

Елена Н. Шевченко

Казанский федеральный университет
Филологический факультет
Институт филологии и искусств
Кафедра зарубежной литературы
420021 Казань, Россия
ул. Татарстан, д. 2

Проблема сценичности российской „новой драмы”

Под сценичностью пьесы и литературного материала в целом традиционно понимается его пригодность для сценического воплощения. Так, Патрис Павис в своем *Словаре театра* трактует это понятие следующим образом: „сценический / сценичный (нем. szenisch, bühnenwirksam, theatralisch; англ. scenic, wellstaged, stagy) – благоприятствующий театральной выразительности”, далее уточняя: „Пьеса или пассаж иногда чрезвычайно сценичны, то есть зрелищны, легко поддаются игровому и сценическому воплощению”¹.

Элли Перель, автор новейшего англо-русского и русско-английского театрального словаря, дает аналогичное определение терминов сценичный и сценичность: „сценичный (о пьесе, литературном материале и т.п.) –actable, playable, stageable, scenic, stageworthy (пригодный для сцены); сценичность (лит.) (условная театральность) – theatricalness”².

Однако, как мы видим из последнего определения, понятие „сценичность” здесь приравнивается к родственному, но не тождественному понятию „театральность”. Знак равенства, по сути, ставит между ними и Павис, определяя театральность как специфически театральное (или сценическое) в представлении или драматургическом тексте³. Татьяна Шахматова в своей статье *Некоторые размышления о сценичности современной драмы (на примере пьес братьев Дурненковых)* утверждает:

Такие понятия как сценичность и театральность бытуют в современном научном обиходе как своеобразные терминологические химеры: ими активно пользуются, измеряют

¹ Патрис Павис, *Словарь театра*, ГИТИС 2003, с. 375.

² Элли Перель, *Англо-русский и русско-английский театральный словарь*, Филоматис 2005, с. 392.

³ Патрис Павис, *op. cit.*, с. 406.

качество пьесы и спектакля, но не только четких критериев, а даже полноценного определения ни сценичности, ни театральности до сих пор не существует⁴.

Однако, характер функционирования этих понятий позволяет наметить между ними, пусть и условный, водораздел. Театральность шире сценичности, так как включает в себя и сценическую условность, и театральное в жизни – всё то зрелищное, броское, эффектное, что переводит план обыденного в план искусственного и искусного. Сценичность же, по мнению Т. Шахматовой, –

это характеристика драматического текста, заключенная в наборе особых средств и приемов, которые позволяют создать из пьесы спектакль. [...] Нам кажется вполне обоснованным говорить о сценичности как о некоей *системе эффектов*, сознательно заложенной драматургом в свою пьесу для вовлечения зрителя в действие, чтобы вызвать у него эмоциональный отклик⁵.

Но в вопросе о наполняемости этого понятия, о том, какие конкретно средства, приемы и эффекты можно считать показателями сценичности, царит еще большая неопределенность и разногласия мнений, чем при размежевании терминов „сценичность” и „театральность”. Связано это во многом с историческим характером самого понятия. Каждая эпоха и эстетическая система выдвигала свои требования к драматургии. Соответственно эволюционировало и понятие сценичности. Так, Владимир Сахновский-Панкеев в известной книге *Драма* говорит об „исторически изменчивом критерии сценичности”, о неких „рудиментах”, которые обнаруживаются в пьесах, написанных в иную эпоху:

Это могут быть реплики, эпизоды, иногда целые сцены, потерявшие свое значение, ненужные, а то и непонятные для зрителя нового времени [...] Это могут быть рассуждения о лицах или событиях, некогда злободневных, а ныне – канувших в Лету, метафорические отсылки, смысл которых сегодня ведом лишь историкам, и т.д.⁶

„Рудиментами” автор считает также прологи, которыми открываются, к примеру, многие шекспировские трагедии и комедии, с целью оповещения о ходе действия, „настройки” зрителя на грустный или веселый лад, равно как и монологи служебного персонажа, именовавшегося хором.

Мерилом сценичности во второй половине XIX века становится так называемая „хорошо сделанная пьеса”, то есть пьеса с логически выстроенной

⁴ Татьяна Шахматова, *Некоторые размышления о сценичности современной драмы (на примере пьес братьев Дурненковых)*, [в:] *Современная российская драма*, ред. Иоганн Бидерманн, Елена Шевченко, Казань: Школа 2008, с. 65.

⁵ *Ibidem*, с. 65.

