

К ПРОБЛЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО

THE PROBLEM OF THE MODERN RUSSIAN DRAMA AS THE ARTISTIC UNIT

E. Piskun

Summary. This work is devoted to the peculiarities of modern Russian drama (1990–2010) as specific literary and esthetic phenomenon of Russian culture at the turn of the century. The article briefly describes the features of the drama of the second half of the 20th century, which predetermined the creative quest of playwrights and changes in the poetics of dramas nowadays: the originality of the concept of the hero of the post-vampirov period (the «new wave») and the authors of the «new drama», the modification of conflict and genre models. These features allow us to talk about a certain creative basis of modern drama, as well as about the ways of its further development.

Keywords: modern dramaturgy, the concept of the hero, «new drama», «new wave», postmodernism, tradition.

Пискун Евгения Сергеевна

Аспирант, ГАОУ ВО ленинградской области
«Ленинградский государственный университет имени
А. С. Пушкина»
evgeniya.piskun@mail.ru

Аннотация. Настоящая работа посвящена особенностям современной русской драматургии (1990–2010-е гг.) как определенного литературного и эстетического феномена русской культуры на рубеже веков. В статье кратко освещены особенности драматургии второй половины XX века, предопределившие творческие искания драматургов и изменения поэтики драм на современном этапе: своеобразие концепции героя поствампировцев («новая волна») и авторов «новой драмы», видоизменение конфликта и жанровых моделей. Рассмотренные особенности позволяют говорить об определенной творческой базе современной драматургии, а также путях дальнейшего развития.

Ключевые слова: современная драматургия, концепция героя, «новая драма», «новая волна», постмодернизм, традиция.

Современная драматургия конца XX — начала XXI века, тенденции ее развития, вопрос ее связи с классической драмой, идейная и тематическая сторона произведений привлекает многих исследователей (М. Громова, Л. Тютелова, И. Болотян, О. Багдасарян, О. Журчева и др.). Однако «огромный материал, связанный с современной театральной практикой, нуждается в систематизации, а проблема современной драматургии как художественного целого все еще находится на стадии осмысления» [3. С. 97]. Безусловное влияние на литературу оказала историческая ситуация конца XX века, которая привела к обновлению театра и драматургии, к своеобразной «перемене интонации» (В. Славкин). Этот переломный период стал началом утверждения эстетического плюрализма, что коренным образом повлияло на выразительные средства драматургии. Русская культура сильна своими традициями. Однако традиции претерпели определенные изменения в творчестве современных драматургов. В какой форме произошло продиктованное безграничной свободой искусства обновление основных драматургических категорий (конфликт, жанровые модели, концепция героя)?

В начале XXI века отечественная драматургия находилась на небывалом подъеме, стала «главным жанром российской литературы» [9. С. 96]. Литературоведы продолжают отмечать этот «затянувшийся всплеск» [1. С. 72] и на исходе второго десятилетия. Бурной активизации литературы для театра во многом способствовал

тот факт, что в годы перестройки драматургия не торопилась фиксировать нахлынувшие перемены, не подчиняясь политизации. «Волна» докатилась несколько позже, накопленные силы дали себе выход в огромном количестве ярких авторских индивидуальностей. Говоря об идейно-эстетическом ядре современного литературного процесса (в частности — современной драматургии), необходимо в первую очередь проследить этапы изменения образа «героя времени», что позволит выявить причины появления новых характеров, а также спрогнозировать дальнейшие искания драматургов в сфере концепции героя.

Новые тенденции, возникшие в драматургии конца XX века и во многом предопределившие поэтику современной драмы, берут свое начало в пьесах драматургов «новой волны» (70–80-е годы), чьи творческие открытия в свою очередь были подготовлены пьесами А. Вампилова. Драматург вывел на страницы своих пьес так называемого «негероического героя», олицетворяющего драму молодого человека 70-х годов XX века, полного внутренних противоречий, тяжело переживающего разлад между идеалом и действительностью. По мнению исследователей, «в драматургии А. Вампилова «звездные мальчики» 60-х впервые предстают как цинично обманутое поколение» [12]. Обнажая социально-нравственные проблемы на философском уровне, А. Вампилов ставит своих героев перед определенным выбором: «как поступить в той или иной ситуации?» или, в конце концов,

как «жить дальше?». Таковы Третьяков («Дом окнами в поле»), студент Колесов («Прощание в июне»), студент Бусыгин («Старший сын») и Виктор Зилов («Утина охота»).

