

УДК 801.7

DOI: 10.17223/23062061/21/3

И.В. Купреева, О.К. Страшкова

«КРОМЕШНЫЙ» ГЕРОЙ В «КРОМЕШНОМ МИРЕ» РУССКОЙ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ДРАМЫ*

***Аннотация.** Рассматривается художественное целое «новой новой драмы» как одного из самых противоречивых феноменов современного литературного постмодернизма. Анализируется функционирование хронотопа «кромешного мира» в текстах знаковых представителей русского драматургического постмодерна: О. и В. Пресняковых, И. Вырыпаева, Е. Греминой, В. Сигарева и др. Демонстрируется, как создаваемый драматургами антимир, представляющий собой десемантизированный конгломерат объектов, с одной стороны, выступает гротескным воплощением общества консюмеризма, лишенного каких-либо ценностных установок, с другой – отражает философский поиск новых жизненных ориентиров.*

Ключевые слова: *постмодернизм, депрессивный характер искусства, «новая новая драма», кромешный мир, бифуркация, гипернатурализм, аксиологическое понятие «насилие», десемантизация реальности, герой-трикстер.*

Художественный феномен «новая новая драма» в современном литературном процессе России выступает одним из самых противоречивых и резонансных эстетических явлений. В самом определении формирующегося формосодержательного феномена указывается на преемственную связь с «новой драмой» Серебряного века. Однако современные эстетические и этические реалии актуализировали нехарактерные для предшествующей культурной эпохи мотивы насилия, конфликт / неконфликт «кромешного героя» с «кромешным миром». Эта отличительная особенность современной «новой новой драмы» является здесь предметом нашего исследования.

Нарочитая эпатажность образного ряда и разветвленные сети телесной метафоры, острая социальная и метафизическая конфликтность, трансгрессивные соединения гетерогенных структур

* Работа выполнена при поддержке РФФИ, проект № 16-34-00034 «Истоки жанрового синтеза в поэтике отечественной драматургии XX–XXI вв.».

ных и смысловых элементов, размытость жанровых границ – это и многое другое определяют своеобразие «новой новой драмы» и сложность ее научного осмысления. Одновременно в творчестве современных драматургов – Е. Греминой, И. Вырыпаева, В. Сигарева, Ю. Клавдиева, В. Калитвянского, С. Кирова, братьев Пресняковых и др. – можно выделить общую, четко обозначившуюся магистральную линию. Она направлена на осмысление постперестроечных культурных и социальных реалий. «Новую новую драму» можно рассматривать как своеобразный художественный анализ сознания и духовной конституции нового человека формата консюмеризма с помощью, в том числе, средств и приемов постмодернистской поэтики. В произведениях современных «новодраматургов» часто прослеживается сознательная установка на агрессивное эстетическое экспериментирование как с формой и содержанием. В связи с чем «новая новая драма» рубежа XX–XXI вв. однозначно воспринимается и отечественными (см.: [1–7]), и зарубежными исследователями (см.: [8, 9]) в качестве культурного поля последовательного обновления эстетических принципов и приемов искусства в целом.

Обозначенные тенденции современной драматургии указывают на некоторые типологические схождения с эстетическими новациями модернистской «новой драмы» рубежа XIX–XX вв. Эпоха, названная «серебряным веком русской поэзии», отличалась формированием новой философии, поиском принципиально новых идеалов человека, иных принципов существования человечества, когда жизнь сливалась с искусством, а искусство с жизнью. Идея символистов о житнетворческой миссии искусства актуализировала концепцию театрокрации: театр был призван стать идеальной, синтезированной моделью нового искусства, отвечающего требованиям изменяющейся действительности во всех аспектах ее проявления (метафизическом и теургическом, социальном, личностном) [10. С. 7–117]. Гибкая «трафаретность» исторического и эстетического опыта, закономерно связанных общими тенденциями поиска новых форм для выражения нового содержания эпох перелома (рубежа XIX–XX и рубежа XX–XXI вв.), трагическая заост-

ренность, значимость этических проблем в контексте общественного бурления представляются знаковым показателем драматургического текста с точки зрения современных теорий социосинергетического знания и изучения феномена социальной бифуркации. Этот феномен указывает на типологическую связь двух порубежных эпох, отличающихся качественным изменением общественной системы, когда происходят социальные перевороты, революция, когда «действие объективных законов опосредуется сознанием людей», когда, по утверждению Ю.М. Лотмана, «происходит взрыв или вспышка еще не развернувшегося смыслового пространства культуры, которая содержит в себе потенциальные возможности будущих путей развития, но в момент бифуркационного взрыва определяется случайностью» (см.: [11]). Исследователь О.А. Музыка доказывает первостепенную роль ценностных составляющих на этапах разрушения предшествующего устойчивого общественного состояния и становления последующей социальной реальности, ей представляются характерными следующие черты периодов социальной бифуркации: «Дезорганизация взаимодействия субъектов социальных отношений, ценностная напряженность, противоречия, конфликты, обуславливающие направленность будущего развития общества, в котором определяются возможности реализации ценностных оснований действующих в обществе субъектов» [12]. Также акцентируется внимание на главенствующей роли ценностных установок при осмыслении бифуркационных изломов.

Именно бифуркационные потрясения инспирировали духовные и нравственные «изломы» героя нового времени. Общечеловеческие ценности персонажей «новой новой драмы» находятся вне традиционных христианских представлений о добре и зле*, вне устойчивых понятий гуманизма и этики. Инструментом утверждения этой новой аксиологии становится насилие как многократно

* Неслучайным представляется тот факт, что одним из самых востребованных метанарративов, подвергаемых диалогическому переосмыслению и деконструкции, выступает текст Священного Писания в творчестве драматургов И. Вырыпаева, О. и В. Пресняковых, режиссера К. Серебrenникова.

повторяемый отзвук-эхо художественного мира новодраматургов рубежа XX–XXI вв. Образы, знаки-символы и мотивы насилия, деструкция художественного целого, экзальтированное проявление разрушительного, биологически-звериного начала в персонажах современной постмодернистской драмы создают определенную художественную парадигму кошмара, где насилие как основа и драматического действия, и жизненной стратегии героя становится агрессивным художественным приемом воздействия на реципиента: «Автор уже считает необходимым пробивать читателю под дых», «бьет не по голове, а под дых, обращается не к рефлексии, не к вкусу и даже не к совести, а исключительно к инстинкту», «музыка выходит такая несколько животная, и мелодия не особенно чиста» – предельно однозначно характеризует Д. Быков идеостиль титульного представителя «новой новой драмы» И. Вырыпаева [13].