⁶ Владимир Сахновский-Панкеев, *Драма (Конфликт Композиция Сценическая жизнь)*, Ленинград: Искусство 1969, с. 200.

интригой и единством действия. „Новая драма” рубежа XIX–XX веков выдвигает новые требования к драматургической технике и меняет бытующие представления о сценичности. Внимание переносится с сюжетных перипетий, с внешнего конфликта на конфликт внутренний, на душевное состояние героев, на атмосферу, настроение, деталь.

И все же, при всех исторических трансформациях, понятие сценичности традиционно связывается с неким гармоническим соответствием между словом и действием. Владимир Волькенштейн утверждает: „Сценичны пьесы с крепко завязанным драматическим узлом, с рельефным и энергичным нарастанием действия, с живой целеустремленностью реплик, с эффектными концовками актов и картин”⁷.

В. Сахновский-Панкеев считает, что добиться большей сценичности можно, усилив актуальность звучания, углубив психологическую разработку характеров героев и взаимоотношений между ними⁸. Это устойчивое мнение свидетельствует о том, что теория не поспевает за драматургической и театральной практикой. Марк Липовецкий и Биргит Боймерс, авторы книги *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*, самого фундаментального на сегодняшний день исследования этого эстетического феномена, видят главное упущение традиционного литературоведческого подхода к „новой драме” в том, что „пьесы анализируются исключительно через призму таких категорий, как конфликт, герой, идеология”⁹. Но не только литературоведы, но и люди театра, воспитанные на системе Станиславского, оказались беспомощными перед лицом нового эстетического явления:

В силу своих почтенных традиций российский театр оказался не подготовленным к постановке современных пьес, особенно тех, что не следовали классическим канонам построения драматического конфликта и зачастую были лишены внешнего действия и психологической динамики характеров¹⁰.

Если руководствоваться приведенными выше критериями сценичности, выясняется, что новейшая российская, как, впрочем, и европейская драматургия не просто не сценична, а антисценична. Тотальная эпизация драматического текста, подмена действия рефлексией персонажей, распадение конфликта на ряд локальных антиномических ситуаций, маски и типажи вместо полноценных характеров, обособление языка, аморфная, фрагментарная

⁷ Владимир Волькенштейн, *Драматургия*, Советский писатель 1960, с. 326.

⁸ Владимир Сахновский-Панкеев, *op. cit.*, с. 202.

⁹ Марк Липовецкий, Биргит Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*, НЛЮ 2012, с. 23.

¹⁰ *Ibidem*, с. 8.

структура – таковы приметы драматургии последнего порубежья. Они свидетельствуют о поистине радикальных изменениях, которым в последнее время подверглась драма как род литературы. Для обозначения характера происшедших перемен крупнейший немецкий театровед Г.-Т. Леманн ввел термин „постдраматический театр”, который в последнее время активно используется и в российской театральной среде. Исследователь драмы и театра Юрген Шрёдер так говорит о деконструкции драматической формы и новом театральном языке: „«Постдраматический театр» [...] это театр, практически распрощавшийся с основами основ драматического искусства со времён Аристотеля – мимесисом, действием, характерами, конфликтом, ситуацией, диалогом [...]”¹¹. При этом Шрёдер отмечает его ярко выраженный перформативный характер¹².

Марк Липовецкий и Биргит Боймерс считают, что именно „новая драма” своими поисками включила современную русскую драматургию в контекст перформативных экспериментов. Рассуждая о том, почему российские литературоведы мало пишут о „новой драме”, авторы говорят об отсутствии „оптики, позволяющей адекватно прочесть эстетику, не укладывающуюся в рамки психологического идеологизма и идеологического психологизма”, объясняя этот факт характерной для „новой драмы” перформативностью¹³. Признавая пестроту и неоднородность „новой драмы”, Липовецкий и Боймерс видят ее важнейшую черту в том, что „наиболее значимые тексты «новой драмы» не изображают и не отражают жизнь, а создают (или стремятся создать) магическое и / или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией”¹⁴.

Уже в своей статье *Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения*, а затем и в цитируемой книге, говоря о значении (пост) модернистского перформанса, на новом уровне возрождающего ритуально-магическую составляющую театра, М. Липовецкий ссылается на Жака Деррида и его статью о театре жестокости Антонена Арто: „По Деррида, перформанс разрушает саму идею мимесиса и отменяет принцип подражания: означающее здесь выступает как означаемое, сцена равняется метафизическому ядру жизни”¹⁵.