Социальный конфликт в пьесах «поствампировцев» (Л. Петрушевской, В. Арро, В. Славкина, Л. Разумовской, А. Галина, А. Дударева и др.) выведен не на первый план, авторы гораздо больше уделяют внимания внутреннему конфликту. Драматурги отражали в своих героях характер поколения, который определялся усталостью от постоянного крушения иллюзий. Герой «новой волны» — герой «застойного» периода в отечественной истории — *отягощен* желанием вырваться из среды, причиняющей ему страдания, но внутренняя раздвоенность делает его покорным перед обстоятельствами: «но лучше поклоняться данности...» (И. Бродский). Как отмечал А. Соколянский, драматургами «была схвачена атмосфера времени, тоскливое саморазрушение личности, семьи, жизненных ценностей» [14. С. 6]. Эти люди с неудавшейся жизнью «были замучены бытом... мечтали об идеальном, но не знали, где искать нравственную опору, что становилось следствием их неспособности к осознанию смысла своей жизни» [7. С. 79]. В пьесе В. Арро «Колея» члены одной семьи (Нелли, ее дети Юля и Коля) любят друг друга, но причиняют своим близким боль, хотя понимают всю «ненормальность» такой жизни. Не смог реализоваться в жизни бывший стилиста по прозвищу Бэмс — инженер Куприянов из пьесы В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека». Чаще всего к теме непонимания и отчуждения в семье, к проблеме отцов и детей (матерей/дочерей) обращалась в своих пьесах Л. Петрушевская («Уроки музыки», «Три девушки в голубом», «Анданте», «Лестничная клетка» и др.). Свою внутреннюю раздвоенность, духовный разлад герои «новой волны», в отличие от персонажей А. Вампилова, уже воспринимают как норму существования, они привыкли к своей болезни.

Представители «новой драмы» (Н. Коляда, О. Богаев, Е. Гремина, А. Железцов, М. Угаров, О. Мухина, Н. Птушкина, В. Сигарев и др.), о которых заговорили в 1990-е годы, продолжали исследовать неустроенность жизни, обнажали безысходность духовного кризиса. Поражает разнообразие определений драматургии 1990-х годов: «новая новая драма» (В. Мирзоев), «постсоветская» и «новороссийская драма» (А. Соколянский), «актуальная драматургия» (М. Тимашева), «младодраматургия» (М. Давыдова), «сраматургия» (И. Смирнов), «ДЧС» — драма чрезвычайной ситуации (М. Мамаладзе). Однако принципиально новой особенностью поэтики «новой драмы» конца XX века стало «присутствие насилия и жестокости» [5. С. 8]. Происходила «деэстетизация действительности», драматурги обнажали «социальное дно шокирующее читателя концентрацией жестокости, поданной в ракурсе брутального эпатажа» [5. С. 8].

Критика высказывала свою тревогу по поводу «черного реализма» в пьесах. Авторы в условиях свободы и гласности продвинулись еще глубже в описании шокирующей жизни «обочины», и уже в середине 90-х заговорили об отсутствии такого феномена, как актуальная современная драматургия. Такое беспокойство было связано и с серьезными социально-политическими переменами в стране, которые не могли не отразиться в литературе, и с проблемами, имеющими отношение исключительно к литературе для театра: расхождение драматургии и современного театра, спор об оправданности гиперреализма в пьесах. По замечанию М. И. Громовой, главный парадокс этого времени заключался в том, что современные драматурги вовсе отрицали существование театра в России [6]. Однако театр существовал, как и сама современная драматургия, обратившаяся к ранее запрещенному изображению определенных сфер жизни человека. Время (критика) требовало появления актуальных, остро злободневных пьес, отвечающих социальному и культурному слою (перестройке). Но в сфере драматургии шли несколько обособленные от сиюминутных запросов «переворота» процессы. Обширная система игровых приемов (перенос главной смысловой нагрузки на *слово*, переосмысление роли традиции в контексте современного искусства в целом и др.) заменила философские размышления о бытии человека. При продолжающейся разработке «негероической» концепции драматургии все же оставалась социально ориентированной, а главной проблемой становилась проблема человека и постсоветского общества. «Новая драма» представлена как старшими драматургами — «поствампировцами» (А. Казанцев, Л. Петрушевская, Л. Разумовская, Н. Садур), так и драматургами, чьи имена прозвучали в 1990-е годы (братья Пресняковы, Н. Птушкина, О. Богаев, А. Слаповский и др.).