Анализ художественных текстов «новой новой драмы», представленной образцами драмы-притчи, метажанровыми образованиями, позволяет говорить о воплощении в них многоликого хронотопа «кромешного мира», или антимира*, с соответствующим этому пространству-времени кромешным героем, служащим глобальным символом-обобщением специфики современной цивилизации потребления. Семантика антимира, согласно академику Д.С. Лихачеву, слагается путем последовательной замены сущности ее противоположностью: истины – ложью, верха – низом, света – тьмой, нормы – антинормой, своего – чужим, правого – левым, лица – изнанкой. Определяющими характерологическими чертами «кромешного мира» является неупорядоченность и спутанность отношений, иллюзорность «мира изнанки», что призваны подчеркнуть всевозможные и многочисленные «обнажения» и «непристойности» [15. С. 47]. Однако, как указывают исследователи современной литературы Н. Лейдерман и М. Липовецкий,

* Актуальность поэтики антимира для авторов-постмодернистов достаточно высока, зачастую их произведения характеризуются абсолютным замещением нормы антинормой или гипертрофированно саркастическим пародированием мира реальности (см., например, исследование Г.И. Лушниковой, Е.Р. Чемезовой [14]).

мифологические образы, просвечивающие сквозь искаженный, изнаночный мир постмодернистского текста и отсылающие к древним архаическим ритуалам, «все же указывают на наличие некой устойчивой тверди, некой версии вечности даже посреди “кромешного” мира» [16. С. 562]. На статус подобной твердыни в «новой новой драме» (как в классическом натурализме) претендует природа, точнее, природно-биологическое начало в человеке и человеческих отношениях. Подчеркнем, что концепция «кромешного мира» выстраивается Лихачевым при изучении демократической сатиры XVII в., противопоставленной сакрализованной официальной культуре Древней Руси, имевшей строго выдержанный серьезный характер. Древнерусская сатира, наполненная «кромешной» образностью, по сути, представляет смеховой мир, сопоставимый с карнавальностью европейской народной культуры Средневековья, описанной М.М. Бахтиным (см.: [17]). Иными словами, «кромешный мир» наполнен амбивалентными смыслами, в которых смерть и разрушение неразрывно сопряжены с обновлением и рождением, а формирование разнообразных моделей «кромешного» художественного пространства-времени в современной драматургии имеет целью не только гротескное фиксирование реальности и карикатурное изображение пороков современности, но связано с поиском утраченных ценностных кодов.

Так, В. Калитвянский, используя постмодернистские средства российского соц-арта, в образе уполномоченного НКВД Ковтун (пьеса «Возчик») многосторонне характеризует антигероя как порождение тоталитарных эпох, когда гарантом социальной стабильности выступает система надзора, принуждения и насилия*. Так, товарищ Ковтун, приехав в вверенный ей район, насаждает философию насилия:

«Ковтун. А сколько у Вас в подвале арестованных?»

Петренко. Один. То есть... теперь – ни одного.

Ковтун. Один? (Качает головой). Да работнички. Ладно, разберемся» [19].

* О насильственных механизмах социального регулирования более подробно: В. Беньямин «К критике насилия» [18].

Насилие в ее понимании является типовым образцом существования во времени, определившим лик человечества современной эпохи, и выступает «гигиеной мира» (как сказано Ф. Маринетти, в манифестации итальянского футуризма). Оно, насилие, лежит в основе социального строительства и обеспечения благополучного будущего:

«Ковтун. Я гляжу, вы здесь увязли в текучке, перспективы не видите.

Секретарь. Почему же мы не видим?..

Ковтун. У вас в НКВД всего один арестованный сидел...

Секретарь. Почему один? Было больше. Сколько мы, Семенов, разоблачили врагов за год?

Семенов (глядя в бумажку, которую ему подкладывает Петренко).

Выявлено и разоблачено сто семь явных и скрытых врагов.

Ковтун. Сто семь за год? Надо сто за месяц!» [19].

С одной стороны, детализированно натуралистический, с другой – овеянный ореолом демонизма, образ Ковтун вырастает у Калитвянского в символ разгулявшихся хаотических сил, легализующих разрушение, высвобождающих-одобряющих животное в человеке, делающих агрессию и насилие обыденностью. Сотрудники НКВД имеют непреодолимую страсть к моральной и физической расправе над Другим; они и есть воплощение новой, постмодернистской «этики любви». Приведение в исполнение приговора «высшей меры наказания» вызывает в их душах садистическое наслаждение и священный трепет: *«Семенов. Подносит чернильницу и ручку. Ковтун берет ручку и подписывает. Семенов (со сдержанным нетерпением). Разрешите, товарищ Ковтун, исполнить приговор трудового народа» [Там же].*

И если историософское обращение В. Калитвянского к советскому прошлому, создание агрессивными приемами постмодернизма еще одного фантазмагоричного варианта «альтернативной истории» имеет целью осмысление и мотивацию жесткостей постсоветской действительности, то деструкция в поэтике И. Вырыпаева достигает высшей степени выражения. Она начинает носить самодостаточный – самоценный характер, семантически заявляю-

щий лишь о самом себе. В пьесе «Июль», представляющей историю безумного убийцы-каннибала, животная ипостась человека является своеобразным конвенциональным знаком времени с ослабленными связями философского плана содержания и чрезмерно экспрессивным, травестийно гротескным планом выражения. Напомним лишь одну сцену, в которой герой выражает раздражение по поводу постоянно звучащего шума транспорта, вызывающего в его подсознании болезненные видения-желания: «...на третий день, как в той самой пословице, словно из нее самой и вышла, явилась ко мне... собака, но вести себя стала точь в точь, как та лиса из сказки, и сначала пристроила ко мне свой хвост на моиколени, а потом и вся целиком забралась на печь, прямо к лицу моему прижалась своим лишайным боком, и давай дышать, как будто ее надувают прямо сейчас мотоциклетным насосом... я нашел что-то такое у себя внутри, где-то там, в области сердца и спины, что-то такое, что снова, вдруг, во мне возродило, жажду, еще пожить, а значит и чувство голода, да такого голода, что я как лежал на спине, так, не вставая и задушил псину прямо у себя на груди, а задушив ее, я прямо так не вставая взял да и съел почти добрую ее половину, начал с головы, а закончил на половине туши. И потом еще я почти пол дня лежал в луже собачьей крови...» [20]. Проснувшаяся в герое агрессивная жажда жизни и акцентированная автором тишина / умиротворение после удовлетворения этой жажды выявляют некую органичность и животную ипостась совершенного убийцей действия. Расщепление-расчленение живой плоти в «Июле» отсылает к языческой архаике, ритуалам с человеческими, детскими жертвоприношениями, вовлекает в амбивалентный круговорот смертей / возрождений (см.: [21]).

Стремление к осмыслению нового, только «родившегося», героя, стоящего на пороге цивилизации, находящегося в аксиологическом «зазоре» и еще не подразумевающего, в силу своего архаического уровня развития, о существовании понятия личности и индивидуальности, обращает современных новодраматургов к детской теме, изображению подросткового и юношеского мира. Художественную аналитику растерянного, не имеющего духовно-

личностной возможности обретения собственного Я юного героя, сравниваемого с эмбрионом, зародышем человека, мы находим в драматургии предшественников «новой новой драмы» – Н. Коляды (пьеса «Канотье»), Л. Улицкой (пьеса «Русское варенье»).

