

Макаров Антон Владимирович

**"НОВАЯ ДРАМА": ПОИСК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ ОПТИКИ ДЛЯ ОПИСАНИЯ
МЕТАТЕАТРАЛЬНЫХ ЭКСПЕРИМЕНТОВ**

Статья ставит проблему использования традиционной литературоведческой терминологии для описания явлений, наблюдаемых в современной отечественной драматургии, на примере конкуренции терминов "театр в театре" и "метатеатральность", в основе которых лежат разные основания: структурное и феноменологическое. Доказывается, что для описания специфики русской драмы последних лет феноменологическое основание является значительно более продуктивным, чем структурное.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2012/6/20.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 6 (17). С. 85-89. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2012/6/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

Способы представления интеррогативного понятия различаются между собой внутриязыковой семантикой, категориальным смыслом, но по денотативной же семантике глаголы, местоимения, наречия и частицы со значением интеррогативности равнозначны.

Денотативный семантический компонент «интеррогативность» может быть выражен в любой части речи русского языка. Это объясняется тем, что любое явление объективной (и не только) действительности может быть подвергнуто процессу узнавания.

Список литературы

1. Бердник Л. Ф. К вопросу о классификации вопросительных предложений // Язык, смысл, текст. Донецк, 1994. С. 26-35.
2. Бердник Л. Ф. Коммуникативные типы русских предложений. Пермь, 1982. 79 с.
3. Караулов Ю. Н. Общая и русская идеография. М.: ЛИБРОКОМ, 2009. 351 с.
4. Крылов С. А. О семантике местоименных слов и выражений // Русские местоимения: семантика и грамматика. Владимир, 1989. С. 5-12.
5. Левицкий В. В. Типы лексических микросистем и критерии их различия // Научные доклады высшей школы: филологические науки. 1988. № 5.
6. Полевые структуры в системе языка / науч. ред. З. Д. Попова. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1985. 198 с.
7. Распопов И. П. Вопросительные предложения // Русский язык в школе. 1958. № 1. С. 34-37.
8. Русская грамматика. М.: Наука, 1980. Т. 1. 783 с.
9. Соколовская Ж. П. Проблемы системного описания лексической семантики. Киев: Наук. думка, 1990. 182 с.
10. Толстой Н. И. Некоторые проблемы сравнительной славянской семасиологии // Славянское языкознание: VI Международный съезд славистов (г. Прага, август 1968 г.). М., 1968.

LEXICAL MEANS OF INTERROGATIVITY SEMANTICS EXPRESSION

Aleksandr Viktorovich Loginov, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Department of Russian Language
Pedagogical Institute
Michurinsk State Agrarian University
Loginov13av@mail.ru

The author considers the lexical core and peripheral means of interrogativity lexical-semantic field organization: interrogative pronouns, interrogative particles, verbs; determines the differences between core and peripheral field components, and analyzes paradigmatic, syntagmatic and derivational connections with lexical-semantic components of other fields.

Key words and phrases: category of interrogativity; lexical-semantic field; core of field; periphery of field; interrogative pronouns; interrogative particle; verb.

УДК 82-2

Филологические науки

Статья ставит проблему использования традиционной литературоведческой терминологии для описания явлений, наблюдаемых в современной отечественной драматургии, на примере конкуренции терминов «театр в театре» и «метатеатральность», в основе которых лежат разные основания: структурное и феноменологическое. Доказывается, что для описания специфики русской драмы последних лет феноменологическое основание является значительно более продуктивным, чем структурное.

Ключевые слова и фразы: театр в театре; метатеатр; метадрама; метатеатральность; метафикция; перформанс.

Антон Владимирович Макаров

Кафедра филологии

Новосибирский государственный технический университет

a.makarov@exlinguo.com

«НОВАЯ ДРАМА»: ПОИСК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ ОПТИКИ ДЛЯ ОПИСАНИЯ МЕТАТЕАТРАЛЬНЫХ ЭКСПЕРИМЕНТОВ[©]

Если «весь мир – театр», то театр – это «театр в театре».
Автор не установлен.

