

© Л.С. КИСЛОВА

lorkis05@mail.ru

УДК 821.16.1.1

**«БЕЗУМНЫЕ СЕРДЦЕМ»: ЖЕНСКИЙ ВЫБОР  
В РУССКОЙ «НОВОЙ ДРАМЕ» РУБЕЖА ХХ-ХХІ ВЕКОВ  
(Е. ГРЕМИНА, Ю. КЛАВДИЕВ, В. МЕРЕЖКО)**

**«CRAZY HEARTS»: A FEMALE CHOICE IN RUSSIAN  
«NEW DRAMA» AT THE TURN OF THE ХХ-ХХІ с.  
(E. GREMINA, Y. KLAVDIEV, V. MEREZHKO)**

*АННОТАЦИЯ.* Статья посвящена феномену женской агрессии, рассматриваемой под альтернативным углом зрения. Контекст вестерна выбирается драматургами не случайно, поскольку это абсолютно мужское пространство. Внедряя травмированное женское в отчетливо мужскую парадигму и позволяя гендерному Другому становиться видимым, они отмечают выход феминной ментальности из приватной сферы вынужденного андеграунда. Сознательно используя женские гендерные идентификации и моделируя гендерное Другое, авторы воплощают в своих текстах совершенно новые (не ожидаемые) женские образы. Героини конструируют собственное пространство, выстраивают свой, альтернативный мужскому мир, завоевывая мужские территории. Каноническое мужское в пьесах отчетливо противопоставлено женскому. Женщина-воин — это своеобразный символ победы женского, поскольку гендерные стереотипы достаточно стабильны, и в историческом развитии присутствуют устойчивые представления о женском и мужском. Женское традиционно воспринимается как гибкое и зависимое, мужское же трактуется как бескомпромиссное и воинственное. Ю. Клавдиев, В. Мережко, Е. Гремина, экспериментируя с представлениями о феминности, создают своеобразный прецедент в границах предельно «мужского поля» русской «новой драмы».

*SUMMARY.* The article is devoted to the phenomenon of female aggression, which is considered under the alternative perspective. Being a masculine space the western context is chosen not by chance. The authors implement traumatized femininity in a distinctly masculine paradigm and enable the gender Another to become apparent. There is pointed feminine mentality, exited from the private sphere of forced underground. The authors embody new and unexpected female characters in their texts, purposefully using female gender identity and modeling the gender Another. The heroines construct their own space, build their own alternative world, and confidently occupy men's territories. In the plays there is the male canon, which is distinctly contrasted with female one. A warrior woman is a kind of the female victory symbol. Gender stereotypes are sufficiently stable to represent resistant ideas about female and male. Female is traditionally perceived as flexible and dependent; however male is interpreted as uncompromising and bellicose. Experimenting with the concept of femininity, Y. Clavdiev, V. Merezhko, and E. Gremina create a peculiar precedent within the boundaries of "male fields" of Russian "new drama".

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА.** *Феминность, гендер, идентификация, русская «новая драма», парадигма, маскулинность, пространство, гендерные стереотипы, дихотомия «мужское — женское», дискурс, телесность, кризис идентичности, перформанс, стратегии, текст.*

**KEY WORDS.** *Femininity, gender, identity, Russian “new drama”, paradigm, masculinity, space, gender stereotypes, the dichotomy of “male” and “female”, discourse, corporeality, identity crisis, performance, strategies, text.*

На рубеже XX-XXI вв. в русской «новой драме» активно осваиваются новые гендерные стратегии. Драматурги, предпринимая попытки репрезентировать *женское*, стремятся маркировать его не как бессмысленное, вероломное и непредсказуемое, а напротив, как нечто прекрасное, правильное, безгрешное и, безусловно, дискриминированное. Стремление современных драматургов экспериментировать в чужом гендерном пространстве воспринимается как дискурсивная новация. В текстах Юрия Клавдиева перформативное моделирование гендерного *Другого* представлено как осознанное обыгрывание альтернативных гендерных ролей, позволяющее автору последовательно позиционировать жизненные стратегии своих героинь.