Судьба героев-подростков, юношей и девушек определяет сюжет пьес В. Сигарева «Пластилин», «Божьи коровки возвращаются на небо»; при этом молодежь здесь насильственно лишена детства и оказывается жертвой тотальной социальной агрессии среды: идеалы и романтические представления персонажей подвергаются болезненно-му разрушению, тела – надругательству. Таков Максим, герой нашумевшего «Пластилина», мальчик с доброй душой, ставший бессмысленной жертвой беспросветного изнаночного мира, где только смерть позволяет реабилитировать детство, а ребенку чувствовать себя ребенком. Важное место в пьесе занимает несколько раз повторяемый эпизод видения Максимом (мучающимся сильнейшей головной болью и, по-видимому, смертельно больным) умершего товарища:

«Снова ночь. Снова темно. Снова Максим лежит в постели. Снова держится за голову. Снова скулит, сжав зубы.

Вдруг вздрагивает. Прислушивается. Опять вздрагивает.

Выбирается из постели, идет к окну. Отдергивает штору. Смотрит вниз.

В калитке детского сада стоит тот же самый мальчик. Он что-то говорит, но его не слышно. Видно только, как он шевелит губами.

Максим. Я потом. Спира...

Губы мальчика двигаются. Он отходит в глубину детского сада.

Максим. Я потом.

Мальчик машет головой. Говорит. Пятится.

Максим. Я потом...

Темнота поглощает мальчика.

Максим задергивает штору. Достает из-под кровати коробку с пластилином. Лепит» [22. С. 451].

Этот мистико-метафизический разлом в общей картине натуралистического действия-повествования «Пластилина»^{*} может иметь

^{*} Прием метафизических срывов предельно натуралистической «обытовленной» действительности был заложен еще Н. Гоголем и виртуозно освоен Н. Колядой в

несколько семантических трактовок. Видение Максима – это и страшное предзнаменование физической смерти мальчика, и знак духовного небытия окружающего его мира, сигнализирующий об иллюзорности, изнаночности всего сущего в этой действительности. Для нас наиболее показательным в данном мистическом эпизоде является вербализация атрибутов детства, до того отсутствовавших в тексте пьесы: игрушки, качели, детский сад и пр. То есть не жизнь и включенность в эту реальность, а именно смерть и исключение из реальности наделяются автором положительной ценностной коннотацией, служат символической девальвацией, указателем возвращения подлинной сущности ноуменам / феноменам, а также вариантом освобождения страдающего / причиняющего страдание персонажа.

В пьесе Ю. Клавдиева «Собиратель пуль», являющейся своеобразным диалогическим продолжением «Пластилина» (соотнесенность фабулы, конфликта, организации действия), герой-подросток уже не пытается проецировать вовне, подобно Максиму, идеалы добра и справедливости. Он оказывается полностью поглощенным теневым миром и является одним из наиболее страшных его воплощений. Автор играет на диссонансе безвинного-безгреховного детства и его уничтожения – «антиповедение» маленького героя, которому насилие начинает доставлять удовлетворение и пределом мечтаний которого служит принадлежность к выдуманному им клану «собирателей пуль»: «ОН. (*Перебивает*). Раньше здесь был пустырь. Вон там был деревообрабатывающий комбинат. Во время перестройки финансирование было прекращено, и комбинат опустел. Здесь стали собираться подростки, такие, которых во всех школах принято называть лохами... Они слушали рок, не простой рок – они слушали группы леворадикального и сатанистского толка. Читали тут книги вслух. Такой, знаете, клуб по интересам – последний в этой стране. Они убивали кошек и мазались их кровью. Ели сырое мясо. Писали стихи. Трахались пря-

ряде его пьес, например, «Полонез Огинского», «Откуда-куда-зачем», его школу и представляет В. Сигарев.

мо на полу, среди ржавых станков и гниющих бревен. Трахаться, писать стихи и убивать – все, что нам... им было нужно от жизни. Понимаете?» [23. С. 485].

Зловещий образ детства представлен и в творчестве Олега и Владимира Пресняковых. Их герой руководствуется исключительно биологическими инстинктами и стремлением доминировать в агрессивной социальной среде, при этом авторское уподобление персонажа животному становится навязчивым мотивом художественного мира драматургов. Здесь люди – хищники, более того, – «недолюди». Портрет мнимой свидетельницы на мнимой свадьбе в пьесе Пресняковых «Европа – Азия»^{*} более походит на разлагающийся труп животного, нежели на изображение человека: «Ее платье, когда-то нарядное, поблекло, село прямо на ней и стало походить на облезлое оперение какой-нибудь Серой Шейки, забывшей убраться в теплые края, а лицо и голова “свидетельницы” стали похожи на сливное отверстие ванны, которое пробивали вантузом и оттуда вылезли волосы, зубы, один зрачок и еще кое-что, о чем лучше не говорить» [24]. В этом свадебном карнавализованном пространстве изнаночного мира, где возможное появление новой жизни оказывается циничной иллюзией, дети, словно мелкие стервятники, питающиеся падалью, в их глазах зажигается искра живого чувства в одном-единственном случае, когда они видят деньги: «Тут же из кустов, растущих поодаль, выходят трое маленьких заморышей “кочевой” национальности – это две девочки и мальчик, оборванные и грязные. Завидев людей, они останавливаются, а их карие глаза, до того как будто покрытые мертвенно-тусклой пеленой безразличия, вспыхивают как фары ревущего внедорожника, выскочившего в ночи из-за поворота. Удерживая в глазах этот режущий свет, дети принимаются попрошайничать, исполняя популярную русскую эстрадную песню» [Там же]. В своем художественном целом антимир драматургии братьев Пресняковых –

^{*} Заметим, что драматургами достаточно последовательно проводится тема обряда, связанного с карнавальской культурой. Также представляется символическим, что свадебный обряд, выступающий подготовительным этапом рождения нового, оказывается клоунадой, разыгрываемой с целью получения милостыни.

это тотальный «кромешный мир», лишенный амбивалентной составляющей – смехового начала как перспективной возможности обновления. М. Бахтин, сопоставляя гротеск периода Средневековья и Нового времени, указывал на нарастание тенденций энтропии и ослабление возрождающей силы смеховой культуры при хронологическом приближении к современности, ярчайшим свидетелем этой гипотезы и выступает «новая новая драма» (см.: [17]).

