

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ АЛЕКСАНДРА МАРДАНЯ
В КОНТЕКСТЕ „НОВОЙ ДРАМЫ”**

**TWORCZOŚĆ ALEKSANDRA MARDANIA
W KONTEKŚCIE „NOWEGO DRAMATU”**

**ALEKSANDR MARDAN'S PLAYS
IN THE CONTEXT OF “THE NEW DRAMA”**

Maria Sibirnaja

Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów — Polska,
maria.sibirnaya@gmail.com

Abstract: The article attempts to allocate and analyze the most essential characteristics of plays by A. Mardan's, a popular Russian-speaking Ukrainian playwright, and to inscribe his work in the context of the dynamics of the phenomenon of the new drama. The attempt of the author is to understand a complex post-Soviet reality in order to reflect it in the artistic space of the drama. The plays demonstrate the destruction of habitual human values, including moral, ethical, aesthetic, and other norms that guide people in life. At the same time, his plays exploit the techniques and elements of various genres of mass culture. One may say that certain principles have become an integral quality of Mardan's plays such as the approach of the plays to the truth of life, the external everydayness, the use of elements of documentary theater and the theater of absurd, the construction of the plot with an eye for entertainment or scandalous intrigue, philosophical overtones and the author's attitude to the depicted world. This indicates that his plays may be regarded as works of 'the new drama' that occupy a worthy place in the contemporary Russian-language drama of the post-Soviet period.

Ключевые слова: „новая драма”, традиционная драма, постмодернизм, вербатим.

Słowa kluczowe: „nowy dramat”, tradycyjny dramat, postmodernizm, verbatim.

Keywords: “new drama”, canonical drama, postmodernism, verbatim.

Русская драматургия второй половины XX века характеризуется особенно интенсивным развитием. Начиная с 60-х годов появились пьесы, которые можно рассматривать как „новую волну”, за ними последовала волна 80-х гг. („поствампиловцы” Людмила Петрушевская, Михаил Ворфоломеев, Александр Галин, Алексей Дударев, Семен Злотников, Александр Казанцев) и „новая драма” конца 90-х — начала 2000-х гг. (Олег Богаев, Елена Гремина, Олег Ернев, Дмитрий Липскеров, Александр Железцов, Михаил Угаров, Ольга Мухина, Надежда Птушкина, Василий Сигарев, братья Пресняковы и др.).

„Новой драме” конца XX века присущи некоторые черты, связанные с тенденциями и новациями в европейской драматургии начала XX века, в частности, в ней проявляется многоуровневый подтекст, философское наполнение, неопределенный финал, рефлексия героя и т. п.¹ Отметим, что, по мнению Вячеслава Забалуева, современная русская драма является общекультурным, мультижанровым феноменом, в то время как европейская „новая драма” Генрика Ибсена, Августа Стриндберга, Бернарда Шоу была исключительно театральным явлением².

Понятие „новая драма” поначалу связывалось с „чернухой” конца 80-х начала 90-х годов. В пьесах этого периода наблюдается стремление драматургов наполнить их актуальной тематикой, отражающей глобальные социальные перемены. Подобные задачи свидетельствовали о желании создать целостный портрет эпохи и героев этого времени³. Попытка изобразить „правду жизни” и появившаяся возможность говорить о ранее запретных темах привели к заполнению сцены персонажами дна, которых либо романтизировали, либо показывали их правдивость⁴. Однако в массовой попкультуре 90-х годов приемы „чернухи” утратили свое моральное значение, не вызывали ужаса и протеста, а воспринимались как обыденные элементы современной жизни. По такому же принципу действуют и современные авторы: они продолжают „чернушный масскульт” 90-х годов, изображая насилие как социальную норму, хотя и не верят в принцип „очищающей силы правды”⁵.

Современная русская драма конца XX — начала XXI вв., безусловно, испытала влияние постмодернизма, и это вызвало переворот в привычных стереотипах мышления, изменились поведенческие и мировоззренческие формы, навязанные обществом и государством герою „чернухи”.

¹ С. Я. Гончарова-Грабовская, *Поэтика современной русской драмы (конец XX — начало XXI века)*, Минск 2003, с. 49.

² В. Забалуев, А. Зензинов, *Новая драма: практика свободы*, „Новый мир” 2008, № 4, [в:] электронный ресурс: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/4/za14-pr.html (06.06.2019).