В драме Ю. Клавдиева «Анна» (2004) одно закрытое «совершенно счастливое» сообщество существует по жестоким законам, основанным на легальных убийствах. Жители поселения создают союз вольных стрелков, а деревня неуклонно превращается в страшный анклав, где узаконенное насилие, дикие патриархальные порядки и непрерывный поединок всех со всеми становятся абсолютной нормой: «*Выстрелы в этих местах — это, черт возьми, самое главное*» [1; 208].

Пьеса Ю. Клавдиева явлена как пародия на американский вестерн. В селекции действуют ортодоксальные законы секты, которым противостоят сопротивление чужака и расследование шерифа. Трагическая гибель проститутки, пожары в пустующих домах, обезумевший поджигатель — события, связанные с фабулой вестерна. Действие в пьесе разворачивается по законам жанра, но мистический вестерн превращается в жесткую драму, а авантурный сюжет перерастает в глубокий неразрешимый конфликт человека и социума. Создавая новую жизненную стратегию, псевдодокто́ры формируют свою жестокую мораль, созвучную Кодексу Отцов, что приводит к ограничению свобод и появлению иерархических принципов организации общества, где убийства узакониваются, а смерть воспринимается лишь как часть повседневного ритуала. Насилие в пьесах представителей «новой драмы», зачастую являясь нормой, воспринимается как некая «форма коммуникации, не замечаемая героями и зрителями» [2; 248]. В тексте Ю. Клавдиева жестокость усиливается, эстетизируется, наделяется символическими коннотациями и, таким образом, неизбежно создается «магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания» [3; 195].

Деревня стрелков — секта маргиналов, признавших насилие своим основным законом и объявивших об этом официально. «Новая драма», по мысли М. Липовецкого, «представляет собой практически уникальный феномен осознания коммуникативного насилия, его саморазвития и его логики — *изнутри*, а не извне <...>. В ее произведениях коммуникативное насилие, во-первых, выступает в качестве фундаментального социального и культурного опыта не только героев, но и авторов; а во-вторых, оно оформляется как универсальная метафо-

ра всех прочих социальных языков и любой иной коммуникации, порождая не только «свою» экономику и политику, но и свою сферу сакрального» [3; 200].

Женщина в деревне стрелков унижена, дискриминирована и обесценена как личность. Анна — героиня пьесы Ю. Клавдиева, по сути, жертва коллективно-шовинизма, выносит приговор *мужскому*, которое декларирует себя как жестокое и безжалостное. Анна готова бороться с мужским диктатом, объявив себя стрелком, способным противостоять всей округе. При этом согласие стать помощником Председателя (шерифа) позволяет ей утвердиться в пространстве власти. Получив возможность самоидентифицироваться за счет моделирования мужских поступков — дуэли, нападения, защиты, — Анна заявляет о себе как о равноправном сопернике, равноценном игроке в типично мужской партии.

Деревня представлена как социальная модель, основанная на доминировании мужчин, в руках которых сосредоточены все рычаги власти. Они принимают все возможные решения и разрабатывают концепцию существования своей компактной империи. Таким образом, репродуцируется «основной гендерный стереотип: восприятие женского как второстепенного, несовершенного и слабого, а мужского — сильного и первейшего» [4; 90]. Анна, находящаяся в эпицентре катастрофы, стремится разрушить этот сложившийся стереотип и вторгается в мужское пространство. В пьесе Ю. Клавдиева создается совершенно новая, фантазмагоричная, гротескная реальность, в которой *женское* и *мужское* меняются местами: «В современной драматургии “фантазматическая реальность”, представленная в произведениях, где конфликт определяется столкновением самоопределяющегося героя с миропорядком, социальной и/или метафизической сферой, свидетельствует о том типе мимесиса, о той форме моделирования сценического мира, которую традиционно принято называть гротескной» [5; 28]. Жесткая, безжалостная драма Ю. Клавдиева тем не менее может быть квалифицирована как антиутопия, поскольку сюжет о деревне стрелков представляет собой метафору, символизирующую будущее человечества. Пьеса Ю. Клавдиева соответственно отчетливо кинематографична, она пародирует фильм Сэма Рэйми «Быстрый и мертвый», а Анна, бунтующая против ветхих стереотипов Кодекса Отцов, также, как и героиня Рэйми, ненавидит псевдосвободу, приводящую окружающих в восторг.