Драматурги XXI в. гротескное пространство лишают восходящей энергии и абсолютизируют низовые смыслы; смех, абсурд, буффонада выступают механизмами развенчания, разрушения и небытия. Художественная стратегия Пресняковых – это консервация человека и человеческого в топосе абсолютного низа – инварианта, показателями которого могут служить земля, материнская утроба, ад. Распространенным мотивом творчества авторов выступает сознательный, обоснованный отказ от деторождения, убийство будущего ребенка как символическое уничтожение собственной жизни и уход в небытие. В пьесе «Перед потопом» женщина, объясняя мужчине* совершение аборта, мотивирует свои действия любовью и жалостью к потенциально возможной новой жизни, что находится в полном соответствии с этикой гипертрофированных самоволия и необузданного желания, характерной для консюмеристского общества: *«Женщина (поднимается, подходит к мужчине, обнимает его за плечи)... я знаю точно... только за себя... я могу жить вместе с тобой... я готова жить вместе с тобой... но за ребенка я испугалась... я слишком любила его, чтобы разрешить ему жить... Где? В этом мире?... Лучше так, пока он ничего не понимает, и я его не знаю... лучше так... я не могу взять ответственность за чью-то жизнь... мне страшно...»* [25]. Впервые в современной драматургии тема-идея невозможности появления ребенка, новой светлой жизни в условиях «кромешного» существования

* Персонажи лишены имен, индивидуального облика и неповторимых характеристик внутреннего мира, представляют безликие обобщенные образы, «вписывающиеся» в художественный метод гипернатурализма.

завучала в пьесах представителя «новой волны» Н. Коляды, в частности, в трагифарсе, сегодня уже культовом благодаря постановкам «Современника», «Мурлин Мурло», выступающего в рассматриваемом дискурсе прототекстом. Главная героиня действия, мечтающая иметь ребенка, в порыве обиды, отчаяния и жалости к самой себе произносит: «*Ольга. (тихо)* Если у меня будет ребенок – я его задушу... Сама задушу... Возьму и задушу пальчиками... Задушу, задушу...» [26]. Однако в драме Коляды эта тема оказывается неизменно сопряженной с сентименталистской тональностью сострадания к каждому своему персонажу, что в целом выступает камертоном мерцающей поэтики автора, выстраивающейся на пресечении приемов модернизма-постмодернизма, натурализма и сентиментализма (см.: [6, 27]). Мерцающие начала натурализма и сентиментализма в пьесах Коляды и намечают возможности выхода-разрушения «кромешной» реальности. Последовательные в своих художественных принципах постмодернисты Пресняковы холодно и отстраненно рисуют или принципиально бесплодный мир (сознательный отказ – убийство ребенка), или мир детей-хищников, травестийно уподобленных животным, или же детей болезненных, с патологиями развития. Если у других новодраматургов ребенок или подросток поневоле оказываются заложниками кромешного пространства и страдают от существования в антимире, то у Пресняковых разрушается сам архетип «дителя» и комплекс смыслов, связанных с детством (совершенный, безгрешный, идеальный, чистый). Ребенок в их произведениях выступает в качестве раздражающего фактора, помехи, усеченной несовершенной плоти, а материнская забота предстает бессмысленным подвигом самоотречения, пустой тратой сил и энергии:

«1-я женщина: ...Все вокруг кормят их детским питанием, волшебной химией, кормят их чем угодно, только не грудью!»

2-я женщина: Или вообще не рожают!

1-я женщина: Или вообще не рожают! А я родила, кормила его грудью целый год, и что толку, – он все равно оказался глухонемым!» [28].

В антимире «новой новой драмы» рубежа XX–XXI вв. не жизнь и любовь, но насилие, разрушение и смерть, вплоть до самоуни-

чтожения, обретают смысл Абсолюта. Ощущение бессмысленности существования, пустоты всего атрибутируемого с человеком и человеческим достигает максимального усиления в сравнении с идеологией предшествующих эпох. Принципиально патологический характер современной культуры отмечал Х. Зендльмайр, связывая эпатажную болезненность человека новой эпохи, называемой автором эпохой «автономного человека», с ее спецификой – травматической утратой духовного, божественного ориентира, т.е. развитием абсолютно автономного мировосприятия, отделенного от религиозных авторитетов и этических максим, лишённого бытийственной устойчивости, что нашло емкое выражение в общеизвестной идее Ф. Ницше о смерти Бога (см.: [29]). Эта гипотеза находится в нелинейном соотношении с исследованиями В. Руднева, рассматривающего взаимообусловленность языка и культуры сознанием и психикой ее реципиента (см.: [30]). Он рассматривает и искусство XX–XXI вв. как глубоко травматическое (после потрясений Первой мировой войны и осознанием фарфоровой хрупкости человеческой жизни), депрессивное, определяемое непоправимой утратой объекта любви*, в качестве которого может выступить близкий родственник, дорогой друг, благополучное существование и, в своем глобальном пределе, – божественное, метафизическое начало. Особенностью депрессивного художественного фокуса является последовательная десемантизация реальности: сознание субъекта лишает смысла каждое сколько-нибудь значимое событие, явление, феномен, что вызвано глобальным отказом от жизни (начиная с отрицания необходимости социальной реализации и общения в границах социума, продолжая бегством от познания и преобразования действительности, завершая отказом от продолжения рода). В. Руднев следующим образом характеризует феномен депрессивной десемантизации: «Для того чтобы уметь воспринимать мир как исполненный смысла и прочитывать его

* Первой значимой работой о депрессии как нарциссическом неврозе, определенном травматической утратой объекта любви, выступает статья З. Фрейда «Скорбь и меланхолия» [31].

послания, надо обладать чувствами. Одной интеллектуальной способности недостаточно. При депрессии изменения происходят именно в сфере чувств, эмоций – и мир десемiotизируется, теряет смысл, превращается в бессмысленный конгломерат. По-видимому, для каждого человека осмысленность мира в очень большой степени обусловлена присутствием самой главной вещи и самого главного смысла – объекта любви. Когда этот объект утеривается, смысл и с ним весь мир разрушается» [30. С. 228–229]. Этим можно объяснить изображение жизни в качестве полой формы или симулякризованности «кромешного» существования в постмодернизме в качестве факта художественно-философского отражения депрессии – духовного недуга культуры и человека, в нее включенного.

«Новая новая драма» представляет антиреальность, с одной стороны, десемiotизированную, с другой стороны, наполненную положительными коннотациями в сюжетах, связанных со смертью и разрушением. Жизнь совершенно лишена смысла в сознании героев «кромешного мира». Так, у персонажа «Санитарной нормы» С. Кирова Мирона, много раз испытывавшего свои силы и судьбу в русской рулетке, лишь игра с собственной смертью способна вызвать взволнованный стук сердца и какое-то подобие-карикатуру радости. Парадоксальным (и закономерным одновременно) образом в изнаночном мире «новой новой драмы» именно смерть (не романтизированная или наполненная мистически-возвеличивающим началом как в модернизме, но физиологическая, тривиализованная) дает герою ощущение собственной жизни, подлинности существования:

«*Мирон*. Не напрягайся, Олежка. Я все равно уже не живой. Человек живет, пока хочет чего-нибудь. А я только мучаюсь. Я когда малой был, думал, поживу, узнаю, открою тайну, которую все взрослые прячут от детей. Самое главное, ради чего все это? Зачем эта жизнь? Вот уже сорок лет живу, и представляешь – не узнал. Оказалось, нет никакой тайны и открывать нечего. Одна скука... *Пауза*. А Бог все-таки не дурак. Самое лучшее, что он для нас придумал – это смерть. Это брат красиво» [32].