³ А. Г. Соловьева, *Научная рецепция современной русской драматургии: дискуссионные проблемы*, [в:] *Современная филология: материалы II Международной научной конференции*, Уфа 2013, с. 7–9.

⁴ Л. Г. Ветелина, „Новая драма” XX–XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, *история вопроса*, „Вестник Омского университета” 2009, № 1, с. 108–114.

⁵ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты „новой драмы”*, Новое литературное обозрение, Москва 2012, с. 19.

Светлана Гончарова-Грабовская кроме пьес, „тяготеющих к чернухе“, выделяет произведения, авторы которых ориентируются на чеховскую традицию, в частности используют характерные для Антона Чехова пессимизм, философский подтекст, ощущение бессмысленности текущей жизни, критический взгляд на человека. Исследовательница отмечает, что в современной драме существуют как пародийные интерпретации произведений Чехова, так и римейки, сиквелы его пьес (например „Чайка“ Бориса Акунина). Современные драматурги обращаются также к пьесам других классических авторов, благодаря чему возникают современные версии известных сюжетов или пьесы, написанные „вокруг“ известных произведений⁶. Использование творчества наиболее известных классиков, таким образом, обеспечивает восприятие произведения в режиме интертекстуального диалога с читателем, т. е. происходит своеобразная коммуникация между автором и читателем, возможная, однако, лишь при наличии „общей памяти“ у автора и читателя⁷.

Еще одной из причин распространения „новой драмы“, по мнению Забалуева, стало социальное преобразование мира, которое нуждалось в актуальной литературе и драматургии с актуальной тематикой. Одной из наиболее актуальных оказалась тема денег и вообще различных материальных проблем, что спровоцировало появление ряда пьес, в частности, „Скрытые расходы“, „Пьеса про деньги“, „Небожители“, „Капитал“. Темы товарно-денежных отношений, где героями являлись телезвезды и акулы капитализма, вызвали больший интерес, чем интерпретация классики⁸.

Вместе с тем новая русская драма последних десятилетий испытала достаточно сильное влияние театра абсурда, поскольку именно абсурд наполняет семантику современной пьесы, обозначая распад привычных коммуникативных связей, соединяющих общество, государство и маленького человека-маргинала — героя современной драмы. Драма абсурда также является одной из составляющих современного театра, так как новизна и авангардизм „новой драмы“ явились основой для возникновения стилистики абсурда⁹.

⁶ С. Я. Гончарова-Грабовская, указ. соч., с. 27.

⁷ Е. В. Михина, *Интертекст как одна из форм коммуникации между автором и читателем в художественном дискурсе*, „Вестник Челябинского государственного университета“ 2011, № 33 (248), с. 161–163.

⁸ В. Забалуев, А. Зензинов, указ. соч.

⁹ О. Н. Зырянова, *Зырянова О. Н., Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX — начала XXI вв.* Автореф. дисс. ...д-ра филол. наук, Барнаул 2010, с. 174, [в:] электронный ресурс: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/pojetika-absurda-v-russkoj-drame-vtoroj-poloviny-xx-nachala-xxi-vv.html> (05.06.2019).

На русской драме 2000-х гг., безусловно, сказалось влияние европейской драмы „new writing“, „документальной пьесы“. Идея возникновения документального театра, или „театра.doc“, принадлежит английскому драматическому театру. По мнению Ларисы Ветелиной, его смысл сводится к созданию новой драматургии — текстов, „подслушанных“ в реальности, персонажей, созданных из реального, жизненного материала, который был найден при разговоре с конкретными людьми¹⁰. Забалуев выделяет одну из самых заметных тенденций в новейшей истории русского театра — утверждение „театром.doc“ жанра „verbatim“¹¹.

„Verbatim“ — дословное, точное изображение действительности — классифицируется как новое направление современного театра, общим признаком которого является „бытописание социальным, буднично-жизненным проблемам. Таким образом, возникает откровенный натурализм, разрушение привычных канонов драматургии. Главным принципом документального театра стало стремление зафиксировать „подслушанную и подсмотренную“ правду жизни¹³.

„Черная драма“ („чернуха“), „жесткая драма“, „драма абсурда“ „пост-модернистская драма“, „экзистенциальная драма“, „театр.doc“, или „документальный театр“, пьесы „new writing“, „нереалистическая драма“ — все это, по мнению исследователей и критиков (Владимир Мирзоев, Александр Соколянский, Марина Тимашева и др.), определения, характеризующие „новую драму“ конца XX — начала XXI вв.

