



Информация для цитирования:

Юй Сян. Избыток чувственности : поэтика гротеска в пьесах Нины Садур / Юй Сян // Научный диалог. — 2024. — Т. 13. — № 10. — С. 292—309. — DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-10-292-309.

Yu Xiang. (2024). Excess of Sensuality: Poetics of Grotesque in Plays of Nina Sadur. *Nauchnyi dialog*, 13 (10): 292-309. DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-10-292-309. (In Russ.).



Перечень рецензируемых изданий ВАК при Минобрнауки РФ

Избыток чувственности: поэтика гротеска в пьесах Нины Садур

Юй Сян

orcid.org/0009-0004-7254-1786

PhD, лектор,
кафедра русского языка
9820220040@nankai.edu.cn

Нанькайский университет
(Тяньцзинь, Китай)

Благодарности:

Исследование выполнено
при финансовой поддержке
правительства
Китайской Народной Республики
(КНР),
грант NSSFC, проект № 23WW020.

Автор выражает
глубокую признательность
доктору философских наук
И. Болдоновой за помощь
в подготовке русского варианта
текста статьи

Excess of Sensuality: Poetics of Grotesque in Plays of Nina Sadur

Yu Xiang

orcid.org/0009-0004-7254-1786

PhD, Lecturer,
Department of Russian Language
9820220040@nankai.edu.cn

Nankai University
(Tianjin, China)

Acknowledgments:

This research was supported
by the Chinese government,
grant NSSFC,
Project № 23WW020.

The author expresses
their sincere gratitude
to Dr. I. Boldonova
for her assistance in preparing
the Russian version of the article text

ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

Рассматривается поэтика гротеска в пьесах Нины Садур. Материалы включают в себя драматические сборники «Чудная баба» и «Обморок», серию интервью и её статьи о творчестве. Отмечается, что поэтика гротеска соотносится с творческой целью писателя — стимулирование индивидуальной чувственности и усиление эстетической способности восприятия мира и жизни посредством драматического искусства. В статье анализируются богатые гротескные образы, которые разрушают когнитивную инерцию и раскрывают тайное существование множественных миров. Выявляются символические функции человеческого тела. Проанализированы персонажи, у которых имеются психические аномалии и связанные с ними странные действия как способы создания собственного ритуально-мифологического хронотопа и формирования гротескного трагикомического эффекта на уровне симбиоза и смешения двух театральных хронотопов. Доказано, что Нина Садур своеобразной художественной поэтикой, идущей вразрез с разумом и научностью, создает в театре мистический мир, существующий вне настоящего мира, выражает альтернативную загадочную психологическую правду. В этих поэтических моментах заключаются мистические дуалистические опыты гротескной эстетики пьес Садур. Автор статьи делает вывод, что поэтика гротеска коренится в столкновении природного инстинкта Нины Садур с реальностью её жизни и соответствует творческому стремлению к восстановлению и возвышению чувственности индивидуума.

Ключевые слова:

Нина Садур; гротеск; Химера; тело; галлюцинация.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

This article explores the poetics of the grotesque in the works of Nina Sadur, focusing on her dramatic collections “Chudnaya Baba” [Strange Woman] and “Obmorok” [Fainting], alongside a series of interviews and her writings on creativity. It is noted that the poetics of the grotesque aligns with the writer’s creative objective — stimulating individual sensuality and enhancing the aesthetic capacity to perceive the world and life through dramatic art. The analysis delves into rich grotesque imagery that disrupts cognitive inertia and reveals the hidden existence of multiple worlds. The symbolic functions of the human body are examined, as well as characters exhibiting psychological anomalies and their associated peculiar actions, which serve as methods for constructing their own ritual-mythological chronotope and generating a grotesque tragicomic effect through the symbiosis and blending of two theatrical chronotopes. It is demonstrated that Nina Sadur, through her unique artistic poetics that diverge from rationality and scientific discourse, creates a mystical realm within the theater that exists outside the present world, expressing an alternative, enigmatic psychological truth. These poetic moments encapsulate the mystical dualistic experiences of the grotesque aesthetics present in Sadur’s plays. The author concludes that the poetics of the grotesque is rooted in the clash between Nina Sadur’s primal instincts and the reality of her life, reflecting a creative aspiration to restore and elevate individual sensuality.

Key words:

Nina Sadur; grotesque; Chimera; body; hallucination.

УДК 821.161.1Садур.07

DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-10-292-309

Научная специальность ВАК
5.9.1. Русская литература и литературы
народов Российской Федерации

Избыток чувственности: поэтика гротеска в пьесах Нины Садур

© Юй Сян, 2024

1. Введение = Introduction

В ноябре прошлого года скончалась выдающаяся писательница-драматург Нина Николаевна Садур, которая была «одним из ведущих российских драматургов» [Успенская, 2005, с. 258] и считалась «творцом нового мифа», совершившим чуть ли не революцию в русском театре» [Там же, с. 257]. Постановка ранней пьесы «Чудная баба» была «поворотным моментом современной русской драмы» [Senelick, 2007, с. 332]. Садур при своей жизни выпустила только два сборника пьес — «Обморок» и «Чудная баба», но её драматургия достаточно значительная и новаторская, чтобы привлечь внимание критиков, литераторов и театроведов. Театр Н. Садур показывает разнообразие художественных элементов, слияние древнего и современного, классического и модернистского, бытового и фантастического, трагического и карнавално-комического, его плюрализм и дуализм были для русского театра рубежа веков и незнакомыми, и революционными. Это было «новое явление, не имеющее названия» [Кононенко, 2003, с. 167]. Оно принесло национальному театру оригинальный инновационный поворот.