Анна, столкнувшись с «кризисом идентичности», начинает создавать новую реальность. Она впервые пытается самореализоваться как личность и взывает к Божьему суду («Ордалии <...> Я — стрелок, я требую Божьего суда» [1; 201]). В финале пьесы звучит композиция Егора Летова «Невыносимая легкость бытия», символизирующая счастливое обретение Анной, защищающей свое будущее, истинной, абсолютной свободы, возможной лишь на грани небытия. По мнению М. Липовецкого и Б. Боймерс, «Именно против убогости, запрограммированности и беспробудности коммуникации, сведенной к разным формам насилия, и бунтует Анна. <...> бунт Анны не сводится к присвоению права на насилие. Нет, она как раз пытается стать *посредником*, пытается создать коммуникацию поверх насилия и сквозь него, и этим она совершает наибольшую трансгрессию» [6; 252].

Но энергетика женщин-воинов в текстах Ю. Клавдиева может быть как созидательна, так и разрушительна. В пьесе «Пойдем, нас ждет машина» (2003) Юля и Маша — «провинциальные Тельма и Луиза» — попадают в жесткие, опасные ситуации во время своего путешествия по ночному городу. Пародиро-

вание культового фильма Ридли Скотта по сценарию Кэлли Хоури «Тельма и Луиза» (1991) в драме Ю. Клавдиева вполне отчетливо. Подобная параллель возникает не спонтанно — героини пьесы стремятся подражать отчаянным американским авантюристкам: «Ю л я. Пошли! Мы их сейчас, как... мы их всех сделаем! Как Бонни и Клайд!

М а ш а. Скорее, как Тельма и Луиза...» [7; 106]. Целью подруг становятся поиски безграничной свободы, отказ от условностей, попытки противопоставить существующим в обществе моральным критериям свою собственную систему ценностей. Желание одержать победу над символическим врагом — мужчиной — превращается для подруг в навязчивую идею.

В пьесе «Пойдем, нас ждет машина» Ю. Клавдиев не просто экспериментирует с гендерными установками, а осваивает иной гендерный дискурс, демонстрируя женскую жизненную концепцию. Репрезентация женского начала приобретает черты *женского* биологического, и в пьесе демонстрируется шокирующая открытая телесность. Героини молоды, энергичны, агрессивны, умны и не готовы мириться с предлагаемыми обстоятельствами. Их основная цель — заставить мужчин считаться с собой. Стремясь создать свой собственный корпоративный мир, Юля и Маша прибегают к насилию, имеющему символический, ритуальный характер: «Участие девушек в насилии затем сопровождается псевдомногозначительными (на самом деле вполне банальными) философскими “озарениями”: очевидно, без насилия, без образа врага <...> негативная идентичность не может осознать какие бы то ни было, в том числе и философские, ценности» [5; 252].

Героини Ю. Клавдиева сопротивляются своей маргинальности, они не соглашаются быть людьми второго ряда и вершат собственный суд, поскольку утрачивают надежду на помощь извне. Юля и Маша создают некую теорию, обосновывают и оправдывают жестокость, не приемля дискриминационных законов, созданных специально для женщин. Они восстают против гламурной повседневности, диктата глянцевого журналов и вечного культа Барби. Оружие является альтернативой безобидных, не опасных и легкомысленных игрушек для девочек: «Все! Весь мир должен бояться женщин! А в особенности таких вот молодых девушек, как мы. Потому что мы не имеем ни малейшего понятия о мире. Мужчины не оставили его. Ни капельки» [7; 109].