Учитывая разные жанровые аспекты пьес „новой драмы“, можно задать вопрос, насколько термин „новая драма“ однозначен, и какие пьесы можно приобщить к этому направлению?

Гончарова-Грабовская выделяет два направления в развитии современной драмы: „русскую экспериментальную драму“ (пьесы-вербатим, документальный театр и социальная драма) и „традиционную драму“, к которой относит реалистическую пьесу. В пределах этих двух направлений исследовательница отмечает многожанровую палитру, включающую самые различные жанры — от драмы абсурда до трагедии¹⁴.

В последние десятилетия мы наблюдаем также смешение жанров в развлекательной поп-культуре. Основные механизмы воздействия зрелищ на аудиторию заимствованы у так называемых низких жанров, возникших в беллетристике и продолжающих существовать в телевизионных шоу, сериалах, кино и на театральных сценах. Основные типы литератур-

¹⁰ Л. Г. Ветелина, указ. соч., с. 108–114.

¹¹ В. Забалуев, А. Зензинов, указ. соч.

¹² Л. Г. Ветелина, указ. соч., с. 108–114.

¹³ Там же.

¹⁴ С. Я. Гончарова-Грабовская, указ. соч., с. 25–26.

ных форм, применяемые к современным зрелищам, в том числе и к театральным, это приключение, любовная история (romance), тайна, мелодрама, комедия положений, „профессиональные драмы“, „фэнтези“ и др. Всем этим жанрам свойственна развлекательность¹⁵.

Как отмечают культурологи, в наше время высокая культура обретает субкультурный статус, а массовая культура выдвигается на место господствующей системы ценностей, задающей жизненные формы и стили¹⁶. Например, массовые зрелища не воспринимаются более как исключительно пустое развлечение, а современная драматургия заимствует элементы действия развлекательных шоу, использует приемы средств массовой информации и их опыт влияния на публику.

Одним из современных русскоязычных драматургов, использующих в своих пьесах разнообразную палитру популярных жанров, является Александр Мардань, одесский драматург, известный не только в Украине, но и в России. Пьесы Мардана служат примером современного театра, сочетающего в себе приемы масс-медиа с элементами популярной культуры; в свою очередь благодаря этому пьесы становятся более понятными и близкими массовому зрителю.

В настоящей работе мы попробуем выделить и проанализировать наиболее существенные характеристики драматургии Александра Мардана и попытаемся описать его творчество в контексте динамики „новой драмы“.

Анализируя пьесы Мардана, можно найти много общего с современной драматургией, с „новой драмой“: интерес к нравственной и социальной проблематике (*Последний герой*, *Кошки-мышки*, *День гражданских дел*); жанр ремейка (*Лист ожидания*); влияние театра абсурда (*Последний герой*, *Очередь*); многоуровневый подтекст и философское наполнение (*Кошки-мышки*, *Очередь*); игровое начало (*Зеркала*); неопределенный финал и рефлексия героя (*Дочки-матери*, *Последний герой*, *Аншлаг*); интертекстуальный контекст и ориентация на чеховскую традицию (*Антракт*, *Аншлаг*), тематическое и композиционное влияние документального театра (*Дочки-матери*, *День гражданских дел*) и др.

Мардань в своих пьесах пытается также понять и отразить в художественном пространстве драмы сложную постсоветскую действительность. В основном его пьесы наглядно демонстрируют разрушение привычных человеческих ценностей, включая моральные, нравственные, эстетические и прочие нормы, которыми руководствуется человек в жизни.

¹⁵ А. А. Новикова, *Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия*, Алетейя, Санкт-Петербург 2008, с. 12.

¹⁶ А. И. Кравченко, *Культурология: словарь*, Академический Проект, Москва 2001, с. 457.

В то же время в пьесах Мардана распознаются приемы и элементы различных жанров развлекательной массовой культуры.

Это можно связать с тем, что зритель устал от социальных, политических катаклизмов, информационных сенсаций, он желает хотя бы в театре спокойно и приятно провести время. Сфера интересов зрителя — „легкая“ драма с элементами комедии или детектива, отражающая окружающую его действительность, но в то же время показывающая иную, сочиненную, театральную жизнь. Современный зритель приучен массовой культурой к произведениям, не требующим душевных затрат и умственных аналитических усилий. Как бы выполняя требования публики и времени, драматург предлагает свое видение жизни, свой взгляд на действительность.

