

АВТОР В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

AUTHOR IN MODERN RUSSIAN DRAMATURGY

K. Spirina

Summary: The article examines the features of a new phenomenon in Russian drama – narrativization, i.e. inclusion of a narrative element in the drama. This process actualizes the manifestation of the author's voice, which is not characteristic of the nature of drama. Contemporary Russian plays of 1996-2018 are analyzed, where the ways of realizing the author's presence are expressed through metanarrative and metafictionalism. Metanarrative is understood as the author's self-reflection in the text of the play; metafictionality is the emphasized fictionality of what is happening through the author's remarks and comment.

Keywords: narrativization, metafictionality, metanarrativeness, narrator, actor, author.

Спирина Кристина Станиславовна

Старший преподаватель, Пермский Государственный институт культуры
scs.spirinakristina@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматриваются особенности нового в отечественной драматургии явления – нарративизации, т.е. включение в драму повествовательного начала. Этот процесс актуализирует не свойственное природе драмы проявление авторского голоса. Анализируются современные российские пьесы 1996-2018 гг., где способы реализации авторского присутствия выражаются через метанарративность и метафигиональность. Под метанарративностью понимается авторефлексия автора в тексте пьесы, под метафигиональностью – подчеркнутая вымышленность происходящего через авторские ремарки-комментарии.

Ключевые слова: нарративизация, метафигиональность, метанарративность, нарратор, актер, автор.

Существующие сегодня в литературоведении работы, связанные с проблемой автора, касаются в первую очередь эпических и поэтических текстов, автор в драме – наименее изученная тема. Под «автором» обычно понимается «носитель напряженно-активного единства завершеного целого, целого героя и целого произведения» [2, с.16], это «некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение» [12, с.8]. В концепции постструктурализма понимание сущности «автора» трансформируется: Ю.Кристева заменяет «автора» самодействующим текстом: «<...> всякое слово (текст) есть такое пересечение двух слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)» [14, с.429]. Так, понятие «интерсубъективность» заменяется понятием «интертекстуальность» [там же]. Р. Барт провозглашает «смерть автора», говоря о том, что «в письме как раз и уничтожается всякое понятие о голосе, об источнике. Письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего» [1, с.390]. М.Фуко понимает автора не как субъекта, а как необходимую функцию текста: авторская функция характеризует способ существования, обращения и функционирования определенных дискурсов в обществе [24, с.17].

Специфика категории автора в драме состоит в том, что в классической драматургии авторская речь минимизирована, а свое окончательное воплощение и художественную целостность пьесы обретает лишь на сцене.

Однако в начале XX века в драме произошли заметные изменения. Так, литературовед Л.Г. Тютелова пишет, что драматург начала эпохи «ищет возможности прямого диалога с читателем/зрителем, а потому «смотрит в сторону романа» [22] и «впервые получает возможность показать собственную причастность к изображаемому (по М.М. Бахтину), «войти» в художественный мир со своим видением его и оценкой» [там же]. По словам литературоведа О.В. Журчевой, с рождением «новой драмы» появилась «новая субъектно-объектная организация» [8, с. 146]. «Новая драма» позволила изменить представление о присутствии автора, в том числе благодаря трансформации ремарок, которые «перестают играть чисто служебную роль, а призваны в прямом авторском высказывании выразить настроение, обозначить лирический лейтмотив драмы, объяснить характеры и обстоятельства биографии героев, а иногда и самого автора» [там же]. Важным аспектом изменения восприятия автора в драме ученый считает появление режиссёрского контекста. В свою очередь О.С. Наумова считает, что «тексты современных пьес стали сугубо самовыражением автора и в большинстве случаев утратили возможность интерпретироваться» [17, с.1]

Говоря о возможностях проявления автора в драме, Б. Корман пишет, что авторское сознание может выражаться двумя способами: сюжетно-композиционным и словесным [12, с.86. Кроме того, автор может передавать свою позицию через «расположение и соотношение частей», «речи действующих лиц» и через «вспомогательные средства, как перечень действующих лиц, ремарки, указания для постановщика и актеров» [там же].

Литературовед Л.В. Тютелова пишет, что именно сюжет «позволяет говорить о процессе становления авторского мира, его пространственном развертывании как временном процессе, являющем автора как субъекта творческой деятельности, обращенной ко второй стороне процесса — читателю/зрителю» [21, с.159].

