



DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00037

М.А. Кожина (Новосибирск)

«ПРОПУЩЕННОЕ» СОБЫТИЕ В ДЕЙСТВИИ СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСЫ

Аннотация. В статье рассматриваются стратегии создания событийного ряда в действии современной пьесы. В качестве материала представлены тексты, в последние несколько лет прочитанные на фестивале молодой драматургии «Любимовка». Одна из тенденций, обращающих на себя внимание, – использование «пропущенных» событий, то есть событий, которые исключаются из фабулы произведения, становятся подразумеваемыми. Как правило, ими оказываются события, связанные с психологическим или физическим насилием. Если представители «новой драмы», возникшей в 1990-е годы, фиксировали реальность, показывая в пьесах самые неприглядные стороны жизни, то сегодняшние драматурги обращаются к другим методам. Они либо намеренно пропускают «страшные» события, либо скрывают значение этих событий, либо заменяют события другими, которые в структуре текста воспринимаются как аналогичные. В связи с этим создается особого рода конфликтность, когда драматические герои втягиваются в противостояние помимо собственной воли и оказываются неспособны сопротивляться внешним воздействиям. Конфликт в таких пьесах симулятивен, чаще всего он остается неразрешим, но драматурги предлагают альтернативные способы выхода из конфликтных ситуаций. Именно поэтому в новейшей драматургии возникают сюжеты, рассказывающие о последствиях событий, а не заканчивающиеся, например, смертью героя, как это было в пьесах «новой драмы». Последствия, то есть то, как персонажи действуют в дальнейшем, становятся важнее, чем то, что с ними произошло. Поскольку интерес к частной жизни человека по-прежнему находится в фокусе внимания современных авторов, можно предположить, что подобные стратегии построения драматургического действия будут востребованы и в ближайшем будущем.

Ключевые слова: новая драма; событие исполнения; событийный ряд; современная драматургия; современная пьеса; структура действия.

М.А. Kozhina (Novosibirsk)

A “Missed” Event in the Action of a Contemporary Play

Abstract. The article discusses strategies for creating a chain of events in the action of a contemporary play. The materials presented are the texts having been read recently at the festival of “young drama” “Lyubimovka”. One of the tendencies that attracts attention is the use of the so-called “missed” events, that is, the ones excluded from the plot of the story become implied. As a rule, these are the events related to psychological or physical violence. While the representatives of the so-called “new drama” that emerged in the 1990s fixed reality, showing in plays the ugliest aspects



of life, today's playwrights are turning to other methods. They either deliberately skip "terrible" events, or conceal their meaning, or replace the events with others that are perceived as similar in the structure of the text. In this regard, a special kind of conflict is created, when drama characters are unwillingly drawn into confrontation and cannot resist external influences. The conflict in such plays is simulative, more often than not, it remains unresolved, but playwrights suggest alternative ways of getting out of conflict situations. That is why in the latest drama there are plots that tell about the chain of events, unlike was the case in the "new drama" plays ending with the protagonist's death. The consequences, that is, how the characters would act in the future, become more important than what has happened to them. Since interest in a person's private life is still in the focus of contemporary authors' attention, it can be assumed that such strategies for constructing a dramatic action will be in demand in near future.

Key words: new drama; performance event; chain of events; contemporary drama; contemporary play; structure of action.

