валентинович, кандидат философских наук, доцент кафедры театрального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (295017, Россия, Симферополь, ул. Киевская, д. 39)

Information about the author

Yuriy V. Fedorov, Cand. Sci. (Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture), Assoc. Prof., Crimean University of Culture, Arts and Tourism (39, Kievskaya Street, Simferopol, 295017, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted 07.07.2025

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing 21.07.2025

Принята к публикации / Accepted for publication 06.08.2025