Развитие темы автора в современной драме во многом связано с одной из доминирующих тенденций актуальной драмы – нарративизацией, под которой мы понимаем создание синтетического произведения, имеющего черты эпоса и драмы.

В отечественном литературоведении понятие «нарративизация» относительно новое, однако тенденция к слиянию эпоса и драмы уже была отчасти описана литературоведами в контексте новой «новой драмы» как «эпизация». Под эпизацией литературовед С.В. Гончарова –Гравовская подразумевает создание «текста как рассказа», что влечет за собой «разомкнутое художественное пространство, свойственное кинематографу, вставные повествовательные конструкции, обилие монологов, развернутых ремарок, рассказ от первого лица, фрагментарность, монтаж сцен» [4, с.38].

Нам видится, что, заменяя собой понятие «эпизация», термин «нарративизация» драмы возникает, с одной стороны, как следствие актуализации нарратологических методов в изучении литературы, с другой – характеризует процессы в современной драме, в коммуникативной структуре которой все чаще обнаруживается нарратив.

Литературовед В.Л. Шуников считает, что первичным проявлением наррации является «акцентированное различие внешней и внутренней точки зрения на мир произведения» [26, с.68], Н.А. Николина к основным приемам нарративизации относит «преобразование ремарок, введение в них показателей авторских оценок и – шире – авторского сознания, использование максимально обобщенных характеристик и наименований персонажей, включение в текст драмы контекстов, характерных для эпического произведения» [18, с.91].

Вслед за В.Л. Шуниковым, Я.И. Красниковым, Ю.В. Шатиным, Е.А. Селютиной, Ю.В. Доманским, мы предполагаем, что нарратив в драме может реализовываться и на уровне метатекста (например, в пьесах Н. Коляды «Америка России подарила пароход», «Девушка моей мечты» и др.), и в форме историй, создающих событийный ряд и рассказанных в «архаичной, донарративной форме показа» [13, с. 172].

Так, например, в пьесе «Охота к перемене мест» Е. Греминой: *Он. Мне снился дом, еще раз. Чей дом? Откуда я знаю это серое крыльцо и таинственные, темные в сумерках окошки, и рукомоynyк, длинным гвоздем при-*

битый к тополю? Я никогда не жил в таком доме <...> [5, с.185]; в пьесе А. Иванова «Это все она»: МАТЬ (разговаривает с подругой). В этот день было особенно холодно... Середина ноября. Я купила эту идиотскую птицу у мужика с большими руками. Вообще непонятно, как он этими огромными лапами держит крошечных попугайчиков – даже когда он ловил его, мне казалось, что эта птичка – не жилец [9]) и др.

Истории, рассказанные действующими лицами пьесы, литературовед Я.И. Красников именует «сценическими нарративами» [13, с.173], выявляя тем самым их важную черту: высказывание персонажей направлено не на драматическое пространство (т.е. других участников действия), а на адресата в сценическом пространстве.

Правда, существует ряд схожих по конструкции пьес, где фиктивный нарратор взаимодействует и с драматическим, и со сценическим пространством, то есть повествователь выступает и как нарратор, и как актер. Шмид пишет: «Нарратор как носитель повествовательной функции становится персонажем (или актером) лишь тогда, когда о нем повествует нарратор более высокой ступени, а персонаж (актер) может стать нарратором только тогда, когда он приобретает функцию вторичного нарратора» [25, с.54].

Подобную ситуацию мы встречаем в пьесе- рассказе Я. Пулинович «Учитель химии» [19, с.1]:

«Я сижу на заднем крыльце школы. Курю, читаю газеты... <...> На крыльце школы появляется Марго. Это рослая девочка в оранжевой куртке и шапке.

Марго (мне). Привет! Чего сидим?

Я. Потому что стоять в конце концов надоедает <...> [Пулинович, 2019];

Таким образом, анализ текстов современных драматургов приводит к выводу о том, что пьеса деканонизируется, отмечаются явные признаки нарративизации.

В этом случае фиктивный нарратор (в терминологии Шмида), автор – рассказчик, или конкретный автор [25] (термин, *аналогичный «биографическому автору» М. Бахтина*) выступая как субъект речи, становится посредником между фикциональным миром и реципиентом, при этом его речевая интенция направлена на создание коммуникативного события, где носителем другого сознания выступает читатель или зритель.