Сегодняшняя современная драматургия берет начало от движения «новая драма», которое возникло на рубеже XX–XXI вв. Чтобы зафиксировать реальность, драматурги этого направления обратились к событиям жизни маргинального человека. Героями их пьес стали представители «социального дна»: проститутки, наркоманы, уголовники, бомжи, гастарбайтеры и другие, – а в событиях, которые драматурги включали в действие, был «ярко выражен культ эстетической агрессивности, культ насилия, секса и вульгарности, что стало "нравственной нормой жизни"» [Гончарова-Грабовская 2008, 10]. Показательно, что драматурги «новой волны» представляли реальность гипернатуралистично, сосредотачиваясь на самых отвратительных, отталкивающих проявлениях жизни. Например, в «Пластiline» Василия Сигарева реципиент оказывается свидетелем того, как Максим, 14-летний подросток, «перед своей гибелью проходит своеобразную инициацию жертвы» [Богданова 2015, 383]. Ключевым событием инициации становится изнасилование героя, когда он вместе с другом приходит в квартиру бывших уголовников. В пьесе эта сцена представлена звучащими голосами (Голос Голого, Голос Курсанта, Голос Лехи, Голос Максима). Событие в ней не показывается напрямую, но у читателя / зрителя (здесь можно поставить читателя и зрителя в один ряд, учитывая, что драматургический текст, прежде всего, предназначен для исполнения на сцене) складывается впечатление, что действие разворачивается перед ним, так как происходит в настоящем времени. Враждебность «страшного, звериного мира, в котором человек обречен на тотальное одиночество» [Мещанский 2016, 26], провоцирует подростка на то, чтобы проявлять ответную агрессию – так в пьесе создается конфликтность. Ю. Барбой определяет конфликт как «сшибку характеров», причем не в аристотелевском, а в социально-психологическом понимании [Барбой 2008, 140], и этот «социальный» аспект был усвоен представителями «новой драмы». В «Пластiline» Сигарев показывает, что герой не может справиться с персонажами «социального дна»: Максим собирается отомстить преступникам (у



него есть действенный заряд), но оказывается слишком слаб перед жестоким, маскулинным миром. В финале героя убивают, что снова происходит перед читателем / зрителем.

Другой хрестоматийный пример демонстрации насилия – пьеса Ивана Вырыпаева «Июль», написанная как «монолог (поток сознания?) человека, живущего – в силу психического расстройств – вне нравственных норм. Это рассказ убийцы и людоеда о своем путешествии из дома в психушку, путешествии, полном преступлений, мотивы которых тот даже не объясняет» [Якубова 2010, 46]. В пьесе герой в подробностях рассказывает о том, как он убивает и пожирает всех, кто встречается ему на пути: соседа, собаку, священника, медсестру и наконец Бога, которого видит в углу больничной палаты. Драматург настаивает на том, что эти события случились в прошлом (стали предметом рассказывания), но поскольку он подробно воссоздает работу «сломанного» сознания, показывает этапы развития «болезни», возникает иллюзия, что действие происходит «здесь и сейчас», которая необходима «для *сопричастия к событию* (курсив Н.Д. Тамарченко), то есть для того, чтобы реакция на это событие у героя и зрителя была одновременной, хотя и не идентичной» [Тамарченко 2004, 311]. Получается, что воспринимающий включается в действие, представляя, как в текущем моменте возникают страшные картины, описанные в тексте, то есть переносит их из прошлого в настоящее. Таким образом, можно говорить, что с развитием «новой драмы» возникли две основные стратегии конструирования событий. События либо разворачиваются перед читателем / зрителем, либо проговариваются – подробно описываются в репликах или монологах персонажей. Этим драматурги показывают, что ужасное перестает восприниматься как нечто ошеломляющее, а становится привычным, будничным, прочно укоренившимся в жизни человека.

Что же происходит в драматургии последних лет? Сегодня тема насилия остается в фокусе внимания драматургов. Рефлексия по этому поводу усиливается из-за того, что обостряются отношения между человеком и властью, человеком и институтами, в конечном счете, человеком и человеком (если представления другого человека о жизни отличаются), но стратегии репрезентации конфликтных ситуаций меняются. Отметим, что драматургия конца 2010-х – начала 2020-х гг. еще не стала предметом изучения. Регулярно появляются обзорные статьи о драматургических конкурсах, но научных исследований сегодня практически нет. Конечно, сложно говорить о новых тенденциях, не имея возможности посмотреть на процесс с временной дистанции. Однако, мы считаем, что уже сейчас намечаются направления развития драматургического письма, которые будут проверены в ближайшем будущем. Например, в пьесах «За белым кроликом» Марии Огневой, «Расскажи мне про Гренландию» Лены Петуховой и Сергея Азеева, «Свинья в стене» Елены Щетиной (все они были прочитаны на фестивале молодой драматургии «Любимовка» с 2018 по 2020 гг.) обнаруживается, что теперь, вместо того, чтобы эпатировать публику натуралистичными сценами, как это делали авторы «новой драмы»,



драматурги нередко используют противоположный подход. Они пропускают эпизоды, в которых могли быть изображены сцены унижений, убийств, сексуального принуждения и т.д. (хотя пьесы, где такие сцены возникают, тоже есть, но их стало намного меньше). Так появляются «пропущенные» события, которые не совершаются в присутствии читателя / зрителя, а исчезают из фабульной цепочки, становятся подразумеваемым. Драматурги предоставляют возможность реципиенту самостоятельно достроить событийный ряд, заполнив образовавшийся пробел (или пробелы) сообразно с логикой действия (авторы оставляют в тексте подсказки, помогающие восстановить те события, которые они имели в виду).