Прошедший 2011 год и начало 2012 ознаменовались выходом в свет двух монографий, претендующих на какую бы то ни было полноту в освещении той части современного литературного процесса, который

критиками – всегда более продуктивными и оперативными в плане оценки – обозначен как «новая драма». Речь идёт о книге Марка Липовецкого «Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты “новой драмы”» [8], написанной в соавторстве с Бригит Боймерс, и о монографии (правда, озаглавленной как «учебное пособие», но не потерявшей от этого своей значимости) Т. А. Рытовой, посвященной драме конца 1990-х – начала 2000-х гг. [13]. Ценность этих исследований заключается не столько в том, что в них едва ли не впервые даётся на широком материале представление относительно границ, принципов организации и некоторых особенностей этих текстов, но, прежде всего, в том, что они ставят проблему адекватного описания современного драматического дискурса. Выдвигают в качестве проблемы необходимость применения *особых методов анализа* (отличных от традиционного процесса интерпретирования драматических текстов) «новой драмы» – самого яркого театрального явления последних лет.

Историю появления этого явления описывает Е. Ковальская: «...то, что называют “новой драмой”... началось в загородном доме золотопромышленника Алексеева, отца будущего режиссера Станиславского. В Любимовку летом на фестиваль молодой драматургии съезжались перья со всей страны... на этом подмосковном Вудстоке, в читках самых свежих пьес, между прыжков с тарзанки и выпивкой в траве, складывались танделы, рождались союзы, вспыхивали спектакли. <...> До фестиваля существовала молодая драматургия – после него появилась “новая драма”» [7, с. 7]. Мотивировка проста: после фестиваля об этой (собственно, после фестиваля в Любимовке в 2001 г. и возникло деление на «эту» и «ту», что немаловажно) драматургии начали говорить, подбирать ей определения, предшественников и просто «оказавших влияние», формулировать принципы, делающие эту драму «новой» в противовес всему тому, что может быть названо драмой «старой», то есть интерпретировать. Новая драма попала в объектив сначала литературной критики, что сформировало ей необходимую историю, а потом, закономерно, и в поле зрения литературоведения.

Но и по сей день название направления (течения, мировоззрения, просто группы текстов, связанных общими временными характеристиками) пишут в кавычках, что указывает на отсутствие конвенций относительно данного явления, неполное право на то, чтобы встать в шеренгу терминов и понятий, которыми может оперировать литературовед, не боясь упреков в словотворчестве. И эти опасливые кавычки не случайны. По словам М. Липовецкого, литературоведение попросту не имеет адекватных инструментов для описания этого явления: «самое главное упущение традиционного литературоведческого подхода видится в том, что пьесы анализируются исключительно через призму таких категорий, как конфликт, герой, идеология. В итоге возникает впечатление, что речь идёт о драматургах, мало чем отличающихся от... авторов социальных мелодрам в 60-80-х годах» [8, с. 23].

Новая драма является «новой» не только из-за того, что выдвигает на первый план актуальную проблему, написана новым автором и в новое (читай, постсоветское) время, но, прежде всего, тем, что подрывает традиционные театральные принципы. «Новая драма» (и соположенные ей европейские явления) создает перформативные практики, строит фикции нескольких порядков, воплощает идеи постструктуралистской трансгрессии. Перформативность (М. Липовецкий), трансгрессия (А. Юберсфельд), метатеатр (Л. Абель), метафикция (Дж. Шлётер) – вот базовые понятия, необходимые для эффективной работы инструментария исследователя этих явлений. К такому отечественное литературоведение на сегодняшний день, будем откровенны, не готово, так как ни одно из вышеперечисленных понятий, по большому счету, не имеет в научном обиходе устоявшегося набора определений. Однако тот факт, что в последние годы количество, качество и широта исследований современных драматических и/или театральных экспериментов значительно возросли, демонстрирует, что литературоведение постепенно овладевает методиками и принципами анализа представления в широком смысле слова. Исследование театра, театризации, структуры театрального действия как в рамках текста пьесы, так и в рамках спектакля неизбежно выходит за пределы только науки о тексте. Для достижения адекватных результатов мы вынуждены подключать к анализу новой драмы данные театроведения, социологии, философии, семиотики, лингвистики, культурологии. Эта «комплексность» и влекомое ею разнообразие подходов тоже в какой-то степени предопределяют отсутствие разработанного исследовательского аппарата.