Рассмотрим варианты авторского присутствия и самовыражения автора в современной драме.

В первой категории анализируемых пьес авторское присутствие обнаруживается нами через призму метанарративности, под которой мы, вслед за Е.Ю. Моисеевой, подразумеваем создание авторефлексивного нар-

ративного дискурса.

Нам видится важным рассмотреть метанарративную природу пьес Н. Коляды, чья драматургия полностью построена на авторском голосе, звучащем в долгих нарративных ремарках.

Е.А. Старова пишет, что «в пьесах Коляды автор находится в созданном им мире вместе с персонажами, он играет роль наблюдателя, комментатора» [20], а Я.С. Жарский отмечает, что автор в пьесах Н. Коляды «предстает перед читателем как некий творец, который не просто стоит выше персонажей, но и способен ими управлять» [6].

Рассмотрим способ проявленности автора на примере пьесы Н. Коляды «Театр» (1996).

Автор, название пьесы, действующие лица и место действия выделены крупным шрифтом и расположены на первой, отдельной странице, что не свойственно классическому оформлению драматургического текста и порождает не просто ассоциацию с афишей, а выглядит как представление спектакля, который начнется в сознании читателя со второй страницы.

Первая ремарка создает образ повествователя, который называет себя автором и изначально наделяет реципиента функциями соучастника действия в фиктивном мире: «Фойе маленького провинциального полуподвального или глубоководного театра. Ах! Вот о таком я мечтаю! Слышите вы, там, в последнем ряду, о чём я мечтаю? Вам не понять. Вот взять бы в моей хрущёвке вырыть бы поглубже подвал, а потом там фонарей кучу, а потом занавес, артистов, зрителей и играть, играть, играть ... Хотя бы даже вот эту пьесу, что пишу. А что? Она на двоих. Затрат мало...» [10, с.1].

Дальнейшее повествование позволяет охарактеризовать ремарку как метанарративный комментарий, который связан не с собственно повествованием, а с актуальным театральным дискурсом. Е.Ю. Моисеева пишет: «Нарратор, который может размышлять о своем собственном дискурсе, благодаря метанарративным конструкциям получил возможность задавать вопросы и привлекать внимание реципиента к основным принципам своего нарративного существования» [16]

В процессе метанарративного повествования автор создает предлагаемые обстоятельства и своих персонажей: «Там, за дверью, идёт спектакль. Вечер. Зима. А тут, в фойе - своя жизнь идёт. Ну, если хотите - свой Театр. За стойкой буфета ЛЕОНИД - моет посуду. В гардеробе - ВЕРА» [10, с.1]

Перед нами предстают два комедийных персонажа: они одиноки, не молоды, их жизнь ничем не примеча-

тельна. Все, что у них есть, – это ненавистная работа в театре и острый конфликт на почве личной неприязни:

ЛЕОНИД. Грымза!

ВЕРА. Лысая башка, дай пирожка! Комбайн! Унисекс!

ЛЕОНИД. Коза валдайская!

Герои бесконечно ссорятся, демонстративно играя для несуществующей публики, а вскоре читатель неожиданно узнает, что Вера долгое время добивается внимания Леонида, буквально терроризируя его:

ЛЕОНИД. Молчать! Три года! <...> она ходит за мной следом, она мешает мне жить, я не могу её переносить, я устал, я без сил ...

ВЕРА. Я, я. "Я" - последняя буква алфавита. Леня, тебе не в буфетчики идти, в артисты. Что ты рассказываешь зрителям содержание предыдущего действия.

ЛЕОНИД. Молчать! И вот я устроился в театр, слава Богу, прямо под квартирой, открылся театр, я нашел своё дело, это была такая удача, я перетащил сюда ложки, вилки, посуду, я купил этот буфет, чтобы зарабатывать много денег, и что? Она села напротив, в гардероб! Чтоб портить мне жизнь!

Фарс обнаруживается в середине пьесы, когда выясняется, что у героев давняя неразрешимая любовная связь:

ВЕРА. Я хочу нашей совместной жизни. Тебе надо мыть стаканы, скоро антракт. Дай, я буду. Я помогу. Я покажу тебе прелести семейной жизни! Вот как моет стаканы жена, смотри!

ЛЕОНИД. Оставь мои стаканы в покое! Разбила всё! Ведь ты переезжала ко мне год назад, жила у меня. Сбежала через три дня.