Ю. Подковырин предлагает разделять в современной драматургии исполняемые события (события из жизни героев) и события исполнения (способы изображения этих событий) [Подковырин 2014, 211]. Подобное разделение возникает по аналогии с теми понятиями, которые использует М. Бахтин для анализа эпического произведения: «<...> перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели)» [Бахтин 1975, 403–404]. В. Федоров замечает, что событие исполнения показывают персонажи-исполнители, роль которых в драматическом тексте такая же, как функция повествователя в эпическом произведении [Федоров 1984, 149]. Соответственно, фабула понимается как цепочка исполняемых событий, а сюжетный план как способ их передачи, вместе они образуют художественное целое драматургического текста. В разговоре о «пропущенном» событии стоит иметь в виду, что «пропущенным» мы считаем исполняемое событие (фабульное событие) – событие из жизни героев, которое не выражено в действии пьесы, но прочитывается в сюжете. Драматург может либо намеренно опускать это событие («Расскажи мне про Гренландию»), либо скрывать значение события («Свинья в стене»), либо заменять событие другим, которое в структуре текста воспринимается как аналогичное («За белым кроликом»).

Рассматривая пьесы представителей «новой драмы», И. Болотян и С. Лавлинский пишут о том, что конфликтные ситуации задаются четырьмя основными вариантами: столкновением героя с самим собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим), столкновением героя с социальными Другими; конфликтом героя с самим собой как культурным Другим и / или Другими как носителями «иных», «чужих» ценностей, или же столкновением героя с Другим как с «чужим», когда в качестве «чужого» выступает Высшее Начало, Бог и т.д. [Болотян, Лавлинский 2010, 42]. Если брать эту классификацию за точку отсчета (а нам кажется, что она актуальна и для драматургии последних нескольких лет), то в выбранных пьесах мы будем наблюдать развитие конфликта между героем и социальным(и) другим(и). В пьесе «Расскажи мне про Гренландию» Лены Петуховой и Сергея Азеева социальными другими по отношению к молодой учительнице Катерине Ивановне, которая приезжает из Москвы в деревню в Хабаровском крае, становятся ее ученики. Героиня сталкивается с персона-



жами, живущими вне каких-либо норм и правил поведения, поскольку взрослые либо не обращают на них внимания (учителя), либо проявляют репрессивные методы воспитания (родители). Насилие – это то, с чем дети в этой деревне и в множестве подобных деревень сталкиваются с раннего возраста, они не знают другой модели поведения и в случае чего готовы, вместе или по отдельности, напасть на слабого. Многие из них растут в неполных семьях, иметь отца среди них редкость, поэтому «свой» для них – это человек, у которого нет семьи. Убивая маленького сына Катерины Ивановны, подростки мстят за то, что благодаря ей отец одного из учеников оказался в тюрьме, потому что жестоко избил свою жену (они убеждены, что лучше такая семья, чем никакой). Кроме того, ученики думают, что несчастье уравнивает их с Катериной Ивановной, и она станет такой же, как они, – частью варварского мира, до которого цивилизация не дошла из-за его исторической, культурной и географической оторванности. Авторы не показывают, как происходит убийство (это и есть «пропущенное» событие), Катерина Ивановна возвращается из школы, когда все уже случилось. Читатель / зритель понимает, что ученики совершили преступление, и здесь неважно, каким образом они это сделали. Насилие в пьесе рассматривается как явление «вообще», уродующее сознание и раскалывающее жизнь человека, поэтому авторы уходят от конкретики, предоставляя возможность воспринимающему при необходимости достроить событийный ряд.