Термин *перформатив* был введен Джоном Остином по отношению к таким высказываниям, где план речи совпадал с планом действия, к высказываниям,

¹¹ Перевод мой – Е. Ш.

¹² Jürgen Schröder, „Postdramatisches Theater“ oder „Neuer Realismus“? *Drama und Theater der neunziger Jahre*, [в:] *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, Verlag C. H. Beck 2006, с. 1080.

¹³ Марк Липовецкий, Биргит Боймерс, *op. cit.*, с. 24.

¹⁴ *Ibidem*, с. 27.

¹⁵ *Ibidem*.

которые одновременно являлись и речью и действием¹⁶. Ролан Барт, вслед за немецким философом Юргеном Хабермасом, перенесшим принцип перформативности с отдельного высказывания на текст в целом и видевшим в перформативе „заинтересованную самопрезентацию”, утверждает: „Термин *перформативность* означает, что текст не столько говорит о чем-то, сколько показывает нечто, сопровождает говоримое его исполнением, подтверждая тем самым подлинность говоримого”¹⁷.

Липовецкий и Боймерс отмечают, что освоение русским театром отечественного и европейского авангарда подвигло его на смену фокуса: отношения между актером и ролью отступили на второй план, уступив место отношениям между актером и текстом:

В экспериментальных постановках конца 80–90-х годов персонаж складывается не столько из переживаемых эмоций, сколько из произносимых и воспринимаемых *слов*. Слово проходит через актера, как через проводник, и именно актерская игра с текстом определяет отношения актера и с собственной ролью, и с драматургическим / театральным целым¹⁸.

По этой причине именно язык становится центральным объектом перформанса. Этот принцип, сохранившийся и закрепленный в „новой драме”, представляется М. Липовецкому важнейшим открытием российского театра 90-х годов. В подобной нагрузке на слово нам видится формирующий элемент новой сценичности, „когда на первый план в драматическом произведении выступает не привычная интрига, конфликт, диалог и т.д., а текст”¹⁹.

Излишне говорить о трудности сценического воплощения такого типа пьес. Мария Сизова в своей статье *Перформативность новодраматического текста и проблема ее сценической реализации* отмечает:

Всякие попытки режиссера простроить психологические мизансцены или, напротив, создать образно-символический ряд (как, например, в постановке [...] пьесы Павла Пряжко «Чукчи» пермского театра «Сцена Молот» Алексея Гущина) обречены на провал. Потому что определяющим в режиссерских трактовках перформативных пьес становится „текст”, вбирающий в себя действие и, отчасти, ограничивающий мизансценический рисунок. Всё решение сводится к одному, как правило, статичному приему (например, спектакль Дмитрия Волкострелова «Хозяин кофейни» по пьесе Павла Пряжко, где актер просто сидит на стуле и рассказывает свою историю). Ведь, как отмечает Марк Липовецкий, перформативность скрывается в самом языке²⁰.

¹⁶ Джон Л. Остин, *Слово как действие*, [в:] „Новое в зарубежной лингвистике”, Выпуск 17, *Теория речевых актов*, Прогресс 1986, с. 11.

¹⁷ Ролан Барт, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, Прогресс 1989, с. 34.

¹⁸ Марк Липовецкий, Биргит Боймерс, *op. cit.*, с. 90.

¹⁹ Татьяна Шахматова, *op. cit.*, с. 70.

²⁰ Мария Сизова, *Перформативность новодраматического текста и проблема ее сценической реализации*, [в:] *Современная российская и немецкая драма и театр*, ред. Татьяна Прохорова, Елена Шевченко, Казань: РИЦ 2011, с. 86–87.

Продолжая эту мысль, Сизова утверждает, что язык становится не просто средством коммуникации, а сверхкоммуникативным элементом, способным чаще всего определенным образом воздействовать на зрителя и провоцировать его реакции (от физических – тошнота, брезгливость, до коммуникативных – выкрики, комментарии, попытки вступить в диалог)²¹.

Таким образом, инновативные (пост)драматические (перформативные) формы диктуют новые критерии сценичности и выдвигают перед режиссером новые требования. В этой связи Т. Шахматова отмечает: „Обычно осознание новой сценичности осуществляется как союз драматурга и режиссера, причем характер поисков и того и другого часто воспринимается как вызов существующей театральной эстетике”²².