Огромное количество явлений, возникших в драматургии в момент смены художественных парадигм, представляют «новую драму»: «черная драма» («чернуха»), «драма абсурда», «постмодернистская драма», «экзистенциальная драма», «неореалистическая драма», «Театр. дос», пьесы-вербатим. Данные термины и понятия дают представление об общих направлениях развития драмы, а также о динамике драматургического процесса от 1990-х к нулевым. Современная российская драматургия (до середины второго десятилетия XXI века) развивается в русле тенденций, заявленных «новой драмой» конца века. Сегодня в рамках этого направления звучат имена молодых драматургов: И. Вырыпаев, М. Курочкин, В. Сигарев, Е. Нарши, А. Радионов, братья Пресняковы, братья Дурненковы.

В качестве доминирующего направления в современной драматургии выступает постмодернизм, повлиявший на переосмысление концепции героя, жанровые

искания авторов и кардинальным образом изменивший художественную форму пьес. Т. Крюкова выдвигает в качестве главной установки постмодернистского искусства «разрыв с классической эстетикой». Она отмечает, что постмодернизм, в отличие от потесненных им реализма и модернизма, порывает и все связи с объективной реальностью и поэтому вынужден «конструировать свою собственную *гиперреальность*» [11. С. 202]. Моделирование новой реальности принимает многообразные формы. Это может быть хаотичное слияние временных различных временных пластов, создание героев из литературных цитат и деконструкция культурного интертекста («Мужская зона» Л. Петрушевской, «Русская народная почта» О. Богаева, «Ю» О. Мухиной), игра с художественным пространством, историей («Зеленые щеки апреля» М. Угарова, «Персидская сирень» Н. Коляды, «Родная кровь» О. Михайловой), языковая игра («дьявольские имена» в пьесе Д. Пригова «Черный пес»), игра с жанровыми канонами и заголовками («Вальпургиева ночь, или Шаги командора» В. Ерофеева), с культурными кодами и архетипами («Чудная баба» Н. Садур). Создаваемый на страницах пьес фантастический мир устрашает именно потому, что он очень часто оказывается по-бытовому близок и обжит. Философия симулякров разворачивается на фоне узнаваемых всеми бытовых картин, что свидетельствует о разработке драматургами вечной проблемы места человека в мире. Постмодернистский тип мышления позволяет производить новые художественные смыслы. Т. Крюкова говорит лишь о другом способе интерпретации мира в рамках постмодернизма, «в котором специфическая практика «инвентаризации» культуры дает возможность конструировать новые смыслы на материале прошлого, казалось бы, утратившего свой исходный смысл» [11. С. 211]. Это господствующее в русской драматургии рубежа столетий художественное направление переориентировало театр на путь всевозможных преобразований, свободных взаимовлияний в области стиля и поэтики произведений.

Драматургия XXI века продолжает существовать в русле сопряжения различных культурных пластов, эстетических кодов и архетипов. Однако этот процесс является и развитием, так как своеобразная атмосфера хаоса свидетельствует не о кризисе драматургии, а о поиске новых форм. Авторы в своем творчестве ориентированы прежде всего на преодоление штампов и стандартов, но движение вперед невозможно без опоры на традицию. Поэтому одним из главных источников современной драматургии является «классическая модель мира с ее достаточно четкими нравственными ориентирами» [3. С. 98]. Самый распространенный способ взаимодействия с традицией в драматургии постмодернизма — ее осмысление в пародийном ключе. Используя такие интертекстуальные приемы, как цитаты, аллюзии, реминисценции, авторы создают «переклички» с произ-

ведениями классической литературы: Л. Улицкая «Русское варенье», А. Слаповский «Мой вишневый садик» (А. П. Чехов «Вишневый сад»), Л. Петрушевская «Три девушки в голубом» (А. П. Чехов «Три сестры»).