Елена Щетина в пьесе «Свинья в стене» показывает, как мир ребенка заполняется страшными фантазиями, и эти фантазии внезапно оживают. Драматург расслаивает действие на несколько временных пластов так, что на сцене одновременно присутствуют маленькая Лиза (пяти и девяти лет), участвующая в игровых ситуациях, и взрослая Лиза, которая комментирует события, случившиеся с ней в детстве, а в финале, когда прошедшие события доходят до настоящего, уже взрослая героиня включается в действие. После того как на своем пятом дне рождения Лиза слышит анекдот про то, что розетка – это замурованный в стене Пятачок, к ней ночью, когда родителей нет дома (они работают посменно), начинает приходиться огромная свинья, с жесткой липкой шерстью и зловонным запахом изо рта. Интересно, что и в этом случае свинья воспринимается «социальным другим», так как ее действия не встраиваются в представления о норме. Свинья угрожает Лизе, что съест ее родителей, если девочка не будет выполнять ее желания, и героине приходится скормить ей свой ужин, отдать найденного котенка, измять приготовленную школьную форму. На самом деле, в этом нет ничего фантастического, всему находится логичное объяснение, но драматург дает его только в развязке действия. До этого же момента читатель / зритель становится свидетелем сцен запугивания и унижения, а когда свинья собирается наказать Лизу, повторяя «Плохая девочка. Плохая девочка. Плохая девочка» и «Надо наказать. Надо наказать. Надо наказать», складывается впечатление, что речь идет о сексуальном насилии. Именно этот момент воспринимается как «пропущенное» собы-



тие, поскольку автор не объясняет, каким было (и было ли) наказание. В структуре действия образуется «пустое пространство», которое реципиент может не просто заполнить самостоятельно, но и определить направление развития событий, выбирая из нескольких вариантов, что же на самом деле произошло. Так уже в тексте создается эффект множественности трактовок.

В пьесе Марии Огневой «За белым кроликом» социальным другом становится водитель машины, в которую садятся Алиса-1 и Алиса-2. С развитием действия читатель / зритель понимает, что он изнасиловал и убил героиню, а после ему удалось избежать наказания. Как и в предыдущих случаях, сцены насилия и убийства пропускаются драматургом. Мария Огнева показывает преступление через аналогию. Героини бегут за Белым кроликом, прыгают в кроличью нору и падают-падают-падают. Продолжительное падение и зависание в воздухе представляются как образ того, что с ними происходит (неслучайно героини названы Алиса-1 и Алиса-2). Но конфликтная ситуация этим не исчерпывается, в нее втягиваются другие персонажи. Матери девочек Анна и Марина и их подруга Оля переживают последствия случившегося, именно они становятся драматическими героями (проходят «драматургическую арку» – меняются к финалу пьесы). Монтажная композиция позволяет сопоставить события, случившиеся до убийства, и события, происходящие после убийства, – расследование, которое проводят матери. Драматург задает несколько векторов развития действия: из прошлого в настоящее, из настоящего в прошлое, из настоящего в будущее. При этом, в прошлом (во время путешествия Алисы-1 и Алисы-2) автор меняет угол зрения, показывая девочек то внутри игровой ситуации, когда действие разворачивается «здесь и сейчас» – в настоящем, то снаружи, когда они наблюдают за собой и рассказывают о том, что с ними случилось, ощущая это как прошедшее. Такой способ репрезентации помогает полностью восстановить «пропущенные» события, у адресата не возникает возможности трактовать их по-другому, а значит не возникает расхождений с замыслом автора.

Обратим внимание на то, что герои в выбранных пьесах лишены выбора. Ситуации, в которых они оказываются, возникают помимо их воли, они сами предпочли бы, чтобы эти события никогда не происходили. Здесь видится принципиальное отличие от пьес, где возникают «несостоявшиеся» (или «несовершенные») события, которые становятся результатом выбора персонажей. Например, вокруг «несостоявшегося» события строится действие пьесы Дмитрия Данилова «Сережа очень тупой». Герой предпочитает не совершать поступок, ничего не менять в своей жизни, поэтому выбрасывает посылку, которую принесли ему загадочные курьеры. Если понимать под событием «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман 1970, 282], то Сережа намеренно отказывается от инициации, а значит утрачивает «драматические» функции – не становится героем. Нечто похожее происходит в пьесе «Золото» Екатерины Тимофеевой, когда в финале персонажи, которые на протяжении действия



планируют переезд, приходят к тому, что они никогда не уедут из города Сибай, несмотря на то, что он не приспособлен для жизни (в воздухе – отравляющий сероводород). Драматург показывает, что человек в структуре пьесы чувствует себя частью окружающего мира, и если экологическая ситуация в пьесе остается нерешенной, то и судьба персонажей тоже не решена. В развязке персонажи лишаются действенного импульса, у них не хватает воли для того, чтобы спасти свою жизнь.