Формирование её гротескного стиля не было случайным, эта черта творческой манеры Садур коренится в её личном опыте. В опубликованных интервью с писательницей явственно высвечиваются творческие предпочтения драматурга и те ключевые задачи, которые она видела существенными для себя: Садур неоднократно подчеркивала, что её театр основан на «импульсе чувствования» [Садур, 1993, с. 10], в нём должны быть изображены люди, полные чувств, возбуждённые детские сердца и «картины удивительные», сказочные [Садур, 2015]. Она негативно относилась к «нечувственному» искусству, которое было известно скрупулёзной точностью по сравнению с «Новым театром», хотя и он воспринимался ею как чуждый чувственности. «Новый театр» появился в России на рубеже веков и сразу стал феноменальным явлением, типичным признаком которого является постмодернистская документальность и перформанс. Садур, непоколеби-

мая в своей критике, писала: «Вся эта новая драма, от пьесы до постановки, лишена чувственности» [Садур, 2012, с. 187]. Особое предпочтение чувственности объясняется её сибирской натурой, близостью к природе, с детства она была увлечена «таинственностью» другого мира [Садур, 2015], поэтому обладала почти мистической способностью чувствовать таинственное. Ориентированность на осмысление личности человека и инстинктов стала принципом её литературного творчества, миссия которого, по её мнению, была не в том, чтобы стремиться к рациональности и научной точности, а в том, чтобы раскрывать и развивать чувственную интуицию. Способность проникнуть сквозь твердую оболочку материальной реальности и открыть «мистическое» затуманенного мира она считала идеалом будущей литературы, что получило название «прозрачного реализма» [Садур, 1998, с. 80]. Главная идея «прозрачного реализма» — воспринимать и рассматривать данность как наложение множества слоев, как дуалистический симбиоз повседневных картин Аполлона с дионисийским началом чудес и карнавала в одном объекте. Таким образом, драматургия Садур ярко отличается поэтикой «гротеска» и гротескной эстетикой.

2. Материал, методы, обзор = Material, Methods, Review

Далее мы представим исследование драматургии Н. Садур сквозь призму поэтики гротеска. Понятие «гротеск» М. М. Бахтин охарактеризовал общепринятыми признаками — преувеличение, гиперболизм, чрезмерность, избыток [Бахтин, 2010, с. 327]. По мнению Бахтина, гротеск — фактически «трансгрессия»: «Гротескное тело не отграничено от остального мира, не замкнуто, не завершено, не готово, перерастает себя самого, выходит за свои пределы» [Бахтин, 2010, с. 36], оно смешано с миром, животными и вещами. Гротеск пересекает границы гармоничности мира, привнося в него хаотические и абсурдные начала. В. Э. Мейерхольд, теоретик авангардизма и практик русского гротескного искусства, систематически анализировал приём «гротеска» в 1918—1919 годах в цикле лекций «Амплуа актеров» и «Балаган». В его работах предложено более актуальное и всеобъемлющее определение: «Всё искусство гротеска есть не что иное, как борьба между Stoff und Form (материалом и формой)» [Мейерхольд, 2001, с. 156]. Действительно, гротеск есть эстетические приёмы, которые в первую очередь не «применяются в обыкновенном языке» [Там же, с. 143]. Это симбиоз разных образов и явлений, сочетание которых оказывается несвязанным, насильственным и аномальным, противоречит логично-разумному восприятию, вызывает на чувственном уровне опыт удивительный, ужасный и мистический. Таким образом, в гротеске часто заключается дуализм полюсов, единство противоположностей, как «низ-

кое и высокое, обыденное и изысканное, смешное и серьёзное» [Михайлов, 2007].

Мейерхольд считал, что гротеск в России сформировался и развивался благодаря тому, что «Калло влияет на Гофмана, Гофман на Гоголя» [Мейерхольд, 2001, с. 142]. Безусловно, Гоголь занимает ключевое место в русском гротеске, именно ему принадлежит «особая роль в формировании гротескной эстетики» [Лейдерман, 2003, с. 136] не только в национальной, но и современной мировой культуре. Садур можно считать наследницей Гофмана и Гоголя. В интервью она утвердительно говорила о том, что Гофман — один из немногих писателей, которые ей нравятся, а влияние Гоголя на ее жизнь и творчество чрезвычайно велико. О гротеске в драматургии Садур сказано уже немало. Как считали Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий, драма Садур полна разнообразными монстрами, её театр всегда «напоминает кунсткамеру» [Там же, с. 517], которому присущи такие черты, как «жанровая традиция “миракля”, действие о чудесах» и «мистический гротеск» [Там же, с. 510, 517]. М. Громова также отметила, что театральный мир Садур увлечен «некими таинственными, редко обнаруживающими себя силами» и «страшными и пугающими проявлениями» [Громова, 2009, с. 203], в нём ярко показан «дуализм, поэтическая фантасмагоричность в сочетании с узнаваемой реальностью» [Там же, с. 203]. Подобное мнение выражает и А. К. Успенская, отмечая, что Садур создает некий новый драматический жанр, ей удастся соединить «реальность и фантастику во вкусе абсурдистов, гротеск и тонкий лиризм» [Успенская, 2005, с. 257]. В публикации китайских исследователей Ван Лидань и Ли Жуэйлянь о современной русской драматургии подчеркивается, что драма Садур создает своего рода «аномальную, странную красоту» [Ван Лидань и др., 2016, с. 37], и для современных людей это и есть парадоксальный эстетический опыт, заставляющий читателей трепетать.

В нашей статье гротеск будет исследоваться в рамках драматической поэтики на трёх уровнях: во-первых, гротеск как сверхъестественный образ; во-вторых, гротеск как зрелище телесной драмы; в-третьих, гротеск как симбиоз разнородных хронотопов. Материалом статьи послужили пьесы Нины Садур, серия её интервью и статьи о творчестве, а также научные статьи, монографии и сборники, посвященные драматургии и театральной деятельности Н. Садур не только в российском и китайском, но и более широком — мировом — контекстах.

Главными методологическими основаниями данной работы являются синхронный, компаративный и индуктивный подходы. В статье одновременно рассматриваются пьесы Нины Садур с точки зрения основных принципов гротескной теории, проводится сравнение конкретных приме-

ров гротеска из пьес, а также примеры распределяются на группы как иллюстрации разных поэтических аспектов.

3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

3.1. Сверхъестественные образы в пьесах Садур

Сверхъестественные образы являются фундаментальной единицей гротескной поэтики Садур. Внешние формы и внутренние значения таких образов нарушают естественное чувственное восприятие обыденной жизни. Корни гротескного изображения можно проследить еще со времен античности, его расцвет пришелся на период Возрождения, когда характерным признаком раннего гротескного изображения оказывается «свободное сочетание живописных элементов: человеческие формы переходили в животные и растительные, фигуры людей вырастали из чашечек цветов, растительные побеги сплетались с химерами и причудливыми строениями» [Николюкин, 2001, с. 189]. В. Э. Мейерхольд выражал мнение, что основное свойство рода гротеска есть «перестройка (искажение) природы» за счет комбинации элементов образов, соединения того, что не соединяется в реальном практическом опыте. Если искажение переходит границы разумности и чувственности, доводя человека до «нематериальной игры фантазии», тогда оно «обращает гротеск в химеру» [Мейерхольд, 1922, с. 14].

