



Учредитель и издатель  
— СТД РФ при поддержке  
Министерства культуры РФ

Главный редактор  
— Марина Давыдова  
Заместитель главного редактора  
— Олег Зинцов  
Выпускающий редактор  
— Ада Шмерлинг  
Редактор  
— Алла Шендерова  
Редакторы сайта  
— Валерий Золотухин  
— Камила Мамадназарбекова  
Дизайнер  
— Наталья Агапова  
Руководитель фотослужбы  
— Мария Захарова  
Исполнительный директор  
— Дмитрий Мозговой  
Помощник директора  
— Евгения Баландина  
Верстка  
— Дмитрий Криворучко  
Корректор  
— Мария Колосова  
Директор по распространению  
— Дмитрий Лисин

Журнал зарегистрирован  
в Федеральном агентстве по печати  
и массовым коммуникациям  
ПИ N77–1621 от 28.01.2000 г.  
ISBN 0131–6885

Адрес редакции для почты:  
107031, Москва,  
Страстной бульвар, д. 10, комн. 38  
тел.: (495) 650 28 27, 650 95 22  
e-mail: [info@oteatre.info](mailto:info@oteatre.info)  
[teatr.moscow@gmail.com](mailto:teatr.moscow@gmail.com)  
[www.oteatre.info](http://www.oteatre.info)

Индекс журнала  
в объединенном каталоге  
«Пресса России» — 13150

Журнал «Театр» распространяется  
во всех отделениях СТД РФ.  
В Москве журнал можно приобрести  
и оформить подписку с получением  
вышедших номеров в редакции  
по адресу:  
Москва, Страстной бульвар,  
д. 10, комн. 38

In one of the first issues of our magazine the editorial board promised its readers that will not indulge itself in reviewing shows, but will concentrate on analytical articles and surveys. However, as the last season (2012—2013) turned out to be rarely fruitful, productive and in some ways even crucial for the Russian theatre, we decided to make an exception out of our own rule. We reckon it'd be the right thing to pinpoint this season precisely by reviewing its Moscow and St. Petersburg shows that from our point of view were remarkable; to describe that very post-dramatic theatre that used to be marginal so recently and today has become a relevant phenomenon of the Russian theatre scene (by a twist of fate, it was exactly in 2013 that Hans-Thies Lehmann's book was finally translated into Russian).

Here is the list of directors and shows opened during the last theatre season that, according to our opinion, have changed the theatre landscape of the two capital cities. These shows have been reviewed in our magazine.

**An Ideal Husband. Comedy**  
Konstantin Bogomolov  
Moscow Arts Theatre

**Macbeth. Film**  
Yury Butusov  
Lensovet Theatre

**The Good Person from Szechwan**  
Yury Butusov  
Pushkin Theatre

**Three Days in Hell by Pavel Priazhko**  
Dmitry Volkostrelov  
Theatre of Nations

**Shoot / Get Treasure / Repeat**  
by Mark Ravenhill  
Dmitry Volkostrelov, Semen Alexandrovsky,  
Alexander Vartanov  
Post Theatre

**A Fairy-Tale about What We Can  
and What We Can't**  
by Mikhail Durnenkov  
Marat Gatsalov  
Moscow Arts Theatre

**As You Like It Based on a Shakespeare  
Play Midsummer Night's Dream**  
Dmitry Krymov  
School of Dramatic Art

**Whilst You are Here**  
Andrey Smirnov, Elizaveta Dzutseva  
Liquid Theatre

**The Sneakers by Lubov Strizhak**  
Ruslan Malikov  
Praktika Theatre  
Alexey Zabegin  
Etude Theatre

**Tolstoy — Stolypin.  
Private Correspondence**  
by Olga Mikhailova  
Vladimir Mirzoev  
Theatre.doc

**August**  
Alexey Paperny  
Platforma Project

**The Three Sisters**  
I don't Remember You Exactly  
and The School for Idiots  
Yury Pogrebnichko  
Okolo, the Theatre Near  
the Stanislavsky House

**Midsummer Night's Dream**  
Kirill Serebrennikov  
Gogol Centre

**The Idiots**  
Kirill Serebrennikov  
Gogol Centre

# как взрослеет искусство



## Современное зрелищное искусство утратило счастливую возможность (я бы даже сказала — роскошь) быть наивным и великим в одно и то же время

Текст: Марина Давыдова

3

«Постдраматический театр», о необходимости которого так много говорили отдельные театральные критики, наконец появился на русском языке. Не прошло и 14 лет.