Исходя из вышесказанного, очевидно, что исследователь современной драмы сталкивается как минимум с двумя фундаментальными проблемами: отсутствием должного литературоведческого *контекста исследования материала* и *отсутствием адекватной «оптики» для такого исследования*. И если первое закономерно и обусловлено новизной, текучестью и «современностью» самого материала, т.е. является нормальным условием для формирования нового знания, то второе представляет собой известную проблему, решение которой видится значительно менее простым.

Мы очень кратко и, возможно, не вполне доказательно попытались показать, что решение первой проблемы *принципиально* невозможно без адекватного инструментария. В данной статье приведем лишь один пример, который, как нам кажется, позволяет судить о том тупике, в который заходит традиционный, хорошо отлаженный механизм работы с классическим драматическим текстом, представленный в работах таких мэтров исследования драматики, как В. Хализев, Д. Катышева, Б. Зингерман, Б. Костелянец и др.

В данной статье мы попытаемся показать непродуктивность использования термина «театр в театре» на материале современной драматургии, а также варианты терминологии, более точно отражающей специфику современного драматургического дискурса.

Вопрос о том, что такое театр (и, в особенности, что такое театр «нововременной»), обсуждается весьма широко. «Что театр искусство, а тем более искусство самостоятельное, давно не постулат» [2, с. 6], – утверждает

один из исследователей. Фундаментальное определение театра как «**А** изображает **В** в присутствии **С**» [3, с. 170], данное в середине XX века Эриком Бентли, претерпевает известные изменения. «**С**» не просто «присутствует» в театре, но и всё чаще становится полноправным участником театрального действия. Об этом свидетельствует режиссерская практика Б. Брехта, В. Мейерхольда, Н. Охлопкова, Э. Пискатора, Е. Гротовского, В. Новарина и многих других. «Вопрос о конструкции нововременного театра можно сформулировать так: зачем современным режиссерам и драматургам понадобилось включать зрителя в спектакль в качестве участника? Содержание этого вопроса уже можно рассмотреть как проблему» [10, с. 36].

Известную трансформацию «формулы театра» (1964) Э. Бентли производит не менее колоритный театральный критик XX столетия Ален Бадью (из работы 1990 г.). Он утверждает, что «театр имеет место, если можно перечислить... зрителей (**С**), собравшихся с намерением посмотреть спектакль; актёров (**А**), физически присутствующих, телом и голосом, в отведенном им пространстве... референт (**В**) – текстовый или традиционный – такой, чтобы можно было сказать, что театр является его репрезентацией» [1, с. 9-10]. При этом зритель Бадью выдвигает на первое место, противопоставляя им публику кинотеатров. Зритель – есть «точка реального» [Там же, с. 8], позволяющая спектаклю состояться, тогда как публика – всего лишь «единица собранных средств» [Там же, с. 9]. Кино может быть показано и в пустом зале, и от этого не станет ни хуже, ни лучше.

Однако включение зрителя в театральный процесс как принципиальное изменение функций элемента «**С**» в формуле Э. Бентли – не единственная тенденция разрушения структуры представления в современном театре. Еще одним популярным театральным сюжетом прошлого и нынешнего веков становится вскрытие механизма театральной деятельности как таковой. Известно, что когда какое-то явление (субъект, феномен) говорит само о себе своими собственными средствами, к нему принято присоединять приставку «мета-». Метатекст, метанарратив, метапсихология стали привычными терминами гуманитарной науки. То же самое происходит и с театром, где с 1960-х годов вводится (известен и автор этого введения – Л. Абел) термин метатеатр. За более чем пятидесятилетнюю историю существования термин приобрел несколько вариантов: «метадрама», «метафикция», «метатеатральность», «театральная реальность», «сцена на сцене». Однако «при всей значимости метадраматического аспекта театрального дискурса... само понятие не встречается в фундаментальных отечественных и зарубежных литературоведческих исследованиях» [11, с. 165]. При этом термин «театр в театре» встречается регулярно, однако крайне редко подвергается какому бы то ни было осмыслению.

Традиционное понимание этого термина можно свести к следующему: «Театр в театре предполагает такое построение спектакля, сюжетом которого является представление театральной пьесы» [9, с. 349]. Театр в театре представляет собой композиционный приём, сопряженный с созданием вторичного (а для реципиента-зрителя – третичного) театрального пространства, при этом границы между внешней и внутренней пьесой ясны и не размыты.