Химера — монстр древнегреческой мифологии, сверхъестественный образ, основанный на аномальном сочетании разных частей. В пьесах Садур неизменно присутствуют фантастические образы. Более того, как отмечает О. А. Кононенко, художественный мир драмы Н. Садур полон «оборотнями, <чудными бабами>, химерами» [Кононенко, 2003, с. 167]. Эти аномальные гротескные объекты абсурдны и странны в повседневной жизни, их неожиданное появление искажает сценическое время и пространство и, как чёрная дыра с сильным притяжением, привлекает внимание, под их влиянием сознание воспринимающего сходит с рельсов и начинает двигаться по маршруту, ведущему к скрытым мирам и истинам.

(1) Ведьма — классический гротескный образ у Садур. В таких пьесах, как «Чудная баба», «Фалалей», «Миленький, рыженький», «Чардым» и «Смертники», читатель встречается варианты этого образа. Драматург по традиции сохраняет фантастический, пугающий колорит ведьмы, одновременно превращая её в современного человека с экстравагантными манерами и экстрасенсорными способностями. В «Чудной бабе» деревенская женщина Убиенько ходит босиком, «перепрыгивая через холмы и канавы» [Садур, 2015, с. 253], облизывает губы, странно улыбается, поет грубую песню и заявляет, что сама есть «мировое зло». Сначала она предлагает Лидии игру в догонялки и в качестве награды спасение не только себя, но

и всего мира: «Я — убегаю. Ты — догоняешь. Поймаешь — рай, не поймает — конец всему свету» [Садур, 2015, с. 258]. Затем она показывает Лидии чудесное зрелище «линьки» и обновления земли. Наконец, заявляет, что Лидия была последним человеком, которого она не съела. Чтобы Лидия могла жить нормальной жизнью, Убиенько оставляет ей мужа и детей, которые были «как настоящие! Точь-в-точь!» [Садур, 2015, с. 262]. Лидии Петровне приоткрылся другой мир, это знание вступило в конфликт с её разумностью, разрушило привычное бытие, и она стала сомневаться в подлинности своей жизни, в том числе семьи и коллег.

Пьеса «Фалалей» написана по мотивам романа А. Погорельского «Лафертовская маковница» (1825). Старуха, продающая по будням маковые лепешки, на самом деле оказывается богатой ведьмой и тайно занимается гаданием. Когда ее внучка Марта пришла к ней взять деньги на приданое, она научила Марту заклинанию, превратившему стол в колодец с богатством.

Старуха-домовладелица в «Миленьком, рыженьком» также является ведьмой, распевает непонятные песни и беседует с мебелью. Каждую ночь из-за занавески, где она спит, слышны ужасные звуки.

Ведьма у Садур представляет мистическое начало: она знакома с другим миром и владеет некой истиной, говорит как будто другим языком о непонятных знаниях и секретах, чем в повседневности пугает людей.

(2) Кот в пьесах выступает в качестве супруга-компаньона ведьмы, он действует вольно, олицетворяет собой начало хаоса и ужаса. В пьесе о старухе-домовладелице с героиней живет «миленький, рыженький» кот, присутствие которого вызывает у нее сильное психологическое волнение. Странная связь между старухой и котом ужасает студентку Наташу. Как-то ночью Наташе явился кот с наташиным лицом в маленькой сшитой ею рубашечке. Чёрный кот в «Фалалее» хотел жениться на Маше, для чего притворился немецким доктором под именем Котт. Он навещает девушку в обличье человека, однако, когда перед его носом машут бумажкой на веревочке, он «не выдерживает соблазна, начинает гоняться, ловить бумажку ... трагически мяукает и убегает» [Садур, 2015, с. 238].

В «Чардыме» свирепая рысь — «тварь неясная» — последовала за дояркой Анной Ивановой по заснеженной тропинке, «бросилась на грудь к ненаглядной в объятья», но не успела женщина опомниться, как ей «взрезали» горло [Там же, с. 258]. Пока героиня умирала, «ясная рысь аккуратно лакала молоко из бидона» [Там же]. Двадцать местных «уязвленных мужиков», возмущившись, начали преследовать рысь, «они ее загнали, пушистую, всю прострелили многожды, думая, что им нравится ее смертный визг» [Там же]. Животное вызвало у мужчин «одну рыжую пушистую страсть», которая стала бушевать в их груди, и поэтому они долго «крича-

ли в тишине ясного сумеречного леса, рыскали, температурили, звали» и «до конца жизни ... побросали жен своих, ушли в запой, и ночью сквозь слезы — золотые ледяные очи им, и молоко, и синева, и Бог с ними совсем» [Там же]. В этой истории есть национальный символизм: Анна Иванова — воплощение образа чистой трудящейся России, а рысь — хаоса и разрушения, несущего смерть и сводящего с ума русских мужиков, которые вместо того, чтобы «взять было снотворную ампулу, зарядить ружье, выстрелить в эту зверушку, которая не поддается приручению, и, пока она спит, пока действует ампула, зацеловать ее всю, рысь такую, и убежать» [Там же], сгоряча поддались страсти разрушения и потеряли себя.