Что касается «пропущенных» событий, то это, как правило, случайные или стихийные события, которые могли произойти, а могли и не произойти. Они встраиваются в сюжет и, как и другие драматические события, становятся результатом «действий не одного, а нескольких лиц и одновременно стечения обстоятельств, случайностей и игры неподвластных человеку сил» [Костелянец 2007, 55]. В каждой пьесе, из тех, что мы выбрали для анализа, драматурги показывают или дают понять, что обстоятельства могли сложиться по-другому. В пьесе «Расскажи мне про Гренландию» альтернативные варианты не проговариваются в тексте, но адресат может выстроить цепочку из нескольких «если бы» – представить события, которые направили бы действие в другую сторону. Так, если бы Катерине Ивановне не нужно было скрываться от преследований после смерти мужа, она не поехала бы в деревню на Дальнем Востоке; если бы она не поехала в деревню, ей не пришлось бы работать с трудными подростками; если бы она не решила помочь одному из них (не отправила бы его отца в тюрьму), ученики не решили бы ей отомстить; если бы они не решили отомстить, ее ребенок остался бы жив. Мария Огнева идет другим путем. В пьесе «За белым кроликом» она вводит возможные варианты развития событий в текст – они проговариваются действующими лицами. Читатель / зритель восстанавливает события вместе с персонажами пьесы Анной, Мариной и Олей, которые пытаются понять, почему девочки (Алиса-1 и Алиса-2) сели в машину к незнакомому человеку. Поскольку каждая героиня испытывает чувство вины и думает, что могла бы помешать случившемуся, в пьесе выстраивается несколько альтернативных вариантов. Например, одна из цепочек выглядит так: если бы Марина накануне не уехала из дома, дочери не надо было бы возвращаться вечером с дачи, чтобы покормить кошку; если бы ей не надо было покормить кошку, она бы осталась на даче до утра и не села бы в машину к незнакомцу; если бы ее подруга решила отпустить ее одну, она (подруга) осталась бы жива, и так далее. В пьесе Елены Щетиной «Свинья в стене» эти механизмы не так очевидны, потому что появление свиньи в жизни героини невозможно объяснить. В финале пьесы становится понятно, что свиньей был дядя Андрей, который жил в соседней квартире, – во встроенном шкафу был проход из его спальни в комнату Лизы. Мотивы его поступков иррациональны – здесь речь идет о сдвинутом сознании, и единственное «если бы», которое применимо в этом случае, может звучать так: если бы дядя Андрей не получал удовольствие от того, что пугает беззащитного ребенка, свинья никогда бы не появилась в жизни Лизы.