В нашем случае продуктивный союз драматурга и режиссера – скорее исключение, чем правило. Существуют немалые проблемы на пути сценической реализации „новой драмы”. Сказывается отсутствие в России традиции экспериментального театра, консерватизм репертуарных театров и попытки режиссеров решать новые задачи старыми способами. Следует упомянуть и такой немаловажный фактор, как отказ многих знаковых режиссеров ставить пьесы авторов-современников. Так, Петр Фоменко, Сергей Женовач, Евгений Марчелли и др. не раз признавались в том, что новая драматургия чужда их художественным исканиям, и для того, чтобы говорить о сегодняшнем дне, им не нужен современный текст. За редким исключением, „новая драма” ставится на специальных новодрамовских площадках, таких как театр „Практика”, „Центр драматургии и режиссуры М. Рошина и А. Казанцева”, „Театр.doc”, „Центр им. Мейерхольда”, и др. Чрезвычайно распространенной формой знакомства с текстами авторов „новой драмы” в последнее время стали сценические читки. Своей популярностью они обязаны не только фактору мобильности и экономичности, но и тому обстоятельству, что они являются адекватной формой презентации специфического новодрамовского текста. М. Сизова считает, что

бартовское высказывание об идеальном перформативном тексте как тексте, где демонстрируется, исполняется то, что сказано, (косвенно) воплощается в феномене читок. Именно в читке слово максимально емко исчерпывает самое себя и позволяет зрителю сконструировать собственную реальность на основании услышанного²³.

Во время читок во главу угла ставится текст, который нередко звучит объемнее и рельефнее, чем последующие сценические интерпретации. Но если все-таки обратиться к последним, то уже с конца 90-х мы наблюдаем

²¹ *Ibidem*.

²² Татьяна Шахматова, *op. cit.*, с. 66.

²³ Мария Сизова, *op. cit.*, с. 85.

интересные попытки поиска нового театрального языка, который позволил бы раскрыть сознательный и бессознательный уровни нового драматургического текста, его вербальный и невербальный потенциал. Рассмотрим несколько примеров и практик с целью выявления сценических возможностей, заложенных в самих текстах („текст пьесы”), и изучения путей их реализации на сцене („текст театра”).

Удачным можно назвать союз драматурга и режиссера в случае с пьесой тольяттинского драматурга Вячеслава Дурненкова *Три действия по четырём картинам*, поставленной в театре „Практика” Михаилом Угаровым. Главным герой, юноша-интеллигент, существует, по словам М. Липовецкого, в „стилизованном хронотопе русской литературы XIX века, хотя иронический характер этой стилизации подчеркивается многочисленными анахронизмами (от аллюзий на авангард XX века до звуковых сигналов системы Windows, издаваемых попрошайкой)”²⁴. Пьеса В. Дурненкова снабжена развернутыми ремарками, представляющими собой чрезвычайно плотный поэтический текст, несущий символическую нагрузку. Здесь присутствует, например, образ приснившегося герою мощного дерева, взорвавшего асфальт, как плитку старого шоколада, от которого пахнет арбузом и старыми виниловыми пластинками; образ свиста, похожего на светло-зеленые бисерные браслетки, и др. Т. Шахматова в этой связи говорит о характерной для В. Дурненкова синестезии – о цветном слухе и цветном обонянии. В целом же можно утверждать, что новая сценичность, присутствующая этой и другим пьесам тольяттинского автора, связана, прежде всего, с тем, что традиционные драматургические категории (действие, конфликт, характер) заменяются здесь концентрированной образностью. М. Угарову удается успешно решить сложную задачу поиска адекватного сценического решения с помощью современных технологий, в частности, мультимедийных средств. Так, анализируя спектакль М. Угарова, Т. Шахматова отмечает великолепный по силе зрительный образ, возникающий в финале спектакля:

[...] на громадном экране детские руки перебирают содержимое шкатулки: плетеные бисером браслетки, хипповские фенечки, значок с изображением Цоя, значок мультфильма «Ну, погоди!». Причудливый узор браслета потрясающе рифмуется с мелодией свиста страшной секты свистунов. Зрительно воссоздан немного грустный, трогательный абрис ценностей поколения нынешних тридцатилетних²⁵.

Что касается прочих пьес В. Дурненкова и текстов других новодраматургов, то здесь Т. Шахматова отмечает элементы эстрадной поэтики (Михаил и Вячеслав Дурненковы, Евгений Гришковец, Николай Коляда и др.), тяготение

²⁴ Марк Липовецкий, Биргит Боймерс, *op. cit.*, с. 212.

²⁵ Татьяна Шахматова, *op. cit.*, с. 68.