(3) Дьявол — постоянный гость театра Садур. В созданную по одноименному роману писателя Ж. Казотта комедию «Влюбленный дьявол» автор вводит верблюжьей башку Вельзевула, которая в луче света «тянется с поцелуем к Дону Альвару» [Садур, 2015, с. 316], превращается в Пажу и прекрасную Бьондетту, чтобы соблазнить молодого офицера и влюбить его в себя. При этом дьявол у Садур особый, как отмечает критик А. А. Соколянский, «темные, глубинные силы в мире Нины Садур — не бесовской, а скорее языческой природы» [Соколянский, 1995, с. 237]. Так, в «Панночке» дочка пана является олицетворением силы язычества, она может принимать различные облики, соблазнять мужчину и манипулировать им. После смерти её призрак еще три ночи борется с Хомой Брутом. Дьявольская сущность такого типа есть угнетенное христианством начало языческого эроса и чувственности. Влюблённый Вельзевул избегает преследования инквизиции в лице монаха, который в результате начинает испытывать страсть к дьяволу в обличье Бьондетты и, не получая ответа, убивает себя, а Панночка намеревается победить священную доктрину и религиозную рациональность, сторонником которых был Хома Брут. Дьявольская истина отрицает оптимистическую сущность религиозного рационализма, который считают «твердой научной оградой» [Садур, 1999, с. 233]. Явтух говорит: «Нету чудес! Все объяснить можно! Все научно!» [Там же]. Вульгарный позитивист считает иррационализм и мистицизм ненужными и несуществующими и называет их «гнойным воображением мертвецов» и «Химерой подлой» [Садур, 2015, с. 29].

Есть у Садур и другой тип дьявола, провоцирующий человека на аморальные поступки. Незнакомка в «Брате Чичикове» — символ искушения и «эротическая приманка зла» [Климова, 2011, с. 256] — пробуждает в герое желание, подавляющее нравственное чувство. Она предлагает амбициозному и практичному Чичикову, мечтавшему «расплодиться» [Садур, 2015, с. 353], купить крепостных, погибших во время Великой чумы, и заложить их в банк. В «Мальчике-Небе» дьявол одет в футболку, пьет кока-колу, в недрах его желудка находятся инквизиторский колпак, ренессансный берет,

рыцарский шлем тамплиеров, немецкая каска со свастикой — символы агрессии западной цивилизации в разные периоды истории, и сражается он с ветераном Красной Армии и детьми на Красной площади [Садур].

В общем, дьяволы у Садур — это то запретное, что идет вразрез с официальной культурой и идеологией, что испытывает нравственность героев и «заставляет их внезапно прозреть и заново переоценить все, казавшиеся прежде незыблемыми, ценности» [Пашкина, 1990, с. 246].

Таким образом, у Садур «естественное граничит с запредельным» [Пашкина, 1990, с. 246], потусторонние образы всё время готовы перейти границу и вторгнуться в реальный мир. Они выходят на сцену незаметно и естественно, вырывая читателя или зрителя из инерции их повседневной жизни, заставляя осмыслить и прочувствовать прочитанное или увиденное, оказывают очищающее воздействие «ритуального эффекта, сопровождающего обряд инициации, символизирующий смерть-возрождение, посвящение человека в новое знание» [Воробьёва, 2015, с. 157]. Действия ведьмы, дьявола и подобных героев будто открывают ящик Пандоры, из которого появляется нечто противное, тревожное и зловещее, «апокалиптические монстры выходят из ада, и дьявол вторгается в нас» [Кайзер, 1987, с. 196]. Они высмеивают видимую реальность окружающего мира, намекают на истину другого тайного мира.

3.2. Драма телесного в пьесах Садур

Яркий признак постмодернистского театра — перформанс, который стремится к практически документальной демонстрации человеческого тела, избегающей малейшей художественной обработки. Садур часто выражала негативное отношение в адрес данного вида искусства, считала его насилием над чувствами и оскорблением из-за изобилия тела, для неё «физиологизм, низовая тема нечувственны ... назойливы, часто похабны и абсолютно античеловечны» [Садур, 2012, с. 187]. К теме телесного у неё собственное отношение. Стремление к эффектному острашению чувственного восприятия всегда выступало ее главной эстетической целью. Для ее воплощения Садур обращалась к гротеску Рабле и Гоголя, была намерена в телесном, даже в его несовершенстве и уродстве, открыть высокое и священное. Она отбирала среди «всех шлаков рождения и развития» [Бахтин, 2010, с. 35] нужное для творения телесной драмы, в том числе кровавые разделения тела, половой акт и другие физиологические проявления, которые в классицизме рассматривались как низменное и поэтому были исключенными и запретными.

По мысли М. М. Бахтина, в отличие от статичного изображения прекрасного тела в классицизме, гротескное тело отличается открытостью и динамичностью, оно характеризует вечно порождающую природу и непрерывно в становлении изменяющейся жизни [Там же, с. 341]. Такие процес-

сы, как принятие пищи, физиологические выделения, половой акт, роды и смерть, можно рассматривать как «события телесной драмы» [Там же]. Они показывают динамику перехода от совершенства к уродству, от размножения к потере, от изобилия и убытку, то есть вместо застывшей статичности гротескное состояние передает чувство времени и текучесть истории. Если тело в классицизме — это тщательно отобранные изображения Аполлона в витрине, то гротескное тело — это священная комедия под видом карнавального балагана. Садур развивает концепцию телесной эстетики Бахтина, в гротескном виде раскрывает тайну физиологических особенностей человеческого тела, освободив его от традиционных табу. Она подняла вульгарное и низменное «материал-тело» до эстетической символики для того, чтобы оно сформировалось в самодостаточный язык мифологии.

В фантастически-мифологической пьесе «Красный парадиз» Садур сосредоточила внимание на поисках во внешней пластичности человеческого тела возможности выражения исторического и философского смыслов. Пьеса посредством гротескной демонстрации тел превращается в карнавальный ритуал. Володя и Толя пытались откопать сокровища в Генуэзском замке, но вместо открытия их ждет кровавое «убийство». Володю посадили на костер и поджарили: хозяин «поливает Володю вином, сыплет в раны специи» [Садур, 1999, с. 285], а хозяйка Таиса пляшет рядом, сгорая от желания съесть его мозг с горошком. Но Володя никак не умирает, поскольку оказывается, что тот, кто был убит, может сразу вернуться к жизни, потому что в этом замке никто не умирает. И все начали с научной серьезностью рассматривать способы, приближающие наступление смерти. В чередовании смерти и возрождения, распада и восстановления тел ужас и физический дискомфорт смягчаются, а абсурдное механическое повторение телесной драмы создает чувство безвыходности: судьбу невозможно изменить. Аналогичные примеры можно найти в античной мифологии, где страдающие боги, в частности, Прометей, Иксион, Сизиф и др., были наказаны вечным возвращением. Кровавый фарс в заброшенном замке представляет собой обобщение картин из истории цивилизации, которая началась с борьбы за ресурсы и богатства, обусловившей сначала появление «смерти», а потом повторение убийств, способы которых стали всё более жестокими и изощренными настолько, что стали превращаться в бесчувственные игры и хладнокровное искусство. Так, у Достоевского в «Записках из подполья» говорится: «...человек еще, пожалуй, дойдет до того, что отыщет в крови наслаждение» [Достоевский, 1973, с. 112]. Безусловно, злодейство, творящееся в замке, было обречено на апокалипсис Содома, поскольку кровавое наводнение очистило всё, и после катарсиса воцарилась некая религиозная торжественность.