Приведенные примеры подтверждают, что персонажи пьес сталкиваются с обстоятельствами, которые не зависят от их стремлений. В связи с этим можно говорить, что в драматургии последних лет складывается особый тип героя. Если герой «новой драмы» оказывал сопротивление окружающему миру (пусть и проигрывал в этом противостоянии), то сегодняшний герой, чаще всего, пассивен. Он включается в конфликтную ситуацию не по своей воле и не находит в себе сил сопротивляться. В текстах, о которых идет речь, конфликт решается по-разному. В пьесе «Расскажи мне про Гренландию» у Катерины Ивановны нет возможности выйти из конфликта, он остается неразрешим. Она уезжает в Москву, меняет сферу деятельности, узнает, что жизнь бывших учеников не сложилась, но все это не может вернуть ей сына. Выход из ситуации показан на примере другого персонажа – Ивана, ученика того же класса, который в убийстве не участвовал, но для него это событие стало поворотным. Он единственный из персонажей пьесы, чья жизнь сложилась удачно, потому что после случившегося он решил вырваться из того мира, в которой вырос, и на это повлияло знакомство с Катериной Ивановной. Как замечает О. Журчева, конфликт в современной пьесе только обозначается, но он симулятивен: «герой вроде бы вступает во взаимодействие с другими героями, со средой, с миром, но создавшаяся ситуация не имеет продвижения – и это принципиально для “новой новой драмы”» [Журчева 2010, 198]. В пьесе «За белым кроликом», чтобы справиться с ситуацией героини, Анна, Марина и Оля, выбирают разные стратегии поведения и в течение действия отказываются от выбранных моделей. В первой части мы видим, как Анна направляет все силы на то, чтобы убийца был наказан, Марина с трудом заставляет себя подниматься каждый день с кровати, а Оля отказывается от возможного материнства. Во второй части ситуация меняется, Анна отказывается от мести, пытается смириться и устроить свою жизнь, Марина видит свою миссию в том, чтобы доказать вину преступника (хотя понятно, что это уже не произойдет), а Оля решается на рождение ребенка. Драматург показывает, что возможны разные выходы из ситуации, но конфликт остается нерешенным – его невозможно решить (как раз это проявляется в истории Марины, она не выходит из конфликтных отношений, не понимая, что конфликт неразрешим). И только в пьесе «Свинья в стене» происходит по-другому – повзрослевшая Лиза оказывается способна на поступок. Спустя десять лет она врывается в квартиру дяди Андрея, связывает его, забрасывает вещами из шкафа и оставляет умирать, погребенного под свиньей «шкурой». Тем самым она спасает маленькую девочку, которая теперь живет в ее бывшей квартире и знает, что ночью, когда дома никого нет, приходит свинья. Но такое поведение для современного героя, скорее, исключение, чем правило.

Симптоматично, что события, связанные с насилием, перестали представляться драматургам чем-то будничным. Авторы вводят их в качестве примеров отклонения от нормы, показывая, как «нормальный» человек сталкивается с человеком (или группой лиц) с «извращенным» или «из-



ломанным» сознанием. Именно поэтому в новейшей драматургии возникают сюжеты, рассказывающие о последствиях событий, а не заканчивающиеся, например, смертью героя, как это было в пьесах «новой драмы». Последствия, то есть то, как герои живут дальше, становятся важнее, чем то, страшное, что с ними произошло. Благодаря этому мы можем говорить о разных стратегиях поведения персонажей и наблюдать за тем, как они сдаются после случившегося, находят альтернативные пути или ищут возмездия (последнее для современного героя нетипично). С помощью «пропущенного» события в выбранных пьесах показывается завязка («За белым кроликом»), развитие («Свинья в стене») или кульминация («Расскажи мне про Гренландию») действия. Другими словами, оно встраивается в ряд драматических событий, которые меняют судьбу персонажей в сюжете произведения. «Пропуская» события, драматурги отказываются от натуралистичных изображений: не отталкивают ими реципиента, а, напротив, сильнее включают в происходящее, поскольку ему приходится восстанавливать событийный ряд. В этом проявляются разные подходы в работе автора с аудиторией, так как читатель / зритель может представить, что произошло в пьесе, как это случилось, или выбрать то направление, которое соответствует его картине мира. Надо полагать, что использование «пропущенных» событий, открывающее драматургам многочисленные приемы (и создания действия, и воздействия на реципиента), будет применяться и в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барбой Ю.М. К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
3. Богданова П. «Новая драма»: модель жертвы // Современные исследования социальных проблем. 2015. № 8 (52). С. 380–389.
4. Болотян И.М., Лавлинский С.П. «Новая драма»: опыт типологии // Вестник РГГУ. 2010. № 2 (45). С. 35–45.
5. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. М.: Флинта; Наука, 2008.
6. Журчева О. Природа конфликта в новейшей драме XXI века // Современная драматургия. 2010. № 4. С. 195–199.
7. Костелянец Б.О. Драма и действие: Лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В.И. Максимов, вст. ст. Н.А. Таршис. М.: Совпадение, 2007.
8. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
9. Мещанский А. Проблема выживания человека как проявление концептуально-содержательной специфики современной «Новой драмы» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 11–2 (65). С. 25–28.
10. Подковырин Ю. Событие исполнения // Современная драматургия. 2014. № 4. С. 211–214.



11. Тамарченко Н.Д. Событие «завершения» в драме // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Academia, 2004. С. 309–312.