к сценическим миниатюрам разговорного жанра (*Вычитание земли* Дурненковых, монологи Е. Гришковца и пр.), порой КВНовскую стилистику, атмосферу капутника, скетча (*Красная чашка* Дурненковых), что в совокупности представляется автору элементом новой сценичности ряда новодраматических текстов.

Специфические театральные языки для презентации перформативного новодраматического текста были выработаны Кириллом Серебренниковым („метод физических действий”, противоположный системе Станиславского, придуманный режиссером для постановки пьес Марка Равенхилла и братьев Пресняковых) и Владимиром Панковым („саундрама” / SounDrama, являющая собой синтез драматического и музыкального искусства). Но для того, чтобы разобраться в сути этих явлений, необходимо вернуться к тезису М. Липовецкого о ритуальном характере, присущем „новой драме”:

[...] НД в своих различных жанровых и стилевых формах объединена общим стремлением авторов превратить пьесу в *сценарий ритуала*. Не древнего, а вполне современного ритуала, нацеленного на восстановление и создание заново сакральных смыслов и соответствующих психологических состояний в конкретной социокультурной ситуации, характерной для постсоветского общества²⁶.

По мнению исследователя, идею театра как перформативного поиска сакрального начала воплощает, в частности, Иван Вырыпаев; архетипические сюжеты и ритуальные действия присутствуют практически во всех пьесах братьев Пресняковых. При этом создание самостоятельных перформативных пьес / ритуальных драм (Е. Гришковец, И. Вырыпаев) сочетается с мимесисом перформативных актов, маркирующих современную реальность (пьесы братьев Пресняковых, *Большая жрчка* А. Вартанова и Р. Маликова, пародирующая современные „реалити-шоу”) или с перформативными актами воспроизводства уже существующей реальности (*Имаго* М. Курочкина как ремейк *Пигмалиона* Б. Шоу) и т.д.

Как известно, ритуал существует и функционирует по особым законам. Если говорить о сценических практиках, то в этом плане особую роль играют эксперименты Анатолия Васильева – режиссера, понимающего театр как поле ритуальной коммуникации между актером и зрителем. М. Липовецкий и Б. Боймерс считают, что именно Васильев проложил путь, по которому впоследствии стала двигаться „новая драма”, и именно его эксперименты могут пролить свет на то, как воплощается сакральное, поиск трансцендентальных смыслов в постсоветской культуре²⁷. Так, учеником Васильева считает себя Кирилл Серебренников, самый известный и значительный режиссер-постановщик „новой драмы”. Эволюцию режиссерского метода Васильева Липовецкий

²⁶ Марк Липовецкий, Биргит Боймерс, *op. cit.*, с. 25–26.

²⁷ *Ibidem*, с. 27.

и Боймерс видят в постепенном удалении от „театра как иллюзии реальности» в направлении театра, основанного на актерской импровизации при наличии заданной жесткой структуры текста”²⁸. Театр Васильева называют театром игровых структур, а также „вербальным”, „концептуальным”, „ритуальным” театром. Актер здесь создает образ, исходя исключительно из логики персонажа, без опоры на собственный психосоматический опыт. Исключая предысторию персонажа, Васильев концентрируется на слове, которое в его системе обретает власть над действием. Огромное значение придается звуку, интонации, высоте голоса – слово должно звучать, словно найденное впервые. В результате создается впечатление ритуального перформанса. Слово нередко на равных правах с музыкой составляет сложную аудиопартитуру спектакля (*Моцарт и Сальери. Реквием, Амфитрион* Мольера, и др.).

В этом же направлении работает Владимир Панков, создатель „саунд-драмы”. Время от времени Панков обращается к классическому материалу (*Морфий* по рассказу М. Булгакова, *Гоголь. Вечера* на сюжет *Майской ночи* Н. Гоголя), но, в первую очередь, он известен как новодрамовский режиссер, завоевавший популярность, в частности, такими спектаклями, как *Doc.Top* по пьесе Елены Исаевой, *Я – пулеметчик* по пьесе тольяттинского драматурга Юрия Клавдиева, и др. В первом случае речь идет о подлинной истории врача из российской глубинки, изложенной с помощью техники вербатим, во втором – о монологе, в котором самосознание бандита-внука накладывается на самосознание его деда – ветерана Великой отечественной войны.