Такие физиологические понятия, как «метаболизм» и «половой акт», также служат составляющими элементами театра Садур, их визуализация используется для того, чтобы охарактеризовать космические движения и природные инстинкты. Бахтин считал, что «гротескное тело космично и универсально», что «оно отражает в себе космическую иерархию ... может сливаться с различными явлениями природы» [Бахтин, 2010, с. 342]. Материал-тело обладает функцией метанарратива. Статичные тела Вселенной и природы могут быть представлены в движении, например в «Чудной бабе», когда Убиенько показала Лидии, как земля стала двигаться, подобно быстро обновляющейся коже. Когда Лидия прикасается к стене ямы, она чувствует, как «шелушающаяся кожа ореха» открывает «нежную, розовую, юную землю» [Садур, 2015, с. 260], следовательно, «земля превращается из планеты в живое существо, ждущее ласки и заботы» [Данилова, 1999, с. 21]. Убиенько посоветовала Лидии не ходить по ней в сапогах, чтобы земле не было больно. Когда Лидия увидела, как Убиенько падает с края осыпающейся старой земли, она закричала: «Вляпалась! Врезалась! в самый горизонт вляпалась! Мокрое место осталось! Все небо красным забрызгала!» [Садур, 2015, с. 260]. Большую часть сцены обе героини находятся в движении, объединяя таким образом земное и потустороннее, мистическое, стирая между ними грани, — все для того, чтобы Лидия задумалась над главным вопросом о смысле жизни.

В одноактной пьесе «Морокоб» герои — жильцы крымской гостиницы, которые недоброжелательно и с подозрением относятся друг к другу. Но, попав в большую яму, выкопанную во дворе, которая поглотила их всех, они вынуждены были объединиться, чтобы найти выход. Все шли по кишечнику одной крупной прозрачной рыбы, скользя, падая, «все немного влажные» и «липкие» [Садур, 1999, с. 312], но благодаря общему движению они действительно начали понимать смысл любви и дружбы. Как говорит Боря в конце, рыба их всех «переваривает» и в результате они «перевлюблились» [Там же, с. 313, 314].

Сцены, содержащие намеки на сексуальные отношения, имеют мистическое и ритуальное значение в условиях гротескного творчества Садур. В пьесе «Лётчик» на рождественской вечеринке, чтобы отомстить чёрному риэлтору Зиновию, учительница Мария Петровна переделалась Дедом Морозом, расстегнула пальто, показала свое уродливое тело его сыну Пете, «втянула» подростка в пальто и запахла полы. После того, как Петя, тяжело дыша, выбрался наружу, Мария с воем родила ребенка.

Приведем ещё один пример. В пьесе «Панночка» Спирид рассказывает историю о том, как псарь Микита, увидев «нагую, полную и белую ножку» Панночки, схватил девушку и начал скакать по полю, держа ее за голые

ножки [Садур, 1999, с. 235]. Микита не помнил, где они были с Панночкой, «только воротился еле живой, и с той поры иссохнул весь, как щепка» [Там же], в конце концов сгорел дотла и превратился в пепел. Панночка символизирует природную силу эротического начала, она одновременно и «сладость», и «счастье», и упоение Диониса, которые противостоят душе «православного человека» и «очам человеческим» [Там же].

Таким образом, в новейшем театре появился поворот к тематике телесного. Однако для Садур человек и его тело являются мистическими и священными: «Человек неисчерпаем и непознаваем ... весь этот постмодерновый авангард нацелен на одно — уничтожение человека. Личности» [Садур, 2012, с. 188]. Чтобы бороться со слишком вульгарным документальным отношением к телу и с перформансом насилия, она стремилась к мистическому реализму, где «явления природы становятся символами высшей реальности» [Николюкин, 2001, с. 557], где тело само собой превращается в мифологическое и получает значение философское и религиозное, как микрокосмос, оно приобретает функцию выражения космических правил. В продолжение пути Рабле и Гоголя мифологизм и мистицизм у Садур играют роли более важные, чем перформантизм и физиологизм в переоценке и переосмыслении телесной эстетики. Драматург не избегает материального несовершенства телесного, не отказывается от изображения запретного эротического аспекта, а развивает его на уровне культурного смысла. Более того, она успешно избегает вульгарной документальности телесного обнажения и насилия, которая могла бы превратить ее театр в пошлость и разврат.

3.3. Духовный чужак: симбиоз хронотопов в пьесах Садур

В драматургии Садур, персонажи духовных чужаков играют особую роль в создании трагикомического эффекта симбиоза и смешения двух хронотопов в гротеске. У этого вида персонажей либо душевное заболевание, которое временно доводит человека до иллюзорного состояния, дает ему возможность узреть нереальное, либо особое качество личности, предопределяющее предельные проявления нравственности и разумности, когда он действует и воспринимает мир только в соответствии с собственной волей. Игра духовного чужака смешивает сценическую реальность с его воображаемым миром, создает хаос и конфронтацию двух миров в гротескном стиле.

(1) Галлюцинация. Садур называет свой театр «народной галлюцинацией» [Гончарова-Грабовская, 2008, с. 74], её эстетическая функция — представить «целостную картину мира с его тайнами и загадками» [Там же, с. 74]. Она сверхчувственна и включает в себя множество миров, «которых никогда нигде не было» [Садур, 2012, с. 189], видимых только посредством собственного «видения». Задача галлюцинации в том, чтобы с таинственной

чувственностью открыть нам потенциально существующие, но не совсем заметные в реальности миры. М. Громова отметила, что в драматическом мире Садур нужно рассматривать невидимое и заумное в жизни только каким-то «непривычным зрением» [Громова, 2009, с. 222]. Слова «драма есть обморок жизни» на титульном листе сборника «Обморок» ясно указывают на то, что Садур высоко ценит функцию этого способа входа в другое пространство, вызванного психическими и нервными состояниями. Поведение и слова действующего лица как монодрама оказываются гротескными, странными и нервными по отношению к реальному миру.