На протяжении всей пьесы герои гротескно разыгрывают сценарий собственной жизни, подчиняясь законам театра, то обманывая, то удивляя читателя неожиданными фактами и сюжетными поворотами. К финалу их единственным желанием становится уйти из театра во всех смыслах:

ВЕРА. Зачем ты устроился сюда в театр? Тут пахнет смесью этих духов от путанок, искусством интересующихся, и кало! Давай уйдем отсюда, Лёня. Я знаю применение для твоих сил. Тише, Лёничек. Лучше откроем фирму. Скажем, по производству открыток

Но герои – всего лишь порождение авторского замысла и полностью подчинены ему, а поэтому попытка уйти принимает форму представления, а ремарка отсылает читателя к шекспировским пьесам:

ЛЕОНИД. Да. Спектакль продолжается. Но теперь - без меня, милая. Хватит. Три года кошмара. Я пошел из игры. Я больше не могу.

Пьет из горлышка бутылки коньяк, надевает пальто кожаное, идёт к двери, но вдруг падает замертво [10]

Даже очнувшись после «смерти» герои не становятся

свободными, скорее наоборот, окончательно погружаются в театральный мир иллюзий и ролей:

ЛЕОНИД. Где я?

ВЕРА. Где, где. В театре. Здесь. На работе. Вставай, Лёня.

ЛЕОНИД. Вставай, Лёня ... Она склонилась над ним, в норковой шубе, сказка, Золушка склонилась над принцем, потерявшим чувства ...

“Ты кто, прекрасная незнакомка?” - спросил Принц ... [10]

Важно отметить, что Автор, являя себя ранее в ремарках лишь наблюдателем, в финале становится демиургом, который разрушает созданный им мир и отпускает героев. При этом развязка наступает не в драматическом пространстве, то есть не разыгрывается на сцене, а реализуется в процессе наррации:

«Вздохнули оба и пошли, опираясь друг на друга. Леонид толкнул рукой декорацию буфета, потом декорацию гардероба, они поплыли в сторону, потому что были на стене нарисованы. А кожаное пальто и норковая шуба, оказывается, из театральной марли были сшиты. Потом Леня толкнул и зрительный зал от себя, упала фанера раскрашенная. Нет там никаких зрителей, фонарей, занавеса, пьес. Ничего там нету.

Леонид взял Веру за руку, и они пошли из подвала.

Чайка ожила и, взмахнув крыльями, улетела за ними в провал чёрного выхода, в небо» [10, с.19]

Финальная ремарка становится определяющей и для дальнейшей читательской рецепции: эксплицитный автор манифестирует идею о театре как о пространстве собственного вымысла. Не важными становятся герои, главное - отношение автора к театру как к явлению. Таким образом, нарративный дискурс, обретая авторефлексивную организацию, разрушает эффект правдоподобия. Подобная авторская проявленность и позволяет нам говорить о *метанарративности* в пьесах Н.Коляды.

Иной вариант авторского присутствия в драме мы видим в пьесах драматурга И.А. Вырыпаева.

Нам видится, что в пьесах Вырыпаева нарративизация текста достигается благодаря **метафигиональности**, под которой литературовед Г.А. Жиличева подразумевает «способ организации фикционального нарратива, акцентирующий его вымышленную природу, «артефактность» [7, с.34].

Исследовательница драматургии Вырыпаева Е. Курант пишет: «Нестационарный статус» персонажа, нарратора и автора – характерная черта текстов Ивана Вырыпаева, определяющая зыбкость границ между реальностью и вымышленным миром» [15, с.155]. При этом «неустойчивый статус трех субъектов: персонажа, нарратора и образа автора – является отражением кризиса идентичности» [там же]. Беата Попчик-Щесна отмечает,

что Вырыпаев «играет с фигурами рассказчика, автора и главного героя, которые прямо говорят о своем сценическом существовании или процессе создания искусства» [27, с.3].

Рассмотрим способы проявленности Автора в драматургии Вырыпаева на примере пьесы «Волнение» (2018г.)

Вырыпаев предпринимает попытку персонифицировать Автора и наделяет его полномочиями сразу нескольких героев пьесы.

В интервью драматург сказал: «Мне удалось сделать пьесу, о том, что такое миф, настоящее значение мифа, как он устроен, откуда появляется Автор. Эта пьеса об Авторе и о том, как воспринимать искусство, об искусстве тоже» [23].