Дорога становится для героинь Ю. Клавдиева определенным испытанием, преодолевая которое, подруги преодолевают и собственный кризис идентичности. Внедряясь в мужской мир, они рассчитывают его завоевать посредством мужского поведения и мужского видения действительности. Двигаясь по городу и не придерживаясь определенного маршрута, подруги приближаются к роковой встрече с настоящим злом, после чего картина мира травмированных и репрессированных героинь приобретает иные очертания: «М а ш а: <...> Жизнь слишком серьезная штука, чтобы тратить ее на смерть и метафизику» [7; 121-122]. Тольяттинские Тельма и Луиза, пройдя испытания смертью и убийством, продолжают свой путь, но уже в обратном направлении, поскольку, пережив глубокую трагедию, они в конечном итоге выбирают дорогу к дому. Своеобразная инициация, которой подвергается каждая из них, позволяет подругам наконец ответить на вопрос, какова цена свободы бравых парней — героев из вестернов, резво скачущих на быстроногих скакунах по прериям.

Таким образом, мотивы фильма-путешествия (road movie) К. Хоури и Р. Скотта «Тельма и Луиза» в пьесе Ю. Клавдиева приобретают иные, обратные смыслы. И если для Тельмы и Луизы последний в жизни уикенд, проведенный ими на дороге, позволяет освободиться от стереотипов и условностей, то для Маши и Юли путешествие по ночному Тольятти является, возможно, первым по-настоящему серьезным и опасным испытанием. Двигаясь своим странным маршрутом, девочки испытывают глубочайшие эмоциональные и физические потрясения, действительно рискуя жизнью так же, как и героини К. Хоури и Р. Скотта. Ночной город представлен в пьесе как некая зловещая ловушка, «черная дыра», попав в которую, спастись уже невозможно: «Город у Клавдиева — это воплощение той среды, которая агрессивно враждебна по отношению к человеку. Среда эта не абстрактна, не умозрительна, а вполне материальна, конкретна. И имя этой среде — город. В пьесах Клавдиева обнаруживает себя именно “тольяттинский миф”. Возникает образ выморочного мира, выморочного города. Городские реалии явно и недвусмысленно отсылают нас к образу мира мертвых. Однако, оппозиции ему — мира живых — в сюжете нет. И нет пути, нет выхода, нет альтернативы» [8; 67-68].

В пьесе Виктора Мережко «Кавказская рулетка» ангел смерти — снайпер Анна, судьба которой изначально предрешена, вынуждена подчиниться приговору бывших соратников, воспринимающих ее отчаянное стремление вырваться из ада войны как предательство. Анна «проигрывает» жизнь в «кавказскую рулетку» и погибает, расплачиваясь таким образом за свои и чужие преступления.

Героиня «Кавказской рулетки» также, как и Анна Ю. Клавдиева, оказывается в мужском мире войны совершенно случайно. Полюбив одного из полевых командиров, она попадает к боевикам и становится заложницей своего чувства: «Анна. <...> Поехала на соревнования... во Владикавказ, там его и увидела... Мне было шестнадцать, ему — двадцать пять <...> Любила и готова была за ним пойти на край света. Вот и пошла...» [9; 19]. Анна, оказавшись на мужской территории и затеяв мужскую игру, не выдерживает груза войны и психологического прессинга. Оружие, так долго служившее ей, вдруг становится опасным, отвратительным предметом, чуждым женской природе. Анна понимает, что ей вряд ли представится случай вернуть прежнюю жизнь, но предпринимает последнюю попытку обрести самое себя, стать, наконец, женщиной и матерью. Две героини пьесы «Кавказская рулетка» — Анна и Мария едут в купе поезда, движущегося в неизвестном направлении. До конечной станции добирается лишь одна из них. Анна, служившая у боевиков, символизирует разрушение, Мария, пытающаяся спасти сына из плена, — созидание. Но обе они готовы сражаться за свой символический идеал. Женщина в «новой драме» рубежа XX-XXI вв. зачастую выбирает самую радикальную мужскую роль и берет в руки оружие. Это является результатом ее стремления обрести свободу в маскулинно ориентированном социуме и в то же время своеобразной поэтизации насилия в современной драматургии. Героини русской «новой драмы» прибегают к насилию для того, чтобы защитить себя и своих детей, но защита с помощью оружия противоречит самой природе феминности: «Анна. <...> Чтоб нажать на эту штучку... особенно женщине... надо иметь безумное сердце» [9; 24].