К тому моменту, когда Фонд режиссера и педагога Анатолия Васильева издал культовую книгу европейского театроведения, в Европе ее успели оценить, превознести, покритиковать и даже попытались сбросить с «парохода современности». Но у нас и сам выдающийся ученый, и его труд, анализирующий удивительные метаморфозы современного театра, по сей день толком не взошли на пароход. Так что и сбрасывать было нечего. Да что там Леман! На пароход у нас до сих пор не взошли ни Ричард Шехнер, переведенный уже, кажется, на все языки, включая китайский, ни учитель Лемана Петер Шонди. А ведь их книги стали классикой задолго до «Постдраматического театра».

Это случилось не из-за плохих чиновников, ныне проводящих реформу

А  
РАН. Не из-за идеологических препон или железного занавеса — их давно нет. Это случилось из-за занавеса, которым российская наука о театре, свысока поглядывая на западных умников («хочут свою образованность показать и всегда говорят о непонятном»), добровольно отделила себя от Европы.

Написанная в 1999 году монография Лемана — и впрямь непростое чтение. В ней можно встретить множество вроде бы далеких от театра имен (Беньямин, Бодрийяр, Делёз, Адорно, Хабермас) и 35 тысяч одних терминов. В русской версии они не просто переведены, но еще и вынесены на поля на языке оригинала. Это отличный и остроумный ход — книга вообще издана с большим вкусом, просто листать ее доставляет подлинное удовольствие. Но время от времени ход как бы намекает: некоторые понятия, давно прижившиеся в главных европейских языках, не имеют в русском жестко закрепленных аналогов. У нас слова, у них — вот поглядите на поля! — термины.

Первый вопрос, который приходит в голову после прочтения «Постдраматического театра»: а есть ли у нас сейчас вообще театроведение? И если есть, что же такое книга Лемана? Это ведь два очень разных мира. Дело даже не в том, что российская театральная мысль после 20-х стремилась не анализировать, а, скорее, беллетристически описывать реальность, а в том, что современность давно уже не воспринимается в России как предмет театроведческого исследования. Наука — это сидение в архивах, это рефлексия по поводу прошлого. Тут у нас есть свои очевидные и порой выдающиеся достижения. А новый театр — ну что его анализировать: он в лучшем случае — убожество, в худшем — наступление вражеских сил на родные рубежи.

Научный инструментарий отечественных театроведов, писавших в 60—80-е годы, более или менее соответствовал предмету описания. Правда, при встрече с творчеством Роберта Уилсона или Тадеуша Кантора наша театральная мысль 70-х тоже, полагаю, забуксо-

вала бы, но возможности встречи практически не было. В 90-е, когда открылись границы, инструментарий начал безнадежно устаревать. Анализировать с его помощью театр Кэти Митчелл или Анхелики Лидделл так же сложно, как вставлять флешку в печатную машинку. О западной же терминологии у нас в лучшем случае слышали звон. В одном академическом российском журнале как-то довелось прочитать статью доктора искусствоведения, который уверял читателей, что постдраматический театр значительно хуже, чем репертуарный. Смысла в этом утверждении примерно столько же, сколько в утверждении, что маньеризм хуже антрепризы, а соленое лучше деревянного.

В этой ситуации перевод книги Лемана, сделанный известным индологом и давней соратницей Васильева Натальей Исаевой, можно с полным основанием назвать научным подвигом. Ей ведь приходилось не просто переводить, но еще и преодолевать этот давно наметившийся разрыв между тамошней театральной мыслью и здешней. И я, право, не знаю, кто еще мог бы совершить подобный подвиг: помимо знания иностранных языков тут требуется знание современной философии и современного театра, а в России в отличие от Германии эти гуманитарные сферы почти не пересекаются.