Согласно критическим замечаниям, пьеса «Чардым» вызывает у зрителей такое чувство, словно они погружаются «в омут, как в чёрное дно колодца ... как болезненный сон» [Скорочкина, 1998]. Алёша, страдающий амнезией и заиканием, теряет сознание и попадает в мир иллюзии, когда на него воздействуют сильный свет и стимуляция. В его галлюцинации появилась Вечная женственность Анна, которая меняет внешность, принимая различные женские облики. В последней коме Алёша увидел всех несчастных, нездоровых и униженных мужчин всех времён национальной истории — это были люди, «изувеченные, жалкие, спесивые, искаженные судорогой ненависти, беды» [Садур, 2015, с. 318], в том числе все «потерпевшие крушение дети старой России» [Скорочкина, 1998], и все они, одновременно оказавшиеся на острове Чардым, оказались сжатыми в удивительный визуальный объект, образовали странный симбиоз, Химеру: «слившихся, как Лаокоон, двое: беленькое заплаканное лицо русского мальчика и черное дымящееся — юного чеченца» [Садур, 2015, с. 318].

В дебютной пьесе «Любовные люди» Садур уже использовала галлюцинацию для формирования гротескного сочетания хронотопов. Так, увидев в газете фотографию сгоревших младенцев, Тикуса впадает в истерику; затем часто ей видятся кошмары, мучают ее, монотонно с ненавистью она повторяет список мужских имён, обращается к воображаемым мертвым детям: «Ты рассыпашься! Я не могу взять тебя! Ты пепел! Тебя нет! Боже мой! Как взять тебя!» [Садур, 1999, с. 138]. Слова её звучат со сцены жутко и странно. Галлюцинации Тикуси влияют на реальную жизнь и заставляют её истерически относиться к близким — больному белокорым гею Толе и умственно отсталому Вите. Она говорит: «Ну какой же ты человек, Витя? ... Никакой ты не человек. Ты как мы» [Там же, с. 133], «Мы по одному — калеки» [Там же, с. 165]. Галлюцинация играет важную роль в структуре собственных желаний субъекта [Эванс, 2021, с. 147], является воплощением глубокой и ранней психической потери и травмы. Духовные раны героев и их неосуществимые нужды преобразовывались в фантомы и вторгались в сознание и реальность, заставляя героев говорить и поступать

нервно и гротескно, как следствие, на сцене формировался некий эффект «сумасшедшего дома» [Громова, 1996, с. 81].

(2) Воля к свободе. Второй тип духовного чужака — персонаж с мощной волей, который героическим поступком создавал мифологический хронотоп вне упорядоченной системы реальности. В «Уличенной ласточке» Лурочка, временно потерявшая память после убийства, затем пришла в себя, но продолжала обманывать всех, наслаждаясь полной свободой без взаимодействия с обществом, она укрылась, как «ласточка» под крышей, под псевдонимом Аллочка. В произведении «Заря взойдёт» Егор с божественной волей и звериной силой «тыщу лет на свете» жил и «на всех людей смотрел, сильно смотрел, как волк на луну смотрит» [Садур, 1999, с. 66]. Однако он взял на себя заботу о Викторе и Зое и поддерживал их в сложных обстоятельствах. На самом деле он был объектом научных исследований и находился под наблюдением определенной организации. Чтобы извлечь из объекта наблюдения экстракт высокой энергии, Егора убил агент, маскировавшийся под друга. «Ласточка» и «Волк» жили и действовали по своей воле, вышли за границу человеческой системы, как мифологические герои, убедительно создали собственные «легенды» по ту сторону добра и зла. Но их легендарная история не могла долго продолжаться, реальный мир с противоположной правдой появился и поглотил их, разрушил всю с трудом созданную ими мифологию, вследствие чего возвышенный трагический героизм быстро превратился в наивную фантазию и детские игры комедианта. Высокое, серьезное, жалкое и сатирическое соединяются в одном теле и одном индивидууме, резкий поворот от трагедии к комедии в рамках театрального хронотопа и стиля представляет собой гротеск.

4. Заключение = Conclusions

Итак, поэтика гротеска является результатом противостояния природной личности драматурга и социальной реальности. В конце 70-х годов Садур поступила в Литературный институт имени Горького. Столичная жизнь беспокоила ее сибирскую натуру, особенно ситуация той эпохи, когда в 1970-е годы «идеология и эстетика развитого социализма были полностью дискредитированы фактически во всех слоях общества» [Лейдерман, 2003, с. 137]. Это стало одной из причин формирования её эстетических предпочтений и литературного стиля. В последней пьесе «Мальчик-небо» Садур писала: «Я всё меньше и меньше понимаю окружающую реальность. Мир такой причудливый» [Садур]. Эти строки можно назвать заключительными словами, характеризующими гротескное мировоззрение и творчество Садур. Душевные травмы войны, жизненные бедствия, конфликты

в обществе, отчуждение культуры — все это «картины разваливающегося мира» [Кайзер, 1987, с. 24] и «достаточного количества аномалий» в реальности [Лейдерман, 2003, с. 137]. Все это, как «твёрдая ограда», противно её сибирскому инстинкту, которому мило антинаучное, иррациональное, чувственное и мистическое. Гротеск Садур проявляется в столкновении реальности с чем-то таинственным, в разных формах воплощений правды и жизненных коллизий, на перекрестке старого и нового миров. Всё её видение ужасного, беспорядочного и дисгармоничного приобретает подходящие формы и выражения в балаганном стиле; все противоположные явления становятся видимыми и скрытыми, явная ложь и тайная правда — все смешалось и соединилось в поэтике универсального гротеска.