Револьверы возникают в пьесе «Кавказская рулетка» с самого начала и объективируются как некие игровые предметы, переходящие из рук в руки. Героини угрожают револьверами друг другу, а в финале все же раздается роковой



выстрел. В массовой культуре современности женщина с оружием становится неким секс-символом. Этот образ активно тиражируется в масс-медиа и кинематографе и неизменно вызывает сочувствие и восхищение публики. Однако В. Мережко развенчивает этот романтический образ и показывает его жуткую изнанку. Анна, героиня «Кавказской рулетки», не вызывает восхищения, как впрочем, не вызывает и жалости. Ее история кажется правдоподобной и циничной. Сбежав из отряда боевиков, она стремится к маленькому сыну, живущему с ее матерью далеко от кавказской войны. Но, попав в безвыходную ситуацию, девушка-снайпер понимает, что должна принести в жертву собственную жизнь и искупить этим страшный грех убийства: «Мария. А убивать было страшно? Анна. Нет... Скорее, интересно. Почти как на соревнованиях. Берешь цель и стараешься не промазать» [9; 19].

Нравственное противостояние Анны и Марии заканчивается поражением обеих. Каждая пытается спасти жизнь своего ребенка ценою жизни других людей, но реальность войны не знает милосердия, и гибель одной из них предопределена изначально. Героини В. Мережко, решившиеся противостоять мужской агрессии, как и Анна в пьесе Ю. Клавдиева, отказываются от своего женского предназначения и оказываются вовлеченными в мужскую картину мира. Женщины-воительницы разрушают своеобразную дихотомию «мужское — женское», создавая таким образом гендерный дисбаланс.

В драме Елены Греминой «Глаза дня» (1996) появляется известный образ знаменитой дамы «полусвета», танцовщицы и куртизанки Мата Хари (Гертруды Зелле). Она вошла в историю как знаменитая шпионка и агент двух разведок. Однако разведывательная деятельность Мата Хари, воспринимаемая ею как способ обогащения, была лишь фикцией, но наказание оказалось более чем суровым: 24 июля 1917 года Маргарета Гертруда Зелле предстала перед судом. Вердикт, вынесенный присяжными, приговаривал подсудимую к смертной казни за «шпионаж и секретные отношения с врагом», а через три месяца приговор был приведен в исполнение. Героиня пьесы Е. Греминой Гертруда Целле, в отличие от прототипа, с блеском выполняет свои обязанности агента Н-21: взрывает субмарины, топит эскадры и губит целые армии. В драме Е. Греминой образ Мата Хари мифологизируется. Она обладает невероятными талантами, абсолютно уверена, что смерти не существует, а человеческие возможности безграничны. Мата Хари — идеал женщины в пьесе Е. Греминой, хотя вся ее жизнь, по сути, один глобальный обман: она создала себе биографию, имя и, используя интерес европейцев к экзотике Востока, превзошла многих современниц по популярности.

Образ Востока становится чрезвычайно востребованным накануне Первой мировой войны. Хрупкое очарование восточной сказки завораживало зрителей, поскольку для нее был характерен эскапизм, столь необходимый в суровых предвоенных реалиях. Таким образом, личность и искусство Мата Хари привлекли максимальное внимание публики. Но сюжет Е. Греминой построен таким образом, что все достижения героини — только результат унижений, которым ее подвергал муж капитан Мак-Леод, а вся дальнейшая жизнь Гертруды — попытка доказать свою личностную состоятельность. Шпионка Мата Хари в пьесе Е. Греминой борется за собственную свободу, за возможность самостоятельного выбора: «Гертруда. Деньги мне платят мужчины... но вовсе не за любовь.