Doc.Top – лауреат премии газеты „Московский комсомолец” как лучший спектакль 2006 года, призёр фестиваля „Na Pomostach” (Польша, Ольштын, 2007) и фестиваля „Новая драма” (Москва, 2006). Пульсирующий ритм, четкие движения актеров, слаженность действия, текста и музыки усиливают смысловое и эмоциональное воздействие слова, воссоздающего будни провинциального врача, пытающегося следовать клятве Гиппократата в нечеловеческих условиях российской провинциальной больницы.

Я – пулеметчик – история людей разных поколений, каждый из которых пережил свою войну. В. Панков рассказывает ее с помощью нового театрального языка, в котором первостепенное значение имеет звук. Монолог Ю. Клавдиева разбит на части, „пулеметчиков” здесь двое: тридцатилетний бандит, вступающий в бой с братвой из соседнего квартала, и его дед, воевавший на фронтах Великой отечественной войны. В. Панков добавляет третьего пулеметчика – женщину, усиливая тем самым тему войны. Пулеметчик-женщина – это сплав образов родины, матери и самой войны. „Женщина – это наш вечный пулемет. Когда уже нечем воевать, бабы идут в бой”, – комментировал режиссер в интервью, данном телеканалу „Культура”. Настоящую войну Панков видит в столкновении человека и системы, когда

²⁸ *Ibidem*, с. 100.

из человека постепенно делают зомби, смертоносное оружие. Неслучайно на сцене появляются актеры в масках политиков.

У В. Панкова в спектакле несколько враждующих групп: власть и общество, человек и Бог, которому брошено обвинение в отказе от всепрощения, и др. Зрителю дают почувствовать, каково это – находиться на мушке: женщина-террористка направляет пулемет прямо в зал. В конце один из „пулеметчиков” кричит, что вопреки всему он будет жить, и это крик не рвущегося в бой, а уставшего от войны. Весь текст Ю. Клавдиева не вошел в постановку, купированные фрагменты компенсируются музыкой, создаваемой модульным синтезатором, а также пением, речитативом, надрывными криками, стонами и воплями исполнителей, порождающими особую экспрессию. Речь идет о новом способе существования актера в роли и о новой форме взаимоотношения актера и зрителя.

Задуманная как паритет драмы и музыки, „саундрама” не всегда отвечает изначальному посылу. Многие критики отмечают, что музыкальность в этом театре стоит на первом месте, а литературность – на втором („поменьше б саунда, побольше драмы”²⁹; „в результате получилось действие, к которому и впрямь трудно подобрать жанровое определение [...] самый близкий ему жанр – концерт”³⁰, и пр.). Подходя к театру с привычными мерками, и критик, и зритель ищут действия и смысла, а потому порой недоумевают по поводу происходящего: „текст Панков превращает в глоссалалию, в шум, в музыку, организуя его не по смыслу, а по ритму и звуковысотным свойствам”³¹; „ясно только, что, кроме [...] эффектной среды, в спектакле студии SounDrama как в концерте ничего нет. Во всяком случае, нет внятного действия, за которым положено следить, если все же это драма”³². На деле, сплетая причудливую полифонию из причитаний, завываний, криков, хохота, тишины, пения, музыки, исполняемой на особых синтезаторах и народных инструментах, подсознательно возрождающих память о древних языческих обрядах, Панков как раз и создает специфическое ритуальное действие, раскрывающее перформативный характер новодрамовских текстов и создающее тот особый род коммуникации со зрителем, который, по убеждению М. Липовецкого, и является главной родовой чертой „новой драмы”.

Таким образом, новая сценичность современной драматургии очевидно требует от режиссера переосмысления традиционных подходов к сценическому воплощению литературного материала, а приведенные примеры свидетельствуют в пользу различных возможностей решения этой творческой задачи.

²⁹ Глеб Ситковский, *Громка украинская ночь*, „Газета”, 14 сентября 2007 года.

³⁰ Дина Годер, *Гоголь-концерт*, „Время новостей”, 12 сентября 2007 года.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

The Problem of Theatricality of Russian „new drama”

(Summary)

The essay addresses the notion as ‘theatricality’ as such, its historically changing character and its specific qualities concerning the texts of Russian „new drama”. Following M. Lipovetsky, B. Boymers and others the author points out its performative quality, which creates a new type of communication with spectators similar to a ritual act.

The author comes to the conclusion that new theatricality of the modern drama asks for reevaluation of traditional approaches to the scenic adaptation of literary material and gives examples proving the possibility of various solutions of this creative task.

Key words: Russian „new drama”, theatricality, problem of scenic interpretation, performance, ritual, SoundDrama.