Но и в идейно-эстетическом плане драматурги обращаются к традиции. Это справедливо относится в том числе и к авторам «нетрадиционной» драмы (С. Я. Гончарова-Грабовская). Очень сильной остается традиция А. П. Чехова. Чеховский мотив взаимонепонимания и «глухоты» людей в современной драматургии доведен до своего апогея: герои пребывают в атмосфере полного отчуждения. Сквозным становится мотив *одиночества*. Подобная неспособность к какой-либо коммуникации царит в художественном мире Л. Петрушевской. Намеченная дистанцированность друг от друга подчеркивается выбором героев в пользу разговора по телефону, а не личной встречи («Яблочный вор» К. Драгунской). И герои так же, как в пьесах А. П. Чехова, мучаются ощущением безвозвратно уходящего времени, не перестают считать минуты и задавать извечные вопросы: «Никто никого не любит, такие времена теперь», «Куда катимся?» («Яблочный вор» К. Драгунской); «Зачем я жил?», «На что жизнь уходит?» («Чайка спела...» Н. Коляды), «Чье сейчас время? Чье?» («Смерть Фирса» В. Леванова).

Итак, творческая база у современной драматургии чрезвычайно богата, и сегодняшний драматургический всплеск кроме реалий XXI века имеют опору в историческом развитии драматургии века XX-го. Именно поэтому в современном театре можно выделить реалистическую и нереалистическую тенденцию (по С. Я. Гончаровой-Грабовской — «традиционную» и «нетрадиционную» драму). К последней критики относят постмодернистские пьесы, пьесы-вербатим, монопьесы. Традиционной линии в творчестве придерживаются не только старшее поколение драматургов-«постампиловцев», но и ранние пьесы Н. Коляды, который, по мнению О. Журчевой, стал для современной «новой драмы» практически классиком. В художественном мире пьес драматурга мы находим героя времени, который «платит за социальный сдвиг» [12].

В современной драматургии утвердился герой, существующий вне смысловой определенности «плохой-хороший». Разрушается концепция положительного героя, сформированная традицией XIX и XX веков, и формируется модель человека «постсоветского». Драма 90-х гг. выводит человека нового поколения, которое «выросло в сложный период переоценки ценностей, когда советская идеология себя изжила, а новая действительность еще не успела выработать своих «рецептов» [5. С. 15]. Новые формы художественного отражения реальности появились еще в драматургии 70–80-х годов XX века, а «новая драма» завершила переход от концепции героя

(положительного характера, социально активной личности) к концепции человека «негероической повседневности» [7. С. 108], то есть человека как такового, вне обязательной его привязки к конкретному социальному статусу, профессии и т.д. Подобно Дмитрию из пьесы О. Мухиной «Ю» новый тип характера «похож на героя», но совсем не обязательно им является. Достижение звания *героя* находится, вероятно, в сфере потенциальных возможностей человека «новой драмы». Таковы в большинстве своем установки драматургов, стремящихся передать мироощущение людей постсоветской действительности («Московское гнездо» Л. Зорина, «Русский сон» О. Михайловой, «Клинч» А. Слаповского, «По дороге к себе» М. Арбатовой и др.). Герой современной драматургии — это «маленький человек», который в свете реалий века XXI-го становится героем маргинальным, но относительно не социального положения, а определенного типа существования — жизнь в атмосфере отчужденности и незащищенности, без любви, сострадания, без планов на будущее.

Фон действия в большинстве пьес — повседневность, обыденность, разъедающая героев «изнутри». «Героев настолько затянула бытовая тряпина, что они не способны замечать вокруг себя ничего, кроме постоянных семейных неурядиц, нехватки денег и поисков способов найти их» [6]. Такая «перегруженность бытом» (М.И. Громова) отвечала реалиям того времени, позволяла вести разговор о «потерянном поколении» 90-х годов, о «негероическом герое». Намеки на счастливый исход, надежды на восстановление связи между людьми (как в пьесе Н. Коляды «Канотье») редко появляются в пьесах. Константой является отсутствие надежды на взаимопонимание, утрата нравственных ориентиров, укоренившаяся в сознании привычка к жестокости и насилию («Мы едем, едем, едем в далекие края» Н. Коляды, «Кислород» И. Вырыпаева, «Агасфер» В. Сигарева, «Терроризм» братьев Пресняковых и др.).