Однако в потенциале своего Я антигерой-трикстер имеет не только теневое и разрушительное, но и возможность возрождения, полного обновления своей природы до абсолютно идеального, положительного мироощущения. Насилие и деструкция в его мире имеют амбивалентное обоснование, связанное с разрушением старого для обретения принципиально нового, созидания иных ценностных координат или же с возрождением традиционных аксиологем, уничтоженных или поставленных под сомнение катастрофической историей XX столетия. Вновь обретение ценностных координат, будь то поиск принципиально новой этики или реконструкции христианских ценностей, намечает перспективу разрушение «кромешного» пространства / времени и обретения кромешным героем внутреннего благополучия – устойчивости. В метафизическом смысле происходит замещение объекта утраченной любви и восстановление смыслового каркаса реальности. «В этом смысле депрессия закономерно толкуется как временная смерть, а ее завершение – как возвращение к жизни, сопровождаемое смехом, то есть как воскресение» [30. С. 227].

Так, в художественных текстах новейшей отечественной драматургии наряду с уже привычным и обыденным антигероем возникает исправляющийся отрицательный герой, идущий по пути восхождения-воскрешения, вновь ощущающий ценность своего человеческого достоинства и жизни, обретающий любовь и счастье. Таков, например, ссыльнокаторжный Степан в пьесе Елены Греминой «Сахалинская жена». Драматург создает философскую пьесу, в которой каждый образ и каждая деталь приобретают двойное символическое значение – в плане бытовой повседневности и в координатах вечности. Остров Сахалин здесь предстает экзистенциальным тупиком, эквивалентом ада, где каждый отягчен собственным грехом и его вечным искуплением в бесконечном, ином бытии:

«Иван: А вот накажут тебя.

Марина: Дальше Сахалина русские не пошлют... А мы уже на Сахалине.

Иван: А вот посадят тебя на том свете на сковородку. Зачем, скажут, ты, Марина, трех мужей уморила?

Марина (быстро): не трех, а двух.

Иван: На сковородку посадят на том свете!

Марина: тот свет это где?

Иван: Это там.

Марина: дальше Сахалина русские не пошлют.

Иван: Надоело мне все как. Как же мне все надоело! Там, в Дугинской, в кандалной тюрьме, одного к тачке приковали. Куда тачка, туда и он, за ногу приковали. Так мне кажется, что тачка моя всегда за мной тащится. Куда я, туда и она... Куда она, туда и я» [33. С. 127].

Все герои пьесы кольцевым моделированием действия (непрерывный возврат ситуаций, искушающих персонажей) словно обречены на перспективу многократного повторения собственного греха в будущем, а следовательно, и на многократный повтор загубленной грехопадением судьбы:

«Марина: Без греха нельзя. Потому как Сахалин.

Доктор: Этакий звук...То ли звук лопнувшей струны... А это просто один неумелый каторжник стучит по оковам другого» [Там же. С. 133].

«Звук лопнувшей струны» – общеизвестный символ неблагополучия в чеховской поэтике, интертекстуально расширяет ткань пьесы Е. Греминой и усиливает впечатление постоянного возврата действия к уже совершенным когда-то событиям, глубокой и зловещей детерминированности каждого поступка персонажей.

Ивана, Марину, Унтера, Степана, Доктора, Ольгу можно сравнить с героем античной трагедии, априорно несущим груз трагической вины, только существующим в условиях кромешного мира, в котором, казалось бы, нет места искуплению. Однако рождение положительного героя и искупление, переживаемое всеми персонажами пьесы, неожиданно происходит, и совершается оно силой духовного напряжения и всепрощающей любви, на которую, как выясняется, способен каждый грешник. Степан, уличив в неверности вторую супругу (изменившая первая жена была им убита),

прощает изменницу и предавшего его друга. И в этом акте любви и всепрощения чудесным образом преображаются судьбы всех героев «Сахалинской жены», обретающих счастье. Как только совершается духовное преображение Степана, оглашается символическая весть о прорастании древнейшей злаковой культуры на неплодоносящей сахалинской земле, над выращиванием которой многие годы безрезультатно трудился герой:

«Туман рассеивается, светлеет. Шатаясь, как сомнамбула, идет Марина с корзиной рыбы. Роняет рыбу на ходу. Потом отшвыривает корзину входит в дом.

Степан. Заходи, Маринушка... Да что с тобой случилось?

Марина. Взошло... просо...

Степан. Отчего ж не взойти, если все по науке.

Марина. Просо взошло. Никогда такого не было» [33. С. 162].

В обозначенной мизансцене фигурируют два традиционных христианских символа: рыба как аллегорическое изображение монограммы имени Христа; злаки как общеизвестный евхаристический символ, хлеб Святого Причастия, указывающий на человеческую природу Христа, толкование которого восходит к Евангелию от Иоанна («Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода»).

Финальная сцена пьесы воссоздает картину, близкую безоблачной идиллии сентиментализма (что также символично и может быть интерпретировано в качестве антидепрессивного восстановления утраченной литературной традиции):

«Все та же изба. Но есть перемены: стоит детская колыбелочка, да не одна, а целых три. Дети агукают, плачут, поют. По дому ходят две пушистые кошки. Марина качает колыбельки. Нарядная Ольга читает вслух письмо Степану.

Ольга. ...рад до самой смерти, что все у вас хорошо. А про ваш урожай, Степан Андреич, даже в газетах писали. Мне показывали замечку товарищи. Ибо у меня новые теперь товарищи, мы вместе крепко думаем, как новую жизнь построить, где все по справедливости.

Отречемся от старого мира, одним словом. Простите меня за все, а ваш бывший Ванька-Ключник до смерти вас не забудет. И прошу передать Ольге Александровне, что...» [33. С. 165–166].

Однако здесь опять слышатся грозные предзнаменования возможности грехопадения в будущем: номинация «товарищи» и озвученная идея сотворения нового идеального мира по законам справедливости отсылают читателя к советской идеологии, заменившей религию; упоминание в самом конце письма Ольги чужой жены, уже однажды искусившей Степана, также указывает на возможность повторения.

Е. Гремина виртуозно использует авторские, интертекстуальные и христианские символы, создавая многомерную смысловую картину истории падения, искупления и возрождения человека (с перспективой вечного, кругового повтора). Введение в текстуальную ткань «Сахалинской жены» христианской символики позволяет драматургу вписать неоднозначного героя современности – теневого архетипа трикстера – в координаты вечности, осмыслить этап постмодернистского аксиологического крушения / поиска в теологическом свете грехопадения, за которым неминуемо последуют воскрешение и преображение человеческой природы.

Структурно-смысловым завершением основного текста пьесы Гремминой служит Приложение, составленное из песен каторжан: «Летавши по воле орел молодой» и «Тюремная скопческая», в содержательном единстве которых с предельной отчетливостью предстает путь спасения человека в Боге. Завершением первой песни, рисующей акт кровавого преступления, выступает строка: «В Сибири жить можно, там люди живут». «Тюремная скопческая» разворачивает сложную дихотомию добра и зла в человеческой душе, разрешить которую может духовный выбор – труд человека в каждый отдельный момент жизни. Песня отражает земной путь Спасителя и дарует надежду на спасение всем без исключения, невзирая на тяжесть совершенного греха. Жизнеутверждающим аккордом звучат последние слова пьесы: «Любовь Божию святую / Об ней надо дорожить» [33. С. 167].