В заглавии драматург пишет: ВОЛНЕНИЕ. Пьеса о Авторе [3, с.1]

По сюжету пьесы молодой журналист Кшиштоф, жаждущий сенсации и своего профессионального взлета, берет интервью у известной писательницы Ульи Рихте. Но интервью становится откровением для всех героев, которые оказываются во власти придуманных Ульей мифов.

В пьесе «Волнение» (2018г.) мы можем видеть проявления нарративности не только в том, что герои большую часть пьесы рассказывают истории о себе, но и в том, что среди действующих лиц присутствует повествователь. Голос ведущего – не персонифицированный персонаж пьесы, он незаметен для остальных героев. Ведущий как действующее лицо существует на границе фиктивного мира пьесы и пространства зрителей, которые могут слышать его. С одной стороны, лишенный личностных характеристик и частично «растворенный в тексте» [12, с.8], Голос ведущего приближен к автору (как носителю некоего взгляда на действительность). Более того, реплики Ведущего транслируют зрителям состояния и переживания героев в настоящий момент:

НАТАЛИ. Как менеджер и как юрист Ульи Рихте, я считаю, что мы должны остановиться.

ГОЛОС ВЕДУЩЕГО. «Как она прекрасна!» — думает Майкл, но вслух он произносит что-то совсем другое.

МАЙКЛ. Простите, что вмешиваюсь, но мне кажется, что Улья имеет право говорить все, что ей хочется [3, с.15]

Т.е. доступ к сознанию героев так же соотносит Ведущего с Автором, который «не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно» [11, с.60].

Можно предположить, что драматург Вырыпаев,

исследуя природу Автора (о чем указано в заглавии пьесы), с одной стороны, позволяет себе визуализировать Автора. С другой – фигура Ведущего усиливает ощущение фиктивности мира пьесы, и персонаж «Ведущий» становится явным инструментом в руках драматурга- Вырыпаева для донесения информации до зрителя.

Говоря об образе Ульи, мы так же можем отметить ее нестабильное положение между Автором и героем. С одной стороны, постепенно образ Ульи раскрывается, обрастает фактами из ее жизни, а по словам Б. Кормана, чем больше «субъект речи становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он непосредственно выражает авторскую позицию» [12, с.12]. Однако на протяжении всей пьесы Улья придумывает и опровергает все, что рассказывает о себе, лишая зрителя и читателя составить единый образ героя. Другими словами, вымышленный персонаж фиктивного мира стремится к реализации себя как Автора.

Нам видится, что пьеса «Волнение», существующая по принципу «театр в театре» создает многоуровневое пространство, где раскрываются разные концепции автора в теории литературы. Конкретный автор Вырыпаев, су-

ществую в тексте на уровне ремарок, наделяет вымышленного персонажа «Голос Ведущего» полномочиями Автора. Он, свою очередь, руководит фиктивным миром, который на протяжении всей пьесы изменяется и существует по правилам Ульи Рихте, писательницы, вводящей в заблуждение всех героев.

Следуя типологии Б. Кормана, можно предположить, что в пьесе «Волнение» авторское сознание проявляется через сюжетно-композиционное построение, а пьеса относится к «собственно драме», где «у каждого из действующих лиц обычно есть своя речевая манера, определяемая характером героя, его положением и т.п.» [Корман]. Однако факт того, что в монологах Ульи звучат тезисы Вырыпаева (неоднократно озвучиваемые в интервью) и присутствует напряженный сюжет, можно классифицировать пьесу как «лирическую драму».