Отвлечемся, однако, от российского контекста. Попытаемся лучше понять, что же такое этот самый постдраматический театр, на существовании которого настаивает Леман. Не химера ли он? Известный ученый описывает его с сугубо немецкой дотошностью. Это театр, в котором мы не найдем все то, к чему давно привыкли в театре драматическом, — «принципы фигуративности и нарративности» (то есть, попросту говоря, сюжет), «логические связи и трогательные театральные чувства» (а ведь их так ценят русские зрители и русские критики!), «плоскую, механистичную психологию» (даже на психологию покусились, гады!). Это театр, в котором артист уже не царит на сцене, а «используется лишь как одна из игровых кнопок» (хорошо, что книжку Лемана не читали

А  
в нашем народном СССР), который избегает, говоря словами Арто, логики «напрасного удвоения реальности», «порывает с мимесисом подобно тому, как порывает с ним живопись Джексона Поллока, Барнета Ньюмена или Сая Твомбли» и «становится местом встречи разных искусств».

Но чем больше Леман каталогизирует эту новую реальность, тем более зыбкой и ускользающей она предстает. Чего в ней нет, перечислить непросто, но еще сложнее описать, что в ней есть. Постдраматический театр, по Леману, монологичен, хорален, визуален, музыкален, кинематографичен, телесен и поразительно многолик. Иногда кажется, что неуловимость и многоликость и есть одно из главных его свойств. Признавая наличие этой новой реальности, невольно начинаешь думать: вот у Кристиана Люпы артист — это не «игровая кнопка», а центр и средоточие театрального действия, а Робер Лепаж — уж если у него нет нарратива и сюжета, то у кого же он есть? Но театр Люпы или Лепаж — это ведь тоже часть новой постдраматической реальности. Разве нет?

Леман и сам признает, что «невозможно представить Аристотеля или Лессинга, которые выдали бы единственно возможную теорию постдраматического театра». Это «театр расходящихся в разные стороны концепций». Я бы уточнила: это не направление в искусстве (пусть даже множество направлений), а, скорее, некая ситуация, имеющая отношение не только к театру, но — и это важно подчеркнуть — ко всем зрелищным искусствам. Перечисляя источники и свойства постдраматического театра, Леман не выделяет из этого многообразия магистральный тренд. Он как бы уравнивает все особенности новой реальности, а меж тем из них несложно выделить главную.

Если сформулировать совсем коротко, она заключается в том, что современное зрелищное искусство утратило счастливую возможность (я бы даже сказала — роскошь) быть наивным и великим в одно и то же время. Живопись, литература, музыка прошли этот

путь заметно раньше. Но зрелищные искусства — драматический театр, опера, балет, цирк — в силу самой специфики их бытования (ведь любое зрелище, в отличие от рукописи, партитуры, картины и т. д., рассчитано на восприятие здесь и сейчас) долгое время сохраняли обаяние наивности.

О том, что представляли собой спектакли «старого театра», можно судить по офортам Огюста Домье, талантливо и страстно запечатлевшего сцену и — что даже интереснее — зрительный зал XIX века. Сколь бы великую драматургию ни играли на подмостках, она все равно была адаптирована к обстоятельствам наивного театрального искусства. Утрата этой наивности, хоть поначалу и в гомеопатических дозах, стала происходить в XX веке, веке режиссуры. У Лемана есть прекрасный пассаж о том, как Станиславский, Крэг или Копо спасали классические тексты от «власти примитивизирующей традиции». Во второй половине XX века усложненность художественного языка уже становится трендом и затрагивает, что характерно, не только драматический театр. Именно в это время практически одновременно на смену классическому балету, пусть даже бессюжетному (Баланчин), приходит то, что получит название contemporary dance. Его истоки, конечно же, можно обнаружить в школе Далькроза, в опытах Лабана и Мари Вигман, но как массовое явление он возникает именно во второй половине XX века. Параллельно сходные процессы «усложнения» начинают происходить в опере — и в том, как ее начинают ставить, и в ней как таковой. И даже цирк — старый наивный цирк — превращается в конце концов в Европе в «новый цирк» и обретает философское измерение.