Сюжет пьесы *Зеркала (Бартер)* построен по принципу любовной истории, комедии положений и мелодрамы. Главными героями являются американский бизнесмен с русскими корнями Леон и владелица крупной компании, москвичка Лена. Оба персонажа страдают от одиночества и боятся, что никогда не найдут человека, способного их полюбить не ради денег. Одновременно у героев возникает идея скрыть свое богатство и таким образом найти настоящую любовь. Леон выдает себя за безработного и прилетает в Москву, где знакомится с Леной, она в свою очередь притворяется москвичкой, работающей на заводе. Мужчина и женщина влюбляются друг в друга, не подозревая, что на самом деле являются главами партнерских предприятий. Когда правда выходит наружу, герои после недолгой ссоры решают сохранить отношения. Счастье пары не рушится, несмотря на потерю огромных состояний Лены и Леона из-за экономического кризиса. В финале пьесы мы видим счастливую молодую семью, живущую в небольшом домике в Подмосковье.

В пьесе заметно прослеживается характерный прием ролевой игры, известный еще из французского театра времен Просвещения (в частности, *Игра любви и случая* Пьера Мариво)¹⁷, а в наши дни — популярный в телевизионных шоу. Ролевая игра, в данном случае представляющая героев в другом социальном статусе, позволяет выявить их нравственные ценности и приводит к катарсическому восприятию всей ситуации в пьесе. Мардань использует психологический эффект по принципу „богатые тоже плачут“ для эмоционального воздействия на зрителя. Идиллия в развязке пьесы является противоположностью современных сказок про золушку, но в то же время приближает зрителя к героям, заставляет отождествлять себя с ними, происходит перформативное воссоединение зрителей и актеров.

¹⁷ *Энциклопедия литературных произведений*, под ред. С. В. Стахорского, Вагриус, Москва 1998, с. 4.

Михаил Бахтин считал, что хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение, а пространство и время в драме играют фундаментальную роль¹⁸.

Ситуации, положенные в основу сюжетов пьес Мардана, требуют органичного пространства и времени, поскольку персонажи помещены в естественную среду и обстановку, в привычное окружение. Часто автор социализирует бытовое пространство пьес: окружение, интерьер, поведение персонажей помогает раскрыть также социальные проблемы общества (*Последний герой, Дочки-Матери, Очередь*).

В пьесе *Последний герой* интерьер свидетельствует не только о вкусах хозяев, но и об их социальном статусе и материальном достатке:

Комната в хрущевке — гостиная, она же столовая, она же кабинет. Интерьер, по которому можно проследить всю историю этого жилья. На стенах — фотографии в рамках. Типичная советская мебель: „стенка“ с хрусталем, диван, ковер на стене. В центре комнаты стоит ведро, в которое с ритмичным звуком падают капли. В углу — телевизор, развернутый экраном от зрительного зала [...] ¹⁹.

Предметный горизонт в пьесе сужен, все предметы в нем обретают функцию знаковой реальности и выступают симулякрами советской эпохи. Реликтом прошлого является также пожилая соседка героев Сталина Петровна — очередной пример использования автором узнаваемых стереотипов мышления, знаковых реалий советского времени. Пространство ограничено местом повседневной жизни героев (старая квартира), т. е. представлен образ „повседневного пространства и времени“.

Всякое определение человека в пространстве и времени влечет за собой ценностное осмысление мира²⁰, поэтому в пьесе мы наблюдаем столкновение идей, прочно вошедших в сознание людей „прошлой эпохи“, с новым мышлением. Такое противопоставление проявляется в диалогах двух героинь: Людмилы, консервативной в своем мышлении учительницы литературы, и Кати, дочери Людмилы, начинающей актрисы, прагматичной представительницы молодого поколения.

В пространстве пьесы раскрывается сущность героев, проявляющаяся в поступках, высказываниях, отношениях и связях. Главный

¹⁸ M. Bachtin, *O metodologii literaturoznawstwa*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 1, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 88–98.

¹⁹ А. Е. Мардань, *Последний герой*, [в:] *Его же, Пьесы „У нас не все дома“*, Радуга, Киев 2016, с. 261.

²⁰ С. Я. Гончарова-Грабовская, указ. соч., с. 18.

герой, Виктор, проявляет „героизм“, стараясь подороже продать квартиру-хрущевку. Он отказывается покидать квартиру в уже заброшенном доме и объясняет свое упорство желанием хоть что-то сделать в борьбе за лучшее будущее для себя и своей семьи, а в итоге остается один, покинутый близкими людьми, которые пошли на компромисс с риэлтерской фирмой и таким образом предали его. Виктор остается „последним героем“ в этом „реалити-шоу“. Таким образом, преломляясь в сюжете, меняется нравственная шкала ценностей, обнажая отрицательные и положительные стороны героев, что позволяет понять авторскую идею: новые времена и жизненные перемены бывают безжалостны к „последним героям“.