Скорее, за презрение. За то, что я презираю их убогую политику... их бездарную войну... их жестокие государства... За то, что Мата Хари — сама по себе и не играет в их скучные игры <...> Они думают, что это я, Мата Хари, на службе у них. На самом деле это они служат мне... Вся эта идиотская толпа глупых и озабоченных государственными делами мужчин! Тайнственный агент “АШ-21” дурачит спецслужбы двух разведок!» [10]. Отстаивая свое право на независимость, символ женственности Мата Хари становится символом возмездия. Именно это противоречие объективируется в тексте Е. Греминой. Стремясь доказать всему миру, что для нее нет невозможного, героиня даже создает двойника. Маленькая мещанка Ханна Виттиг становится фильмовой дивой Клод Франс и полностью меняет свою личность и судьбу. Ничтожество и унижение, которые ассоциируются в сознании Мата Хари с любовью к мужчине, может победить лишь женщина, выбирающая для себя новую, независимую жизнь: «Женщина (*возникает. Доверительно*) Моя дорогая, ты просишь, чтоб я научила тебя любить мужчину. Это просто. Это самый прямой путь к ничтожеству и унижению» [10].

Мата Хари не берет револьвер в руки, напротив, у кирпичной стены расстреливают ее, а в финале предавшая Гертруду Ханна Виттиг, будучи уже Клод Франс, стреляет в себя. Но именно Мата Хари становится в драме Е. Греминой человеком, сумевшим покорить действительность: «Гертруда (*низким, волнующим голосом*) Мое имя Мата Хари. По-малайски это означает «глаза дня», иначе солнце. Солнце, которое всходит и заходит, и будет и впредь восходить и заходить...» [10]. Таким образом, Мата Хари, пострадавшая за имитацию шпионской деятельности и в конечном счете уничтоженная мужчинами, в пьесе Е. Греминой явлена как воплощение феминности и символ борьбы за свободу угнетенных женщин.

О. Журчева утверждает, что «“новая новая драма” так же, как ее предшественники, не может ответить на вопрос, может ли новый герой что-нибудь сделать с миром. Другой вопрос, нужно ли что-нибудь делать с этим миром, какой именно поступок для этого готов совершить этот “герой нашего времени”?» [11; 146]. Но женщина-воин в русской «новой драме» рубежа XX-XXI вв. готова на радикальный поступок и способна изменить мир. Женщины в пьесах Ю. Клавдиева, В. Мережко, Е. Греминой креативны и самодостаточны. Отвечая на жестокость, доминирующую в мужском мире, они выбирают насилие и натиск, поскольку не видят иного способа доказать свою состоятельность в маскулинно ориентированном социуме. Попытки мужчин противостоять женщинам в пьесах «Анна», «Пойдем, нас ждет машина», «Кавказская рулетка», «Глаза дня» заканчиваются абсолютной победой женщин, поскольку именно за ними остается право «выбора оружия».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Клавдиев Ю. Анна // Клавдиев Ю. Собираетль пуль и др. ордалии. М.: Коровкиниги, 2006. С. 157-208.
2. Липовецкий М.Н. Театр насилия в обществе спектакля: *философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых* // Новое литературное обозрение. 2005. № 73 (3). С. 244-278.
3. Липовецкий М.Н. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 89 (1). С. 192-200.