Пространственный предлог «в» подразумевает некую включенность вторичного театрального пространства, сцены внутри сцены. Причем эта вторая сцена должна каким бы то ни было материальным образом вычлениваться из общего текста, быть интертекстовым включением, т.е. иным семиотическим полем.

Понимание развития сценического действия в классической драме основывается на событийной структуре действия, где события репрезентируются как рассказ о них. В драме XX века «значение для действующих лиц того или иного случившегося факта не всегда правильно можно оценить. Зачастую нелегко выявить и сам факт. <...> Необходимая для работы над образом конкретность (кто действует, с какой целью, где и когда происходит действие) расплывается, ускользает, уступая место неопределённости» [6, с. 83]. Таковыми же неопределёнными становятся и пространственные границы в драматургии второй половины XX века. Причем это увеличение неопределённости происходит уже в советское время и связано с литературной деятельностью драматургов так называемой «новой волны». О. А. Дашевская подчеркивает: «На рубеже 70-80 годов происходит “сдвиг” в поэтической системе традиционной драмы. Выражается он в ее тяготении к условности, к наращиванию символических смыслов пространства и времени, в их метафоризации и смещении» [4, с. 17]. «Текущность» всевозможных текстуальных и сценических границ в драматургии последних лет – в том числе и пространственных – не позволяет нам обращаться только к формальному принципу классификации. Драматургия «новой волны», как и во многом наследующая ей (генетически, но отнюдь не всегда типологически) «новая драма», несет в себе то, что А. Юберсфельд будет названо «трансгрессией», взаимопроникновением и взаимным пересечением всевозможных текстуальных элементов, совершенными с целью прорыва (или вырывания) зрителя за пределы никогда не пересекаемой границы новизны. Гомогенность реального, виртуального, фантастического, театрального, карнавного, ритуального, вскрытие механизмов представления и установка на разрушение (в той или иной степени) устоявшихся понятий о театральном представлении или о перформансе как таковом – вот то общее, что может быть названо объединяющим принципом для определенного круга литературных текстов последних 30-40 лет. И термином «театр в театре» этот принцип игнорируется – во всяком случае, может существовать в отрыве от него.

Если попытаться построить конструкт понятия «театр в театре», то мы получим примерно следующую картину: [[**А** играет **В** в присутствии **С**] в присутствии **С'**], при этом **С'** – «биографические» зрители, а **С** – зрители, интроецированные в текст пьесы, которые одновременно являются и актерами (**А**), и персонажами (**В**), и зрителями (**С**). Такое нарушение традиционного театрального пространства уже необходимо

осмыслить на должном теоретическом уровне, хотя такой порядок вещей соответствует классическому определению театра в театре.

Однако в современной отечественной (и зарубежной) драме существует ряд пьес, где предметом изображения становится, например, театральная репетиция или внутренняя театральная жизнь. К современным образцам такого рода произведений мы можем отнести «Убийство драматурга» Г. Акбулатовой, «Смерть Фирса» В. Леванова, «Ад Станиславского» О. Богаева. К примерам изображения театральной жизни «изнутри» (разговоры актеров в гримерках, за кулисами и т.д.) можно отнести многие пьесы И. Мухаметовой («Фильм с артистами, которых нет», «Две пьесы для двух актрис»), «Антракт» А. Мардана и некоторые другие. При этом сконструированная нами формула здесь не работает: «внутренние зрители» не являются обязательным компонентом данных театральных структур (Фирс из пьесы Леванова, Мужчина и Женщина из пьесы Габилы произносят монологи в одиночестве), однако пространства, в которых воспроизводятся эти монологи (диалоги), являются, очевидно, театрализованными и в отрыве от понятийной базы, связанной с театром как социальным институтом, видом искусства, особой формой репрезентации жизни и т.п., не могут быть адекватно интерпретированы.