Сложный, порожденный эпохой самоорганизующегося хаоса мировоззренческо-эстетический комплекс «новой новой драмы» моделируется особым художественным методом. Обращение к вневременным темам и социальным проблемам, зазор между идеальным и реальным, иносказание, мотивы богоискательства и мистицизма, интертекстуальность или притчевость являют собой наиболее распространенные эстетические стратегии модернистов XX в., однако современными авторам они реализуются провокационно, через жесткие бытовые реалии, телесную метафору и аллегорию, часто через мотивы и сюжетные схемы насилия, апелляцию к абсолютно телесному низу, «чернушно-кромешную» эстетику. Если говорить о терминологическом определении художественного метода «новой новой драмы», то поэтику символизма, мистицизма «новой драмы» сменяет поэтика «гипернатурализма» или «метафизического натурализма», создающая «кромешную» реальность со спутанными или зачастую отсутствующими ориентирами существования для ее героя-трикстера, в сознании которого абсолютно все в этом антимире лишено смысла. «Кромешная» реальность развивается в парадигме последней версии постмодернизма – постмодерн-традиционализма (о концепции последнего (см.: [6, 34–36]).

Образной характеристикой эстетических средств художественного метода «новой новой драмы» как последовательной десемантизации может служить размышление героя пьесы С. Кирова «Санитарная норма»: «*Мирон*. ...Или вот окно. Утром встанешь, в окно помотришь и муторно так становиться. Смотреть там за окном, конечно, не на что, всегда одно и то же, люди скучные ходят, собаки, кусты пыльные. А если еще и грязь на стекле, совсем дерьмовая картина выходит. (*Разливает водку*)» [32]. Однако натуралистическая «физиономия» новейшей отечественной драматургии выступает метафорическим социально-философским размышлением о современной цивилизации, культуре, человеке. Часто натуралистическая образность вырастает до экзистенциально-метафизической символики, в отталкивающих бытовых картинах читается средневековая аллегория, напоминающая полотна Босха.

Так, в уже упомянутой пьесе С. Кирова тривиальная санитарная норма – экзистенциальный тупик и выражение бессмысленности существования. Смерть обесценивает ценность жизни, стирает индивидуальные различия, унифицирует человеческую личность и стирает память. При этом она лишается мистических смыслов, приобретает сугубо бытовое измерение, концентрируется на клочке земли, а единственным, имеющим значение после смерти человека становится соблюдение санитарных требований:

«Мирон. Ты на новом кладбище бывал?»

Олег (нервно). Слушай! Сколько можно? Давай тему сменим... Там бродяг хоронят.

Мирон (улыбается). Ишь ты как сказал, с презрением. Думаешь, тебя по-другому закопают?

Олег. Всяко.

Мирон. А вот и нет. Это пока мы поверху бегаем – мы разные, кто почище, кто пожирнее, кто весело живет, а кто скучно. Вроде меня. А как время придет, зарывают всех одинаково, два метра земли сверху и все. Санитарная норма. Порядок такой. Слышал?» [32].

В этой реплике героя еще раз актуализируется некий метафизический неонатурализм, отличающий постмодернистское мировоззрение, из пьесы в пьесу воспроизводящее образ кромешного мира изнанки.

Кромешный мир и карнавальные реальности в своей архетипике (см.: [15, 17]) обладают глубоко амбивалентным значением, лишь иногда утрачиваемым в абсолютно кромешных пространствах, как происходит в драматургии братьев Пресняковых. Изнаночный антимир – мир смерти – неизменно связан с возрождением, что определено его смеховым, гротескным началом. Тем самым, откровенное изображение изнанки жизни, выведение на авансцену маргинальных героев в их биолого-телесной ипостаси драматургами «новой новой драмы» требуют объемной интерпретации. Обращение художественного вектора постмодернизма к литературной традиции натурализма, реализма, сентиментализма и появление художественного феномена «неонатурализма» или «ги-

пернатурализма» обуславливают «переключение» процесса абстрагирования телесной образности на буквальное, физиологическое восприятие тела, что становится мостом к обретению человеком его идентичности, способом возвращения субъектно-объектных отношений в область искусства, наполнения его утраченными гуманистическими ценностями. Тем самым, можно констатировать существование «кромешного мира», в который погружен кромешный герой, в текстах «новой новой драмы» современности в нескольких своих вариантах-ипостасях: это и абсолютно депрессивное бытие, обесмысленный конгломерат объектов, т.е. тотальная кромешная реальность, единственной закономерностью которой является многоликий акт насилия, но это и мир, наполненный ощущением грядущего чуда искупления, персонаж которого ищет и находит в акте любви путь исправления своей роковой судьбы.

Литература

1. Липовецкий М.Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 73 (3). С. 244–278.
2. Липовецкий М.Н. Перформансы насилия: «новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li12.html> (дата обращения: 30.06.2018).
3. Липовецкий М.Н., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М. : Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.
4. Макаров А.В. «Новая драма»: поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 6. С. 85–89.
5. Забалуев В.Г., Зензинов А.Б. Новая драма: практика свободы // Новый мир. 2008. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2008/4/za14.html (дата обращения: 10.03.2018).
6. Дубровина И.В. Функционирование сентименталистских кодов в поэтике современной драмы (на материале драматургии Н. Коляды) : дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. 261 с.
7. Купреева И.В. Рецепция чеховской традиции российской драматургией конца XX – начала XXI века // Гуманитарные и юридические исследования. 2016. № 4. С. 227–235.