Гротеск соответствует художественной цели Садур как драматурга — пробуждать чувственность. Ее личный душевный страх заключался в том, что обществу не нужны искусство и художник. Она боялась, что человечество «замораживает в себе тонкие, высокие потребности» [Садур, 1998, с. 80], поэтому стремительно погрузилась в бытовую жизнь, чтобы там, внутри простого, бесчувственного, бедственного, даже уродливого материала, заново раскрыть потенциал художественного творения, воплотить высокое, мистическое и космическое с мифологическим смыслом, чтобы в полноценных, чувственно-телесных формах материального мира раскрыть чудесную реальность. Садур создает художественный мир, в котором с возвращением человека к мифологическому сознанию «ломается раз и навсегда определенная научная картина мироздания» [Данилова, 1999], вслед за тем появляется какое-то удивительное фантастическое пространство с монстрами и чудовищами, которые вызывают напряжение нервов и возбуждают в зрителе чувственность. Получается, что гротескный мир, рожденный под пером Садур, — это мир пугающий и удивительно страшный, но в то же время наивный, искренний и мистически священный.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Источники и принятые сокращения

1. Михайлов А. В. Гротеск [Электронный ресурс] / А. В. Михайлов // Большая российская энциклопедия. — 2007. — Режим доступа : <https://bigenc.ru/c/grotesk-404cdb> (дата обращения 10.08.2024).
2. Николюкин А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюкин. — Москва : НПК«Интелвак», 2001. — 1600 стб. — ISBN 593264026X.
3. Садур Н. Н. Чудная баба / Н. Н. Садур. — Москва : АСТ, 2015. — 319 с. — ISBN 9785170893843.
4. Садур Н. Н. Мальчик-небо [Электронный ресурс] / Н. Н. Садур. — Режим доступа : http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0250.shtml (дата обращения 19.09.2023).

5. *Садур Н. Н.* Обморок : Книга пьес / Н. Н. Садур. — Вологда : [б. и.], 1999. — 497 с. — ISBN 5864020451.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965). «Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)» (1940, 1970). Комментарии и приложение / М. М. Бахтин. — Москва : Языки славянских культур, 2010. — Т. 4 (2). — 752 с. — ISBN 978-5-9551-0326-6.

2. *Ван Лидань.* Исследование современной русской драмы (1991—2012 / Ван Лидань, Ли Жуэйлинь. — Пекин : Центральное издательство по компиляции и переводу, 2016. — 379 с. — ISBN 9787511730954 (王丽丹, 李瑞莲.《当代俄罗斯戏剧文学研究(1991—2012)》. — 北京: 中央编译出版社, 2016年. — 共379页.)

3. *Воробьева Т. Л.* Поэтика пьесы Нины Садур «Чудная Баба» : мистико-мифологические мотивы и образы / Т. Л. Воробьева // Вестник Томского государственного университета. Филология. — 2015. — № 3 (35). — С. 152—163.

4. *Гончарова-Грабовская С. Я.* Комедия в русской драматургии конца XX — начала XXI века / С. Я. Гончарова-Грабовская. — Москва : Флинта, Наука, 2008. — 278 с. — ISBN 9785893498134.

5. *Громова М. И.* В поисках современной пьесы / М. И. Громова // Литература в школе. — 1996. — № 3. — С. 74—75.

6. *Громова М. И.* Русская драматургия конца XX — начала XXI века / М. И. Громова. — Москва : Флинта, Наука, 2009. — 368 с. — ISBN 9785893497779.

7. *Данилова И. Л.* Модерн-постмодерн? о процессах развития драматургии 90-х годов. / И. Л. Данилова. — Казань : Фэн, 1999. — 96 с. — ISBN 575440140X.

8. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Повести и рассказы : 1862—1866 / Ф. М. Достоевский. — Ленинград : Наука, 1973. — Т. 5. — 407 с.

9. *Кайзер В.* Гротеск в искусстве и литературе / В. Кайзер. — Сиань : Хуаюэуэй издательство литературы и искусства, 1987. — 227 с (沃尔夫冈·凯泽尔.《美人与野兽——文学艺术中的怪诞》, — 西安: 华岳文艺出版社, 1987年. — 共227页.)

10. *Климова Т. Ю.* Эстетическая категория ужасного в «гоголевском» тексте Н. Садур / Т. Ю. Климова, Г. А. Симон // Филология и культура. — 2011. — № 1 (23). — С. 253—258.

11. *Кононенко О. А.* Русская драматургия конца XX в. / О. А. Кононенко // Вестник Московского Университета. Серия 9. Филология. — 2003. — № 2. — С. 163—169.

12. *Лейдерман Н. Л.* Современная русская литература : 1950—1990-е гг. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — Москва : Академия, 2003. — Т. 2. — 688 с. — ISBN 576951454X.

13. *Мейерхольд В. Э.* Ампула актёра / В. Э. Мейерхольд. — Москва : Издание государственных высших режиссерских мастерских, 1922. — 16 с.

14. *Мейерхольд В. Э.* Лекции : 1918—1919 / В. Э. Мейерхольд. — Москва : О.Г.И., 2001. — 280 с. — ISBN 5900241101.

15. *Пашкина Н.* Магия творчества / Н. Пашкина // Современная драматургия. — 1990. — № 3. — С. 245—247.

16. *Садур Н. Н.* «...Искусство — дело волчье» : интервью берёт Марина Заболотная / Н. Н. Садур, М. Заболотная // Петербургский театральный журнал. — 1993. — № 3. — С. 9—12.

17. *Садур Н. Н.* Литература последнего десятилетия : тенденции и перспективы / Н. Н. Садур // Вопросы литературы. — 1998. — № 2. — С. 3—82.

18. Садур Н. Н. Носитель (интервью с Ниной Садур) [Электронный ресурс] / Н. Н. Садур. — 2015. — Режим доступа : <https://1001.ru/articles/post/nositel-intervu-s-ninoy-sadur-19622?ysclid=ldh0ubht8t848951443> (дата обращения 10.08.2024).

19. Садур Н. Н. Волки и овцы / Н. Н. Садур // Вопросы театра. — 2012. — № 3—4. — С. 186—189.

20. Скорочкина О. Ржавая карусель Чардыма [Электронный ресурс] / О. Скорочкина // Петербургский театральный журнал. — 1998. — № 15. — Режим доступа : <https://ptj.spb.ru/archive/15/the-petersburg-prospect-15-1/rzhavaya-karusel-chardyma> (дата обращения 2.09.2024).

21. Соколянский А. А. ...И в чудных пропастях земли. Н. Н. Садур. Ведьмины слезки / А. А. Соколянский // Новый мир. — 1995. — № 5. — С. 235—237.

22. Успенская А. К. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги : биобиблиографический словарь : в 3 т. — Москва : ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. — Т. 3. — 829 с. — ISBN 594848307X.