4. Коростылева Н.Н. Женщина и мужчина: от конфликта к согласию (Исследование гендерного конфликтогенеза). Монография. М.: Библионика, 2005. 240 с.
5. Лавлинский С., Павлов А. Проблема мимесиса и фантастическое в новейшей драматургии // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: миметическое/антимиметическое. Самара: Инсома-пресс, 2013. С. 22-40.
6. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.
7. Клавдиев Ю. Пойдем, нас ждет машина // Клавдиев Ю. Собиратель пуль и др. ордалии. М.: Коровакниги, 2006. С. 77-122.
8. Журчева Т.В. «Тольяттинская драматургия»: конспект критического очерка // Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: проблема конфликта. Самара: Универс групп, 2009. С. 65-72.
9. Мережко В. Кавказская рулетка // Современная драматургия. 2000. № 4. С. 3-25.
10. Гремينا Е. Глаза дня. URL: //http://www.theatre-library.ru/files/g/gremina/gremina\_\_1.html. (дата обращения: 01.12.2013).
11. Журчева О.В. «Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX — начала XXI веков // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя. Самара: Самарский государственный университет, 2012. С. 137-146.

#### REFERENCES

1. Klavdiev, Ju. Anna // *Sobiratel' pul' i dr. ordalii* [Collector of bullets and other ordeals]. Moscow, 2006. Pp. 157-208. (in Russian).
2. Lipoveckij, M.N. Theatre of violence in society play: philosophical farces Vladimir and Oleg Presnyakov. *Novoe literaturnoe obozrenie — New Literary Review*. 2005. № 73 (3). Pp. 244-278. (in Russian).
3. Lipoveckij, M.N. Performances of violence: «New Drama» and literary boundaries. *Novoe literaturnoe obozrenie — New Literary Review*. 2008. № 89 (1). Pp. 192-200. (in Russian).
4. Korostyleva, N.N. *Zhenshhina i muzhchina: ot konflikta k soglasiju (Issledovanie gendernogo konfliktogeneza)* [Woman and man: from conflict to agree (Study gender konfliktogeneza)]. Moscow, 2005. 240 p. (in Russian).
5. Lavlinskij, S., Pavlov, A. Pavlov problem of mimesis and fantastic in modern drama // *Novejshaja drama rubezha XX-XXI vekov: mimeticheskoe/antimimeticheskoe* [The latest drama abroad XX-XXI centuries: mimesis and antimimesis]. Samara, 2013. Pp. 22-40. (in Russian).
6. Lipoveckij, M., Bojmers, B. *Performansy nasilija: Literaturnye i teatral'nye jeksperimenty «novoju dramy»* [Performances of violence: literary and theatrical experiments «new drama»]. Moscow, 2012. 376 p. (in Russian).
7. Klavdiev, Ju. Come on, we are waiting for the machine // *Sobiratel' pul' i dr. ordalii* [Collector of bullets and other ordeals]. Moscow, 2006. Pp. 77-122. (in Russian).
8. Zhurcheva, T.V. «Tol'jattinskaja dramaturgija»: konspekt kriticheskogo ocherka: *Novejshaja drama rubezha XX-XXI vv.: problema konflikta* [«Tolyatti Drama»: Abstract critical essay: The latest drama abroad XX-XXI centuries: The problem of conflict]. Samara, 2009. Pp. 65-72. (in Russian).
9. Merezko, V. Caucasian Roulette. *Sovremennaja dramaturgija — Modern Drama*. 2000. № 4. Pp. 3-25. (in Russian).
10. Gremina, E. Eyes of the day. URL: [http://www.theatre-library.ru/files/g/gremina/gremina\\_\\_1.html](http://www.theatre-library.ru/files/g/gremina/gremina__1.html) (accessed 01.12.2013).
11. Zhurcheva, O.V. «Decentralization» hero as a strategy for the second half of the Russian drama, beginning of XX-XXI centuries // *Novejshaja drama rubezha XX-XXI vekov: problema geroya* [The latest drama abroad XX-XXI centuries: the problem of the hero]. Samara, 2012. Pp. 137-146. (in Russian).



**Автор публикации**

**Кислова Лариса Сергеевна** — доцент кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета, кандидат филологических наук

**Author of the publication**

**Larisa S. Kislova** — Cand. Philol. Sci., Associate Professor, Department of Russian Literature, Institute for Philology and Journalism, Tyumen State University