Одна из основных примет постдраматического театра, по Леману, — эмансипация театра от литературной основы. Но поразительным образом драма, от которой он эмансипируется, сама тоже становится частью постдраматической реальности. В трагедиях Шекспира, комедиях Мольера, спиритуалистических драмах Кальдерона, романтических опусах

Виктора Гюго или идейной драме Ибсена есть сюжет, внятные характеры, пусть сложные, но тоже внятные отношения героев. И некие флажки, позволяющие зрителям ориентироваться в пространстве пьесы. В пьесах Хайнера Мюллера или Сары Кейн, так же как в спектаклях Роберта Уилсона или Яна Лауэrsa, их уже не найдешь. Шекспира или Софокла в адаптированном виде можно читать даже детям, но Йона Фоссе не адаптируешь к детскому сознанию никакими усилиями. И любой, даже самый «простенький» и не самый удачный, современный танец является для него куда большей головоломкой, чем классический балет в исполнении самых ярких и талантливых звезд.

Наличие внятных структурных опор внутри балета, драмы, спектакля (у Эфроса или Вилара, у Товстоногова или Стрелера) как бы подразумевало их наличие в самой жизни и действовало на зрителя успокоительно. Посмотрев спектакль Виктора Бодо, сделанный по пьесе Петера Хандке «Час, когда мы ничего не знали друг о друге» и лишенный всех возможных жанровых или сюжетных подпорок, моя весьма рафинированная приятельница сказала: да, это талантливо, но радости-то нет — пусть нас обманывают, но пусть дают надежду на то, что реальность осмысленна. Очень характерная и значимая претензия.

Монологичность, хоральность, визуальность или кинематографичность, сосредоточенность на психофизике артиста, как у Анатолия Васильева, или абсолютное равнодушие к ней, как у Хайнера Геббельса, — это все важные, но не субстанциональные приметы нового театра. Он ведь может быть и таким, и сяким, и всяким. Но он обязательно предполагает взросление искусства, которое больше не потчует зрителя никакими иллюзиями. Он не укладывает поток бытия в некую более или менее внятную схему, не предполагает наличие у зала некоего общего знания и общей эмоции, не позволяет ему существовать как единый организм, а требует личного выбора и личного решения каждого зрителя.

Редакция попросила девятнадцать художников, входящих в независимое объединение «Цех», сделать иллюстрации к рецензионному номеру журнала. Перед участниками спецпроекта стояла непростая задача — создать графический образ спектакля, опираясь не на театральные впечатления, а на тексты наших уважаемых авторов. «Цех» сотрудничает с ведущими российскими газетами и журналами от «Коммерсанта» до «Плейбоя», а также занимается детской книгой, комиксом, анимацией. Организовал проект иллюстратор Виктор Меламед. Насколько соответствует тот или иной образ, возникший в сознании художника после прочтения рецензии, тому или иному спектаклю, судить вам.

колонка  
редактора

«Перевертывание всего художественного акта в пользу наблюдателей» вызывает порой нешуточное раздражение, а в России чаще всего описывается как утрата профессионализма: не умеют ничего — ни танцевать, ни играть, ни характеры прописать, ни сюжет внятно выстроить, ни сальто сделать, — вот и умничают. Но Леман отстаивает эту новую реальность как истинный рыцарь. Любой внимательный читатель книги может убедиться: это не просто мирная каталогизация театральной реальности, это почти манифест. Для Лемана нет ничего хуже «заглаженной рутины классических представлений».

Прежний театр, в котором танцовщик, певец, артист или циркач бесхитростно демонстрирует на сцене свое мастерство и зритель выступает в качестве пассивного оценщика его умения, разумеется, останется. Но ему уготовано стать частью эртертейнмента — эдаким мировым театральным «Голливудом» или «Болливудом». Все же художественные открытия будут происходить в театре постдраматическом, бесконечно проблематизирующем собственные границы, все активнее заступающем в пространство современного искусства и все чаще напоминающем некую духовную практику — единую для тех, кто на сцене, и тех, кто в зале.

Так что Анатолий Васильев не зря уверяет, что книга Лемана должна вызвать в нашем театральном мире скандал. Ведь она, в сущности, переводит в разряд эртертейнмента 95 процентов того, что идет на наших сценах и чему учат в наших вузах.

В эту бочку дегтя было бы неправильно, однако, не добавить полновесную ложку меда.