8. Castagno P.C. *New playwriting strategies: Language and media in the 21st century*, second edition. London, 2012. 258 с.
9. Wang S. On publication of contemporary russian drama in China // *Foreign Literature Studies*. 2016. № 38 (2). P. 121–132.
10. Страшкова О.К. «Новая драма» как артефакт серебряного века. Ставрополь : Изд-во СГУ, 2006. 567 с.
11. Лотман Ю.М. Семьосфера. СПб. : Искусство, 2000. URL: <https://www.twirpx.com/file/1838320/> (дата обращения: 08.03.2017).
12. Музыка О.А. Бифуркации в природе и обществе: естественнонаучный и социосинергетический аспект // *Современные наукоемкие технологии*. 2011. № 1. URL: <https://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=26640> (дата обращения: 22.12.2017).
13. Быков Д.Л. На пустом месте 2007–2012. СПб. : Лимбус Пресс, 2016. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=129553&p=1> (дата обращения: 18.05.2017).
14. Лушникова Г.И., Чemezова Е.Р. Поэзия антимира в прозе Ч. Паланика // *Вестник Томского государственного университета*. 2016. № 405. С. 30–37.
15. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньырко Н.В. *Смех в Древней Руси*. Л. : Наука, 1984. 295 с.
16. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. *Современная русская литература: 1950–1990-е гг. : учеб. пособие для вузов : в 2 т. М. : Академия, 2002. Т. 2. 685 с.*
17. Бахтин М.М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. 2-е изд. М. : Художественная литература, 1990. 543 с.
18. W. Benjamin. *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Suhrkamp Verlag, 1965. P. 29–66.
19. Калитвянский В.И. Возчик. URL: www.proza.ru/2009/01/25/652 (дата обращения: 10.05.2018).
20. Вырыпаев И.А. Июль. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=30251&p=1> (дата обращения: 03.02.2018).
21. Пропп В.Я. *Сказка. Эпос. Песня / ред. В.Ф. Шевченко*. М. : Лабиринт, 2001. 368 с.
22. Сигарев В.В. *Пластилин // Новая драма: [пьесы и статьи]*. СПб. : Сеанс; Амфора, 2008. С. 425–485.
23. Клавдиев Ю.М. *Собиратель пуль // Новая драма: [пьесы и статьи]*. СПб. : Сеанс ; Амфора, 2008. С. 245–287.
24. Пресняков В.М., Пресняков О.М. Европа – Азия. URL: https://bookz.ru/authors/brat_a-presnakovi/evropa-a_649/1-evropa-a_649.html (дата обращения: 20.02.2018).
25. Пресняков В.М., Пресняков О.М. *Перед потоком*. URL: www.e-reading.club/book.php?book=98327 (дата обращения: 21.02.2018).
26. Коляда Н.В. *Мурлин Мурло*. URL: kolyada.ur.ru/murlin_murlo (дата обращения: 10.04.2017).
27. Лейдерман Н.Л. *Драматургия Николая Коляды: Критический очерк*. Калининград : Калининградский государственный университет, 1997. 160 с.

28. Пресняков В.М., Пресняков О.М. Плохие постельные истории. URL: modernlib.net/books/presnyakov_vladimir/plohie_postelnie_istorii/read/ (дата обращения: 19.03.2018).

29. Зедльмайр Х. Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света. М. : Территория будущего, 2008. 638 с.

30. Руднев В.П. Философия языка и семиотика безумия. М. : Территория будущего, 2007. 527 с.

31. Фрейд З. Скорбь и меланхолия // Художник и фантазирование. М., 1994. URL: freudproject.ru/?p=796 (дата обращения: 11.04.2017).

32. Киров С. Санитарная норма. URL: www.theatre-library.ru/authors/k/kirov_semen (дата обращения: 23.05.2018).

33. Гремина Е.А. Сахалинская жена // Новая драма: [пьесы и статьи]. СПб. : Сеанс ; Амфора, 2008. С. 121–171.

34. Эпштейн М.Н. Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. 1996. № 3. С. 196–210.

35. Липовецкий М.Н. ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя. 2002. № 5. С. 200–212.

36. Липовецкий М.Н. Паралогии: трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре, 1920–2000-х годов. М. : Новое литературное обозрение, 2008. 840 с.

A “Pitch-Dark” Character in a “Pitch-Dark” World of Russian Postmodern Drama

Текст. Книга. Книгоиздание – Text. Book. Publishing, 2019, 21, pp. 41–66

DOI: 10.17223/23062061/21/3

Irina V. Kupreeva, North-Caucasus Federal University (Stavropol, Russian Federation). E-mail: 88888888_87@mail.ru

Olga K. Strashkova, North-Caucasus Federal University (Stavropol, Russian Federation). E-mail: olga.strashkova8@gmail.com

Keywords: postmodern, depressive character of art, “new new drama”, pitch-dark world, bifurcation, axiological notion “violence”, desemiotization of reality, trickster character.

The focus of the artistic analysis is on the poetics of the “new new drama” – a phenomenon of Russian literary postmodern and an emerging form-content unity that is the most aesthetically flexible and experimentally audacious in transgression of genre borders, sense and structure elements and, in the first place, axiological grounds and metaphysical principles. Plays by modern authors (E. Gremina, I. Vyrypayev, V. Sigarev, Yu. Klavdiev, V. Kalitvianskiy, S. Kirov, the brothers Presnyakov, and others) reveal the dominating intentionality: a pursuit to find a genre form that provides reflection of the post-perestroika cultural-social reality, peculiarities of the consciousness and spiritual life of contemporaries, people of an essentially new formation whose motivation turned out to be beyond the traditional ideas of the good and the evil dichotomy. The

above-mentioned predetermines the topicality and novelty of the study. The text analysis of the plays *The Sakhalin Wife* by E. Gremina, *The Carter* by V. Kalitvyanskiy, *A Sanitary Standard* by S. Kirov, *July* by I. Vyripayev, *Plasticine* by V. Sigarev, *Bullet Collector* by Yu. Klavdiev, *Europe-Asia, Pub, Bad Bed Stories* by the brothers Presnyakov proves that the reality the playwrights depict and its hero-inmate dwell in a nightmare and antiworld paradigm: a desemanticized conglomerate of objects symbolizing the consumer society in a grotesque way; the only meaningful constituents of this society are violence and death. The aesthetic pillars, typical features and basic semes of the “pitch-dark world” are as follows: life as a hollow form or a simulated being; depressive space and time; an irretrievable loss of the “object of love”; absolutization of death, as a value category as well; antihero or trickster who is beyond traditional views on spirituality, morality and virtue. The variations of characters range from madman-cannibals to ordinary family tyrants; a special type is a child as an antonym to the archetype of a pure and sinless infant. Complete destruction gives the subject/object of the “pitch-dark world” a chance to regain the lost meanings of existence; things and phenomena can reclaim authenticity (it appears to be symbolic when teenage characters acquire childhood attributes only in a metaphysical other-worldly space). The death actualized in character’s consciousness both as an existential fear-nightmare and an existential way out destroys the viciousness, purposelessness and boredom of the simulated life-inversion. The “pitch-dark world” of modern drama still preserves ambivalent meanings typical of this cultural archetype (defined in works by M. Bakhtin, D. Likhachev, A. Panchenko, N. Ponyrko, Yu. Mann): absolute death does not eliminate the hope for revival and the miracle of redemption, rectification of the ill fate, while total destruction and negation are connected with the pursuit of new life guidelines.

References

1. Lipovetsky, M.N. (2005) *Teatr nasiliya v obshchestve spektaklya: filosofskie farsy Vladimira i Olega Presnyakovykh* [Theater of violence in the performance society: Philosophical farces of Vladimir and Oleg Presnyakov]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 73(3). pp. 244–278.
2. Lipovetsky, M.N. (2008a) *Performansy nasiliya: “novaya drama” i granitsy literaturovedeniya* [Violence performances: “a new drama” and the boundaries of literary criticism]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 89. [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li12.html> (Accessed: 30th June 2018).
3. Lipovetsky, M.N. & Boimers, B. (2012) *Performansy nasiliya: Literaturnye i teatral'nye eksperimenty “novoy dramy”* [Performances of violence: Literary and theatrical experiments of the “new drama”]. Moscow: *Novoe literaturnoe obozrenie*.
4. Makarov, A.V. (2012) “New drama”: Search for literary optics for meta-theatrical experiments description. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki – Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*. 6. pp. 85–89. (In Russian).
5. Zabaluev, V.G. & Zenzinov, A.B. (2008) *Novaya drama: praktika svobody* [New Drama: The Practice of Freedom]. *Novyy mir*. 4. [Online] Available from: http://magazines.russ.ru/novy_mi/2008/4/za14.html (Accessed: 10th March 2018).