Тематика, которая прослеживается в большинстве пьес Мардана, часто основана на социально-бытовых и психологических и этических аспектах жизни разных слоев населения постсоветского пространства, автор использует занимательные сюжеты с мелодраматической или скандальной подоплекой, с напряженной интригой.

В пьесе *Дочки-матери* героини Валентина и Катя, изображающие мать и дочь, — „ночные бабочки“. У каждой из них своя жизненная драма, вынуждающая их зарабатывать на хлеб насущный древнейшей профессией. Несомненно, сама тематика пьесы — обыкновенные женщины вынуждены заниматься проституцией — обращает на себя внимание и напоминает элементы произведений постсоветской „чернухи“, где герои по тем или иным причинам оказываются „на дне“. О занятии героинь зрители узнают не сразу, так как название пьесы предполагает детскую игру или, в другом случае, взаимоотношения матери и дочери. Постепенно оказывается, что женщины всего лишь играют семейные роли, а весь этот „спектакль“ рассчитан на немолодого клиента, который за тройной тариф хочет „оригинальной клубнички“ — позабавиться одновременно с матерью и дочерью.

В завязке действия героини легко и с юмором подходят к своему заданию, но неожиданно возникает непредвиденная проблема. Подвыпивший клиент, по просьбе которого неопытная Катя едва не придушила его в постели, теряет сознание. Уверенные, что по неосторожности убили посетителя, женщины рассматривают разные варианты своих дальнейших действий и решают избавиться от тела. Однако клиент неожиданно исчезает из квартиры. Все перипетии, связанные с этим исчезновением, у кого-то вызывают смех, иногда сочувствие, но всегда под комичностью происходящего подразаумевается трагичная нотка. В пространстве пьесы раскрывается сущность героинь и определенное отношение к ситуации, которая не оставляет им выбора и диктует поведение. Валентина и Катя

рассказывают друг-другу свои истории и решают изменить свою жизнь, бросить эту профессию, начать все с начала. В этой сцене присутствует морализаторский посыл автора. С одной стороны, героини решают порвать со своим прошлым и начать новую жизнь, с другой стороны, мы не находим однозначного подтверждения реализации этой идеи, вполне возможно, что жизнь Валентины и Кати не только не изменится к лучшему, но и завершится трагически. Несмотря на отсутствие прямых сцен насилия, довольно популярных в современных драмах, в пьесе присутствует завуалированная жестокость, которая проявляет себя и в общих трудностях жизни, и в единственном способе выжить — торгуя собственным телом. Гипернатурализм реальности, жестокость и несправедливость происходящего в пьесе вызывают у зрителя эффект катарсиса.

Неожиданная развязка пьесы — в квартире, где находятся женщины, вдруг раздается стук, слышится мужской голос, затем гаснет свет. Открытый неоднозначный финал пьесы — рассчитанный перформативный ход: посредством сопереживания вовлечь зрителя в театральный процесс.

Рассматривая пьесу *Дочки-матери* в контексте „новой драмы“, можно заметить косвенное влияние документального театра: действие напоминает одну из многих историй, которые можно встретить в современных масс-медиа. Автор признается в интервью, что сюжет был подсказан объявлением в газете, в котором мать и дочь ищут спонсора:

[...] подобные истории не надо придумывать. Они рядом. Сюжет пьесы *Дочки-матери* тоже возник „из жизни“. Листаю какую-то газетку, а там объявления: „Юноша ищет девушку, девушка ищет юношу, девушка ищет девушку...“. И среди этих жаждущих вдруг одна газетная строчка: „Мать и дочь ищут спонсора“. Что-то меня кольнуло и натолкнуло на историю, ставшую впоследствии пьесой. Когда некоторые драматурги говорят, что современность бедна на сюжеты, отвечаю: „А вы пойдите хотя бы в суд, посидите там пару дней, — и сюжетов хватит на десять лет вперед“²¹.

Подобное желание драматурга представлять зрителям в своих пьесах правду жизни, становясь бесстрастным повествователем, свидетельствует о влиянии жанра *verbatim* и сходстве пьес Мардана с документальными пьесами „новой драмы“.