12. Федоров В.В. Поэтический мир драмы // Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М.: Советский писатель, 1984. С. 147–179.

13. Якубова Н. Культ рассказа. Заметки о поколении 1990–2000-х годов в восточноевропейской режиссуре // Вопросы театра. *Proscaenium*, 2010. № 1–2. С. 43–68.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bogdanova P. “Novaya drama”: model’ zhertvy [“New Drama”: A Victim Pattern]. *Sovremennyye issledovaniya sotsial’nykh problem*, 2015, no. 8 (52), pp. 380–389. (In Russian).

2. Bolotyan I.M., Lavlinskiy S.P. “Novaya drama”: opyt tipologii [“New Drama”: An Experience of Typology]. *Vestnik RGGU*, 2010, no. 2 (45), pp. 35–45. (In Russian).

3. Zhurcheva O. Priroda konflikta v noveyshey drame 21 veka [The Nature of Conflict in the Latest Drama of the 21st Century]. *Sovremennaya dramaturgiya*, 2010, no. 4, pp. 195–199. (In Russian).

4. Meshchanskiy A. Problema vyzhivaniya cheloveka kak proyavleniye kontseptual’no-soderzhatel’noy spetsifiki sovremennoy “Novoy dramy” [The Issue of Human Survival as a Manifestation of the Conceptual and Substantial Specificity of Modern “New Drama”]. *Filologicheskije nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2016, no. 11–2 (65), pp. 25–28. (In Russian).

5. Podkovyrin Yu. Sobytiye ispolneniya [A Performance Event]. *Sovremennaya dramaturgiya*, 2014, no. 4, pp. 211–214. (In Russian).

6. Yakubova N. Kul’t rasskaza. Zаметки o pokolenii 1990–2000-kh godov v vostochnoyevropeyskoy rezhissure [The Story Cult. Notes on the Generation of the 1990s–2000s in Eastern European Directing]. *Voprosy teatra. Proscaenium*, 2010, no. 1–2, pp. 43–68. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Oчерки po istoricheskoy poetike [The Forms of Time and Chronotope in the Novel: Notes Toward Historical Poetics]. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [The Issues of Literature and Aesthetics. Studies of Different Years]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975, pp. 234–407. (In Russian).

8. Tamarchenko N.D. Sobytiye “zaversheniya” v drame [The “Completion” Event in Drama]. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 2 vols. Vol. 1. Tamarchenko N.D., Tyupa V.I., Broymtan S.N. *Teoriya khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poetika* [The Theory of Literary Discourse. Theoretical Poetics]. Moscow, Academia Publ., 2004, pp. 309–312. (In Russian).



9. Fedorov V.V. Poeticheskiy mir dramy [The Poetic World of Drama]. Fedorov V.V. *O prirode poeticheskoy real'nosti* [On the Nature of Poetic Reality]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1984, pp. 147–179. (In Russian).

(Monographs)

10. Barbov Yu.M. *K teorii teatra* [To A Theory of Theater]. Saint Petersburg, SPb-GATI Publ., 2008. (In Russian).

11. Goncharova-Grabovskaya S.Ya. *Komediya v russkoy dramaturgii kontsa 20 – nachala 21 veka* [Comedy in Russian Drama of the Late 20th – Early 21th Centuries]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2008. (In Russian).

12. Kostelyanets B.O. *Drama i deystviye. Leksii po teorii dramy* [Drama and Action: Lectures on Drama Theory]. Moscow, Sovpadeniye Publ., 2007. (In Russian).

13. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of Artistic Text]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. (In Russian).

Кожина Мария Александровна, Новосибирский государственный театральный институт, Новосибирский государственный педагогический университет.

Старший преподаватель НГТИ; аспирант НГПУ. Научные интересы: современная русскоязычная драматургия, современный театральный процесс.

E-mail: m.kozhina@inbox.ru

ORCID ID 0000-0002-8712-6604

Mariya A. Kozhina, Novosibirsk State Theater Institute.

Senior lecturer at the Novosibirsk State Theater Institute; postgraduate student at the Novosibirsk State Pedagogical University. Research interests: studies in contemporary Russian-language drama, contemporary theatrical process.

E-mail: m.kozhina@inbox.ru

ORCID ID 0000-0002-8712-6604