Плохо соотносятся с предложенным определением драматические тексты, в которых присутствует «театрализирующий» персонаж. Определение театрализации-процесса и театральности-результата – одна из современных задач театроведения и социологии. В XX веке представления о том, что жизнь – это тоже что-то вроде театра, «стали непререкаемой научной банальностью» [2, с. 22]. При этом логичным выглядит описанное Ю. М. Барбоем деление театральности на лежащую на поверхности и в той или иной степени осознаваемую всеми участниками социальных отношений, «естественную», связанную с социологизацией личности и иерархическим представлением о субличности человека (человек есть набор социальных ролей), и «собственную», не столь очевидную. Последняя во многом опирается на идеи Н. Н. Евреинова и связана с врожденным, досоциальным инстинктом преобразования действительности. В его (*Н. Н. Евреинова – А. М.*) работах «театральность предстает эстетической категорией, не ограниченной официальными рамками театра, ничего не репрезентирующей, напротив, творящей оригинальные эстетические формы, которые сама жизнь затем берет на вооружение» [5, с. 5]. Тяга к театрализации бытия подается Евреиновым как инстинкт к трансформации, становится всеобъемлющей идеей, принципом человеческого поведения.

Ю. М. Барбой подчеркивает, что «театральность – как бы ее ни определять, здесь она явление не театра, а жизни – возникает по существу на стыке жизненных же ролей» [2, с. 23]. Транслируя эту идею на современные драматические тексты, мы можем наблюдать, что «театрализирующий герой» устанавливает некое силовое поле театра (или, шире, игры) там, где его быть не должно, где оно не ожидалось. Поле это возникает для остальных участников действия спонтанно, включенность в него не всегда осознаётся, оно плохо поддается какой бы то ни было верификации. Нарушение игрового поля, театральной конвенции, границ реальной и виртуальной реальностей вкупе с неспособностью выводимого на сцену «нетеатрализирующего» персонажа осознавать переход из одного поля в другое, с неспособностью диагностировать игру, отличая ее от не-игры, приводит к созданию очень специфических дискурсов, которые, очевидно, имеют отношение к театру, театральности, театрализации, метатеатру, так как в конечном счете воспроизводят для зрителя процедуру дефункционализации происходящего, однако эти же пьесы, коих немало, не могут иметь отношения к термину «театр в театре», так как переход границы в них не всегда очевиден, а представление театральной пьесы отнюдь не всегда является предметом изображения. Зачастую театрализирующий герой демонстрирует не театральную (**A** играет **B**), но перформативную (**A** играет **A'**) практику бытия-на-сцене. Примерами подобных пьес с «театрализирующим» персонажем выступают «Изображая жертву» братьев Пресняковых, «Собиратель пуль» Юрия Клавдиева, «Театр времен Нерона и Сенеки» Эдварда Радзинского, «Дом, который построил Свифт» Григория Горина и некоторые другие. Отметим, что пьесы такого рода находятся «в авангарде» литературного процесса, они известны и гораздо чаще попадают как в поле зрения филологической науки, так и в афиши репертуарных театров.

Еще большее противоречие с традиционной терминологией наблюдается тогда, когда в текст включен метафигуральный персонаж – прецедентный феномен, пришедший из другого текста со шлейфом (не всегда корректным) коннотаций, интерпретаций, оценок, культурных амплуа – со всем тем, что В. Кругликов назвал «контекстом патины». Такие пьесы (назовем лишь несколько, т.к. их количество в «новой драме» весьма значительно: «В погоне за Дон-Жуаном» Д. Белькина, «Пьеса о Розалине» Р. Всеволодова, «Парадоксы преступления» Клима, «Анна Каренина 2» О. Шишкина) зачастую не имеют в своей структуре никакой «вторичной» или «внутренней» сцены, однако они преследуют те же функции, что и драмы, построенные по классической модели «театра в театре», – вскрытия театрального действия и разоблачения театрализации в широком смысле.

В заключение отметим, что игнорирование большого пласта пьес, не подходящих под определение «театра в театре» или «метадрамы», влечет за собой значительное сужение области исследования современных метатеатральных практик, что в конечном счете может способствовать созданию недостоверной научной парадигмы. В противовес этим терминам мы, в свою очередь, предлагаем использовать термин «метатеатральность».

Метатеатральность, в отличие от метатеатра («театра в театре») и метадрамы, – феноменологическая категория, вычленяется в тексте на уровне феномена. Р. Клайкомб утверждает, что метатеатральность мы можем наблюдать там, где «драма, театр и представление говорят о драмах, театрах и представлениях» [14, р. 111-112].