Неустроенная жизнь героев драматургии (с конца XX века до начала XXI) находит свое отражение в образе разрушающегося *дома* (пьесы Л. Петрушевской, Н. Коляды, Л. Разумовской, П. Гладылина), в котором и без того царят неблагополучие и разлад между близкими людьми. Рассматривая данный архетипический образ с точки зрения эволюционного развития драматургии XX века, следует отметить, что разрушение и одичание Дома начинается после того, как герои чеховского «Вишневого сада» покидают имение и, осиротевшие, выбирают каждый свой путь. Не все герои русской драматургии смогли найти себе даже временное пристанище. На современном этапе вместо чеховских «дом» и «усадыба» возникали «коммуналка», «хрущевка», «жилплощадь». Однако в сознании героев по-прежнему остается идеал Дома, который они жаждут обрести. Так, в пьесе Н. Коляды «Амиго»

старая квартира, в которой обитают герои, предстает грязной, неудобной. С этим запущенным пространством контрастирует единственный светлый уголок: «На кухне *сад*: в горшках, деревянных ящиках, в пластмассовых коробках, в бутылках из-под молока...<...> Всё тянется вверх, вьётся по стенам, по окну, свисает на стол и от того на кухне уютно. В других комнатах пыль, паутина, темно...» [10]. Но это только своеобразное *воспоминание* в русской культуре о брошенном вишневом саде. Так персонажи пьесы «Амиго» вспоминают о прошлом благополучии. С сожалением приходится признать, что «того — чеховского — вишневого сада больше не будет. Его вырубили в последней пьесе последнего русского классика» [2].

Что же придет на смену? Явится ли новый идеал? Уйдет ли с театральной сцены антигерой? Еще в первом десятилетии XXI века культурологи и литературоведы высказывали свои опасения по поводу судьбы современного российского театра, а также говорили о значении новой «новой драмы» в литературном процессе. Безапелляционный приговор герою современной драматургии выносит петербургский философ И.И. Неверов, давший интервью о «больном театре» в 2006 году: «...никаких героев тут и нет, есть лишь действующие лица. Ведь первейшее условие существования героя — ответственность за свои деяния, которую возлагает на него драматург... <...> Возлагать ответственность на действующих лиц новой драмы — все равно, что вопрошать, почему тесто, налитое в противень, приняло форму противня. <...> Мы можем только почувствовать их, пожалеть» [13]. Причину такой печальной тенденции И.И. Неверов видит в том, что «в пассивном залоге перед жизнью вообще стоит современный европеец. <...> Он, как и персонаж новой драмы, тоже чаще всего вечно страдающий раб реальности. А рабу трудно быть творцом. А в жизни есть активный положительный герой? Тот и оно. Изменится жизнь, придет новый герой, будет и другая реальность в пьесах» [13].

Главный редактор журнала «Искусство кино» Д.Б. Дондурей отдает должное «новой драме», называя ее «надеждой нашей культуры». «Именно «новая драма», а не новый российский театр. То есть драма как тексты, как новые смыслы, как новая философия, как новое понимание свободы, как путь к иному пониманию морали» [8]. По мнению российского культуролога, только современная драма способна противостоять массовой культуре. Являясь средоточием новых форм, своеобразным «горнилом» идей, она «рассказывает, где могут возникнуть новые сюжеты, новые персонажи, новые отношения, новое понимание реальности» [8]. Тот факт, что «новая драма» сегодня ближе к жизни, чем к театральному искусству, может стать необходимой точкой опоры для дальнейшего развития.