Таким образом, мы можем говорить о том, что в современной драматургии авторская концепция может реализовываться посредством метанарративности и метафикциональности. Однако, проблема автора в современной отечественной драматургии остается одной из ключевых тем для детального рассмотрения. Нами была предпринята лишь попытка обобщить некоторые способы трансляции авторского сознания в драме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Смерть автора // Барт Р., Избранные работы: Семиотика, Поэтика / Пер. с франц., сост., ред., вступ. ст. Г.К. Косикова – М.: «Прогресс», 1989. – 615с.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности/ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.
3. Вырыпаев И.А. Волнение. 2018 // Пьесы Ивана Вырыпаева. 2022. URL: <https://vyrypaev.com/ru/plays/excitement/ru/> (дата обращения 15.04.2022)
4. Гончарова- Грабовская С.Я. Современная русская драматургия конец XX-начало XXI в. Минск: Вышэйшая школа, 2021. 271 с.
5. Гремина Е. Охота к перемене мест// вст.статья М.Н. Липовецкого. Е. Гремина, М. Угаров Пьесы и тексты. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С.185-206
6. Жарский Я.С. Пьесы Николая Коляды: документальность как прием: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Жарский Яков Сергеевич. - Екатеринбург, 2015. - 23 с.
7. Жиличева Г.А. Метафикциональность// Тезаурус итерической нарратологии (на материале русской литературы): экспериментальный словарь/ под ред. В.И. Тюпы. – М.: Эдитус, 2022. - 316 с.
8. Жиличева Г.А. Метафикциональность// Тезаурус итерической нарратологии (на материале русской литературы): экспериментальный словарь/ под ред. В.И. Тюпы. – М.: Эдитус, 2022. - 316 с.
9. Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в «Новой драме» рубежа XIX-XX веков// Культура и текст. № 6. 2001. С. 138-151.
10. Иванов А. Это все она // «Октябрь». №9. 2013. [Электронный журнал] URL: <https://magazines.gorky.media/october/2013/9/eto-vse-ona.html> (дата обращения 15.04.2022)
11. Коляда Н. Театр// Театральная библиотека Сергея Ефимова [Электронный ресурс] URL: <https://theatre-library.ru/authors/k/kolyada> (дата обращения 15.08.2023)
12. Компаньон А. Тезис о смерти автора/ Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл/ пер. с франц. С. Зенкина – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. - 334с.
13. Корман Б.О., Изучение текста художественного произведения. Москва: «Просвещение», 1972. -110с.
14. Красников Я.Е. — Нарративные особенности пьесы А.П. Чехова «Чайка» // Litera. – 2023. – № 6. DOI:10.25136/2409-8698.2023.6.43434 EDN: NMFLQZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43434
15. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман//Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. - М.: ИГ Прогресс, 2000. - с. 427-457.
16. Курант Е. Театр чудес. Авторские стратегии в драматургии Ивана Вырыпаева. Краков: LIBRON, 2020. 225с.
17. Моисеева Е.Ю. Историческая динамика метанарративности// Журнал Narratorium. № 16. 2022. [Электронный ресурс] URL: <https://narratorium.ru/2020/11/29/452/>

17. Наумова О.С. Проблема автора в современной драматургии // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 10. № 6-1. 2008. С. 267-274.
18. Николина Н.А. Приемы нарративизации современного драматического текста // Язык русской литературы XX-XXI вв. Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, Московский педагогический государственный университет. Ярославль, 2014. С. 83-91
19. Пулинович Я. Учитель химии. 2019 // Литмир- электронная библиотека [Электронный ресурс] URL: <https://www.litmir.me/br/?b=136338&p=1> (дата обращения 01.02.21)
20. Старова Е.А. Драматургия Николая Коляды как сверхтекстовое единство: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Старова Елена Александровна. – Самара, 2015. – 19 с.
21. Тютелова Л.Г. Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». № 2(10). 2011. [Электронный ресурс] URL: <https://www.phil63.ru/dramaticheskii-syuzhet-i-problema-avtora-kak-subekta-tvorcheskoi-deyatelnosti-v-drame> (дата обращения 01.09.23)
22. Тютелова Л.Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П. Чехова: автореф. дис. ... д. фил. наук. / Тютелова Лариса Геннадьевна. – Самара, 2012. – 43 с.
23. Францева М., Алиса Фрейндлих сыграет в БДТ в новом спектакле Ивана Вырыпаева // фонтанка.ру, 11.04.19 URL: <https://calendar.fontanka.ru/events/12172/>, (дата обращения 31.05.2020)
24. Фуко М. Что такое автор? / Пер. с франц. С. Табачниковой // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет Москва: Касталь, 1996. – 303 с.
25. Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
26. Шуников В.Л. Нарративизация новейшей российской драмы // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение.. № 7 (69). 2011. С. 67-74.
27. Popczyk-Szczęśna Beata Słowo i rytm w teatrze Iwana Wyrypajewa // Litteraria Copernicana. Torun, 2018. Vol. 29, pp. 119-130, DOI: 10.12775/LC.2018.022.

© Спирина Кристина Станиславовна (scs.spirinakristina@yandex.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»