23. Эванс Д. Вводный словарь лакановского психоанализа / Д. Эванс. — Чунцин : Издательство Юго-Западного педагогического университета, 2021. — 484 с. (迪伦·埃文斯.《拉康精神分析介绍性辞典》. — 重庆: 西南师范大学出版社, 2021. — 共484页.)

24. Senelick L. Historical dictionary of Russian theater / L. Senelick. — Maryland : The Scarecrow Press, 2007. — 553 с. — ISBN 9780810857926.

Статья поступила в редакцию 17.09.2024,
одобрена после рецензирования 29.11.2024,
подготовлена к публикации 12.12.2024.

Material resources

Mikhaylov, A. V. (2007). Grotesque. In: *The Great Russian Encyclopedia*. Available at: <https://bigenc.ru/c/grotesk-404cdb> (accessed 10.08.2024). (In Russ.).

Nikolyukin, A. N. (2001). *Literary encyclopedia of terms and concepts*. Moscow: NPK Intelvak. 1600 stb. ISBN 593264026X. (In Russ.).

Sadur, N. N. *Boy-sky*. Available at: http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0250.shtml (accessed 19.09.2023). (In Russ.).

Sadur, N. N. (1999). *Fainting: A book of plays*. Vologda: [b. i.]. 497 p. ISBN 5864020451. (In Russ.).

Sadur, N. N. (2015). *Chudnaya baba*. Moscow: AST. 319 p. ISBN 9785170893843. (In Russ.).

References

Bakhtin, M. M. (2010). *Collected works. "The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance" (1965). "Rabelais and Gogol (The Art of speech and folk laughter culture)" (1940, 1970). Comments and appendix, 4 (2)*. Moscow: Languages of Slavic Cultures. 752 p. ISBN 978-5-9551-0326-6. (In Russ.).

Danilova, I. L. (1999). *Modern-postmodern? on the processes of development of drama in the 90s*. Kazan: Feng. 96 p. ISBN 575440140X. (In Russ.).

Dostoevsky, F. M. (1973). *Complete works in thirty volumes. Novellas and short stories: 1862—1866, 5*. Leningrad: Nauka. 407 p. (In Russ.).

Evans, D. (2021). *Introductory Dictionary of Lacanian psychoanalysis*. Chongqing: Publishing House of Southwestern Pedagogical University. 484 p. (In Chin.).

Goncharova-Grabovskaya, S. Ya. (2008). *Comedy in Russian drama of the late twentieth — early twenty-first century*. Moscow: Flint, Nauka. 278 p. ISBN 9785893498134. (In Russ.).

- Gromova, M. I. (1996). In search of a modern play. *Literature at school*, 3: 74—75. (In Russ.).
- Gromova, M. I. (2009). Russian dramaturgy of the late twentieth — early twenty-first century. Moscow: Flint, Nauka. 368 p. ISBN 9785893497779. (In Russ.).
- Kaiser, V. (1987). *Grotesque in art and literature*. XI'an: Huawei publishing house of literature and art. 227 p. (In Chin.).
- Klimova, T. Y., Simon, G. A. (2011). Aesthetic category terrible in Gogol's text does. *Sadur. Philology and culture*, 1 (23): 253—258. (In Russ.).
- Kononenko, O. A. (2003). Russian dramaturgy of the late twentieth century. *Bulletin of the Moscow University. Series 9. Philology*, 2: 163—169. (In Russ.).
- Leiderman, N. L., Lipovetsky, M. N. (2003). *Modern Russian literature: the 1950s—1990s*, 2. Moscow: Academy. 688 p. ISBN 576951454X. (In Russ.).
- Meyerhold, V. E. (1922). *Actor's role*. Moscow: Edition of the State Higher directing workshops. 16 p. (In Russ.).
- Meyerhold, V. E. (2001). *Lectures: 1918—1919*. Moscow: O.G.I. 280 p. ISBN 5900241101. (In Russ.).
- Pashkina, N. (1990). Magic of creativity. *Modern drama*, 3: 245—247. (In Russ.).
- Sadur, N. N. (1998). Literature of the last decade: trends and prospects. *Questions of literature*, 2: 3—82. (In Russ.).
- Sadur, N. N. (2012). Wolves and sheep. *Questions of the theater*, 3—4: 186—189. (In Russ.).
- Sadur, N. N. (2015). *Carrier (interview with Nina Sadur)*. Available at: <https://1001.ru/articles/post/nositel-intervyu-s-ninoy-sadur-19622?ysclid=ldh0ubht8t848951443> (accessed 10.08.2024). (In Russ.).
- Sadur, N. N., Zabolotnyaya, M. (1993). "...Art is a wolf's business": Marina Zabolotnyaya takes an interview. *St. Petersburg Theater Journal*, 3: 9—12. (In Russ.).
- Senelick, L. (2007). *Historical dictionary of Russian theater*. Maryland: The Scarecrow Press. 553 p. ISBN 9780810857926.
- Skorochkina, O. (1998). Rusty carousel of Chardym. *St. Petersburg Theater Magazine*, 15. Available at: <https://ptj.spb.ru/archive/15/the-petersburg-prospect-15-1/rzhavaya-karusel-chardyma> (accessed 2.09.2024). (In Russ.).
- Sokolyansky, A. A. (1995). ...And in the wonderful abysses of the earth. N. N. Sadur. *Witchy tears*. *Novy Mir*, 5: 235—237. (In Russ.).
- Uspenskaya, A. K. (2005). *Russian literature of the XX century. Prose writers, poets, playwrights: a biobibliographical dictionary: in 3 volumes*, 3. Moscow: OLMA-PRESS Invest. 829 p. ISBN 594848307X. (In Russ.).
- Vorobyova, T. L. (2015). Poetics of Nina Sadur's play "The Wonderful Woman": mystical and mythological motifs and images. *Bulletin of Tomsk State University. Philology*, 3 (35): 152—163. (In Russ.).
- Wang Lidan, Li Rueilianh. (2016). *A study of modern Russian drama (1991—2012)*. Beijing: publishing house of the Central compilation and translation. 379 p. ISBN 9787511730954. (In Chin.).

*The article was submitted 17.09.2024;
approved after reviewing 29.11.2024;
accepted for publication 12.12.2024.*