Нельзя не согласиться, что только ощутимые изменения в сознании человека-современника, связанные с поиском новых мотиваций и символов собственной жизни, могут привести к изменению *текста*, запечатлевающего реально существующий тип *героя*. Вслед за *текстом* изменится и российский театр, в котором сегодня роль автора становится все менее значительной. В интервью 2017 года, предшествующем открытию фестиваля «Новая драма», сами драматурги констатируют данную тенденцию: «Есть мнение, что «новая драма» убивает режиссерский театр. А мне кажется, что, наоборот, режиссерский театр убивает драматургию как литературу. Посмотрите: большинство режиссеров ставит не пьесы, а свое ощущение от этих пьес, а потому драматургия у них из литературы превращается в сценарии для постановки» (И. Вырыпаев) [4]. Возможно, утверждение новой традиции, предвестником и создателем которой должна стать «новая драма», будет означать возвращение драматургу статуса единственного творца пьесы. Сотворцом может быть только зритель, связь с которым рождается благодаря *слову*.

Литература постмодернизма (с ее уничтожением объективной реальности и персонажами-симулякрами, воспринимающими хаос как норму жизни) все же оставляет место для целостного характера человека. Этого человека, разумеется, нельзя найти среди маргиналов, существующих в атмосфере безнадежности и саморазрушения. Это те герои, которым в пьесах пока еще дан открытый финал с возможностью ответа на мучающие их вопросы. Внутренняя рефлексия, ставшая эквивалентом поступка в условиях видоизмененного конфликта, все-таки должна закончиться *пониманием*, *отчуждением* должно стать *принятием*, а *поиск* — обернуться *находкой*. Речь идет о том самом целостном характере, выходе из обыкновенных людей, несущем в своем сознании нравственный идеал, который и является спасением. Соблюдение нравственных норм есть «условие выживания человечества» [7. С. 182]. А для современной русской драматургии — это условие возвращения положительного, созидającego героя. Тоска по героическому в XXI веке вновь одолевает критиков, но главное — авторов пьес.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багдасарян О. Ю. Современная драматургия: «затянувшийся всплеск» / О. Ю. Багдасарян // Филологический класс. — 2009. — С. 72–75.
2. Вайль П., Генис А. Все — в саду. Чехов // Вайль П., Генис А. Родная речь. Уроки изящной словесности. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://profilib.com/chtenie/41762/petr-vayl-rodnaya-rech-uroki-izyashnoy-slovesno-sti.php>
3. Васильева С. С. Пути развития русской драматургии конца XX века. / С. С. Васильева // Вестник ВолГУ. Сер. 8: Литературоведение журналистика. — Волгоград, 212. — Вып. 11. — С. 96–101.
4. Вырыпаев И., Коляда Н. Драматизируй это / Беседовал Б. Войцеховский. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://moslenta.ru/kultura/viripaev.htm?utm_source=weekend&utm_medium=article_link&utm_campaign=cross_promo&utm_content=moslenta
5. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX — начала XXI века. — М.: Флинта, 2006. — 280 с.
6. Громова М. И. Русская современная драматургия. Учебное пособие / М. И. Громова. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://profilib.com/chtenie/85708/margarita-gromova-russkaya-sovremennaya-dramaturgiya-uchebnoe-posobie.php>
7. Денисова Т. Н., Фесенко Э. Я. Концепция героя в русской драматургии второй половины XX — начала XXI вв.: Монография. — М.: ЛЕНАНД, 2017. — 200 с.
8. Дондурей Д. «Новая драма» призвана спасти театр от раковой опухоли гламура // Театральная Москва. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://subscribe.ru/archive/culture.theatre.yan/200609/21175426.html>
9. Забалуев В. «Новая драма»: российский контекст / В. Забалуев, А. Зензинов // Современная драматургия. — 2003. — № 3. — С. 162–167.
10. Коляда Н. Амиго [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/amigo>
11. Крюкова Т. Постмодернистский театр как художественный код // Современная драматургия. — 2006. — № 2. — С. 202–211.
12. Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. 1950–1990-е годы: в 2 т. [Электронный ресурс]. — 2 т. — Режим доступа: http://modernlib.ru/books/leyderman_n/sovremennaya_russkaya_literatura_19501990e_godi_tom_2_19681990/read
13. Неверов И. И. Новая драма — горькая пилюля для больного театра / Беседовала Л. Васильева [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.oryol.ru/material.php?id=7086>
14. Соколянский А. Отлив драматургической волны // Советская культура. — 1987. — 16 мая.

© Пискун Евгения Сергеевна (evgeniya.piskun@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»