Когда в 1999 году Леман выпустил «Постдраматический театр», в огромный список режиссеров, творчество которых подтверждает наличие новой реальности, он включил только одного представителя России — самого Васильева. Просто больше никого тут не нашел. Сейчас, в 2013 году, выбор у него гораздо обширнее. За несколько

проведенных в Москве дней он посмотрел мхатовский спектакль Марата Гацалова «Сказка о том, что было и чего не было» и «Тарарабумбию» Дмитрия Крымова. И убедился, что постдраматический театр у нас теперь есть. Книжки до недавнего времени не было, а сам театр взял себе и народился. И это лишний раз свидетельствует о том, что он не выдумка харизматичного автора, а объективная реальность, данная нам в ощущениях.

Этой реальности в значительной степени и посвящен новый номер журнала TEATR. Мы в свое время пообещали, что не будем злоупотреблять в нем жанром рецензий, но минувший сезон, оказавшийся на редкость плодотворным и в чем-то переломным (старый театр еще плодоносит, но новый все активнее заявляет о своих правах), заставил нас сделать исключение из правила. Нам показалось правильным зафиксировать этот сезон — все заметные, с нашей точки зрения, московские и питерские его события — именно в рецензионном жанре.

Особое мнение мадам Ля Мерд об отрецензированных спектаклях читайте на стр. 146.



Содержание	22	Бутусов Юрий «Макбет. Кино» Шекспир: бои без правил Текст: Наталья Каминская	86	Liquid Theatre «Пока ты здесь» Общественно полезный танец Текст: Елизавета Спиваковская
3 Как взрослеет искусство Марина Давыдова	30	Бутусов Юрий «Добрый человек из Сезуана» Двойник и его театр Текст: Глеб Ситковский	90	«Мастерская Петра Фоменко» «Египетская марка» Взгляни на Арлекинов на красном колесе Текст: Елена Дьякова
8 Вишневый ковчег Текст: Ольга Федянина	36	Вальц Саша «Весна священная» Вокруг своей оси Текст: Ольга Гердт	94	Мирзоев Владимир «Толстой — Столыпин. Частная переписка» Дело было в Пензе Текст: Кристина Матвиенко
146 Альтернативное мнение мадам Ля Мерд	42	Волкострелов Дмитрий «Три дня в аду» Я здесь никогда не был и ничего не знаю об этих местах Текст: Камила Мамадназарбекова	98	Паперный Алексей «Август» «Август» — это не «Июль» Текст: Елена Ковальская
161 Желтые страницы	50	«Shoot / Get Treasure / Repeat» Teatr Post Синхронизация Текст: Павел Руднев	102	Погребничко Юрий «Три сестры» и «Школа для дураков» Иероглифы на снегу Текст: Елена Левинская
Театральный сезон 2012— 2013 года глазами критиков	56	«Shoot / Get Treasure / Repeat» Teatr Post Микроэпический театр Текст: Олег Зинцов	108	«Практика» и «Этюд-театр» «Кеды» Скисшее молоко Текст: Ольга Шакина
«Чего вы ждете от театральной рецензии?»: опрос режиссеров	60	Гацалов Марат «Сказка о том, что мы можем, а чего нет» Зона Текст: Дмитрий Ренанский	112	Серебренников Кирилл «Идиоты» Точки над «и» Текст: Антон Долин
Три года условно: как проводить театральные конкурсы Текст: Елена Ковальская	66	Додин Лев «Коварство и любовь» и «Враг народа» Дела семейные Текст: Жанна Зарецкая	118	Серебренников Кирилл «Сон в летнюю ночь» Пространства желаний Текст: Алена Солнцева
179 Текст	74	Женовач Сергей «Москва — Петушки» Сказание о невидимой станции «Петушки» Текст: Вадим Рутковский	124	Туминас Римас «Евгений Онегин» Русская трилогия Текст: Анна Степанова
Сказочный остров королевы Эльфриды Вступительное слово переводчика	80	Крымов Дмитрий «“Как вам это понравится” по пьесе Шекспира “Сон в летнюю ночь”» Show must go out Текст: Антон Хитров	134	Фокин Валерий «Литургия Zero» Сны смешного человека Текст: Жанна Зарецкая
Эльфриде Елинек Смерть и девушка I—III (Белоснежка / Спящая красавица / Розамунде)			140	Богомолов Константин «Идеальный муж» Лучшее лекарство от страха Текст: Павел Гозлинский