Метатеатральность представляется нам более продуктивным термином, поскольку объединяет в себе содержательный и формальный аспекты, не ставя при этом строгих условий для формы (что позволит объединить в один понятийный контекст все вышеперечисленные варианты включения театрально-перформативных практик) и оставляя широкие возможности для интерпретации содержания. Алгоритм исследования явления (феномена) метатеатральности в драматическом тексте полагает в качестве своего предмета не только собственно «театральное» (собственно спектакль, репетицию, закулисы), но и в некоторых случаях «театрализованное», т.е. привнесенное из театра в «реальность» (однако следует помнить, что для нашего исследовательского материала – это особая «трансгрессивная» реальность).

Явление метатеатральности мы предлагаем диагностировать там, где внутри драматического текста на определенное время доминантой текста становится участник триады: актёр – ролевой референт – зритель. Если в тексте появляется внутренний зритель театрального действия, и мы имеем дело с классическим образцом «театра в театре», то мы вправе говорить о наличии метатеатральности. Если в тексте существует театрализуемый персонаж, мистифицирующий намерения, «выстраивающий развитие событий по очевидной логике... отличающейся обнаженной двуплановостью» [12, с. 181], то и это относится к заявленному понятию. При этом ролевой референт может быть равен проекции актера (актер играет самого себя, осуществляет перформанс), а зрителю достаточно существовать только в воображении. Явление метатеатральности также имеет место, когда в драматическом тексте заново проигрывается известный ролевой референт (всевозможные ремейки, пастиши, постмодернистские игры в дописывание и переписывание классических текстов).

Предлагаемый широкий подход к выделению явления метатеатральности позволяет, на наш взгляд, более полно и точно классифицировать те противоречивые явления, которые возникают в процессе интерпретации современных пьес, предметом представления которых в конечном счете является само представление. Уточненная классификация (та самая оптика, о которой в своей книге писал М. Липовецкий), в свою очередь, позволит проводить анализ отдельных художественных памятников эпохи на более высоком уровне и, во всяком случае, в обозримой перспективе поможет привлечь внимание к заявленной проблеме.

Список литературы

1. Бадью А. Рапсодия для театра: краткий философский трактат / пер. с фр. М.: Модерн, 2011. 96 с.
2. Барбой Ю. М. К теории театра. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. 240 с.
3. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: АЙРИС ПРЕСС, 2004. 405 с.
4. Дашевская О. А. Структура действия в современной советской драматургии (пространственно-временная организация): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1987. 18 с.
5. Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения. СПб., 2007. 18 с.
6. Казакова Л. С. Проблемы определения события в драматургии XX века: от классики к постмодерну // Культура – искусство – образование: материалы XXIII научно-теоретич. конф. препод. Челябинск, 2002. С. 81-85.
7. Ковальская Е. Не выходи из комнаты // Новая драма: пьесы и статьи. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. С. 5-12.
8. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.
9. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
10. Павленко А. Теория и театр. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2006. 234 с.
11. Политыко Е. Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Пермь, 2010. Вып. 5 (11). С. 165-174.
12. Рыбальченко Т. Л. Образ театра в русской драме 1950-1980-х годов // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2009. Вып. 10. Поэтика драмы в литературе XX века. С. 181-227.
13. Рыгова Т. А. Русская драматургия 1990-х – 2000-х годов: проблематика, семантика, поэтика. Томск: Изд-во ТГУ, 2011. 162 с.
14. Claycomb R. Staging Psychic Excess: Parodic Narrative and Transgressive Performance // Journal of Narrative Theory. 2007. Vol. 37. P. 104-127.

“NEW DRAMA”: SEARCH FOR LITERARY OPTICS FOR META-THEATRICAL EXPERIMENTS DESCRIPTION

Anton Vladimirovich Makarov
Department of Philology
Novosibirsk State Technical University
a.makarov@xlinguo.com

The author raises the problem of traditional literary terminology use for the description of the phenomena, observed in modern domestic dramaturgy, by the example of the competition of the terms “theater in theater” and “meta-theatricality”, which have different bases: structural and phenomenological ones, and proves that phenomenological basis is much more productive than structural one for the description of the specificity of the Russian drama of the past few years.

Key words and phrases: theater in theater; meta-theatre; meta-drama; meta-theatricality; meta-fiction; performance.