6. Dubrovina, I.V. (2014) *Funktsionirovanie sentimentalistskikh kodov v poetike sovremennoy dramy (na materiale dramaturgii N. Kolyady)* [Sentimentalist codes in the modern drama poetics (a case study of N. Kolyada's dramaturgy)]. Philology Cand. Diss. Moscow.
7. Kupreeva, I.V. (2016) Reception of Chekhov's tradition by Russian drama in the late 20th – early 21st centuries. *Gumanitarnye i yuridicheskie issledovaniya – Humanities and Law Studies*. 4. pp. 227–235. (In Russian).
8. Castagno, P.C. (2012) *New Playwriting Strategies: Language and Media in the 21st Century*. 2nd ed. London: Routledge.
9. Wang, S. (2016) On publication of contemporary russian drama in China. *Foreign Literature Studies*. 38(2). pp. 121–132.
10. Strashkova, O.K. (2006) “Novaya drama” kak artefakt serebryanogo veka [“New Drama” as an Artifact of the Silver Age]. Stavropol: Stavropol State University.
11. Lotman, Yu.M. (2000) *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo.
12. Muzyka, O.A. (2011) Bifurkatsii v prirode i obshchestve: estestvennonauchnyy i sotsiosinergeticheskiy aspekt [Bifurcations in nature and society: the natural science and socio-synergetic aspect]. *Sovremennye naukoemkie tekhnologii – Modern High Technologies*. 1. [Online] Available from: <https://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=26640> (Accessed: 22nd December 2017).
13. Bykov, D.L. (2016) *Na pustom meste 2007–2012* [From scratch 2007–2012]. St. Petersburg: Limbus Press. [Online] Available from: <https://www.litmir.me/br/?b=129553&p=1> (Accessed: 18th May 2017).
14. Lushnikova, G.I. & Chemezova, E.R. (2016) Poetics of the anti-world in prose by Ch. Palahniuk. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 405. pp. 30–37. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/405/4
15. Likhachev, D.S., Panchenko, A.M. & Ponyrko, N.V. (1984) *Smekh v Drevney Rusi* [Laughter in Old Rus]. Leningrad: Nauka.
16. Leiderman, N.L. & Lipovetsky, M.N. (2002) *Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gg.* [Contemporary Russian literature: 1950–1990s]. Vol. 2. Moscow: Akademiya.
17. Bakhtin, M.M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. 2nd ed. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
18. Benjamin, W. (1965) *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Suhrkamp Verlag. pp. 29–66.
19. Kalitvyansky, V.I. (n.d.) *Vozchik* [Carter]. [Online] Available from: www.proza.ru/2009/01/25/652 (Accessed: 10th May 2018).
20. Vyrypaev, I.A. (n.d.) *Iyul'* [July]. [Online] Available from: <https://www.litmir.me/br/?b=30251&p=1> (Accessed: 3rd February 2018).
21. Propp, V.Ya. (2001) *Skazka. Epos. Pesnya* [Fairy tale. Epos. Song]. Moscow: Labirint.
22. Sigarev, V.V. (2008) Plastilin [Plasticine]. In: Korshakova, O. (ed.) *Novaya drama. P'esy i stat'i* [New drama: Plays and Papers]. St. Petersburg: Seans; Amfora. pp. 425–485.

23. Klavdiev, Yu.M. (2008) Sobiratel' pul' [Bullet Collector]. In: Korshakova, O. (ed.) *Novaya drama. P'esy i stat'i* [New drama: Plays and Papers]. St. Petersburg: Seans; Amfora. pp. 245–287.
24. Presnyakov, V.M. & Presnyakov, O.M. (n.d.) *Evropa – Aziya* [Europe – Asia]. [Online] Available from: https://bookz.ru/authors/brat_a-presnakovi/evropa-a_649/1-evropa-a_649.html (Accessed: 20th February 2018).
25. Presnyakov, V.M. & Presnyakov, O.M. (n.d.) *Pered potopom* [Before the Flood]. [Online] Available from: www.e-reading.club/book.php?book=98327 (Accessed: 21st February 2018).
26. Kolyada, N.V. (n.d.) *Murlin Murlo* [Murlene Murlo]. [Online] Available from: kolyada.ur.ru/murlin_murlo (Accessed: 10th April 2017).
27. Leiderman, N.L. (1997) *Dramaturgiya Nikolaya Kolyady: Kriticheskiy ocherk* [Nicholay Kolyada's Dramaturgy: A Critical Essay]. Kamensk-Uralsky: Kalan.
28. Presnyakov, V.M. & Presnyakov, O.M. (n.d.) *Plokhie postel'nye istorii* [Bad bedding stories]. [Online] Available from: modernlib.net/books/presnyakov_vladimir/plokhie_postelnye_istorii/read/ (Accessed: 19th March 2018).
29. Sadlmayr, H. (2008) *Utrata serediny. Revolyutsiya sovremennogo iskusstva. Smer' sveta* [Loss of the middle. The revolution of modern art. Death of the light]. Translated from German. Moscow: Territoriya budushchego.
30. Rudnev, V.P. (2007) *Filosofiya yazyka i semiotika bezumiya* [Philosophy of Language and Semiotics of Madness]. Moscow: Territoriya budushchego.
31. Freud, S. (1994) *Khudozhnik i fantazirovanie* [Artist and fantasy]. Translated from German. Moscow: Respublika. [Online] Available from: freudproject.ru/?p=796 (Accessed: 11th April 2017).
32. Kirov, S. (n.d.) *Sanitarnaya norma* [Sanitary norm]. [Online] Available from: www.theatre-library.ru/authors/k/kirov_semen (Accessed: 23rd May 2018).
33. Gremina, E.A. (2008) *Sakhalinskaya zhena* [Sakhalin wife]. In: Korshakova, O. (ed.) *Novaya drama. P'esy i stat'i* [New drama: Plays and Papers]. St. Petersburg: Seans; Amfora. pp. 121–171.
34. Epstein, M.N. (1996) Proto-, ili Konets postmodernizma [Proto-, or The End of Postmodernism]. *Znamya*. 3. pp. 196–210.
35. Lipovetsky, M.N. (2002) PMS (postmodernizm segodnya) [PMS (postmodernism today)]. *Znamya*. 5. pp. 200–212.
36. Lipovetsky, M.N. (2008b) *Paralogii: transformatsiya (post)modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture, 1920–2000-kh godov* [Paralogies: Transformation of (post)modernist discourse in Russian culture, 1920–2000s]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.