²¹ О. Вергелис, *Ремарки на „Листе“*. Драматург Александр Мардань: „В Одессе говорят по-русски, но думают по-украински“, „ZN,UA“ 2006, № 613, [в:] электронный ресурс: https://zn.ua/CULTURE/remarki_na_liste_dramaturg_aleksandr_mardan_v_odesse_govoryat_po-russki_no_dumayut_po-ukrainski.html (05.06.2019).

Если критики в свое время упрекали Чехова за житейски немотивированные поступки персонажей, то абсурдная реальность в пьесах Марданя вполне мотивирована и присутствует почти в каждой пьесе (*Последний герой*, *Дочки-матери*, *Очередь*). Истоки абсурда заложены в драматургических коллизиях, характерах действующих лиц и в реальной жизни, которую драматург очень точно пытается передать в своих пьесах.

В пьесе *Очередь* (*Уравнение с одним неизвестным*) автор определяет жанр, как „трагедию положений“. Время действия — постсоветский период, начало дикого капитализма. В районной поликлинике очередь пациентов ожидает появления „врача-целителя“ Анатолия Михайловича, который задерживается по нелепой случайности. Жизненная ситуация драматического характера дополнена в пьесе элементами абсурдной действительности (продажа „органов“ животных среди пациентов и работников поликлиники спроецирована на известные факты торговли человеческими органами) или комичностью положения героя (прикован наручниками к кровати любовницы). Нелепа и абсурдна также показанная в пьесе неистребимая вера в пользу и силу народного целителя, одного из обычных шарлатанов, во множестве появившихся в постсоветском обществе наряду с экстрасенсами и гадалками. Нормальный человек, прочитавший пьесу *Очередь* или посмотревший спектакль, возможно, назовет саму коллизию пьесы нелепой, абсурдной. Однако драматург ставит своих героев в определенную ситуацию и систему взаимоотношений, чтобы, как нам кажется, используя элементы абсурда, показать характер современного общества и его пороков, неизменных с библейских времен, и заставить зрителя задуматься над этим.

Подводя итоги, можно сказать, что максимальное приближение сюжетов пьес к правде жизни, внешняя будничность, философский подтекст, использование элементов театра абсурда и документального театра, построение фабулы с оглядкой на развлекательность, мелодраматическую или скандальную интригу, авторское отношение к изображаемому миру и запланированный перформативный эффект — эти принципы стали неотъемлемым качеством пьес Марданя. Все это свидетельствует о том, что пьесы Александра Марданя можно рассматривать как произведения „новой драмы“, занимающие достойное место в современной русскоязычной драматургии постсоветского периода.

Библиография

- Вергелис О., *Ремарки на „Листе“*. Драматург Александр Мардань: „В Одессе говорят по-русски, но думают по-украински“, „ZN,UA“ 2006, № 613, [в:] электронный ресурс: https://zn.ua/CULTURE/remarki_na_liste_dramaturg_aleksandr_mardan_v_odesse_govoryat_po-ruski_no_dumayut_po-ukrainski.html (05.06.2019).
- Ветелина Л. Г., *„Новая драма“ XX–XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса*, „Вестник Омского университета“ 2009, № 1.
- Гончарова-Грабовская С. Я., *Поэтика современной русской драмы (конец XX — начало XXI века)*, Изд-во Белорусского государственного университета, Минск 2003.
- Забалуев В., Зензинов А., *Новая драма: практика свободы*, „Новый мир“ 2008, № 4, [в:] электронный ресурс: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/4/za14-pr.html (06.06.2019).
- Зырянова О. Н., *Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX — начала XXI вв.*, Автореф. ...дисс. д-ра филол. наук, Барнаул: Сибирский федеральный университет, 2010, [в:] электронный ресурс: <http://cheloveknauka.com/poetika-absurda-v-russkoj-drame-vtoroy-poloviny-xx-nachala-xxi-vv> (05.06.2019).
- Кравченко А. И., *Культурология: словарь*, Академический Проект, Москва 2001.
- Липовецкий М., Боймерс Б., *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты „новой драмы“*, Новое литературное обозрение, Москва 2012.
- Мардань А. Е., *Последний герой*, [в:] Его же, Пьесы „У нас не все дома“, Радуга, Киев 2016.
- Михина Е. В., *Интертекст как одна из форм коммуникации между автором и читателем в художественном дискурсе*, „Вестник Челябинского государственного университета“ 2011, № 33 (248).
- Новикова А. А., *Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия*, Алетея, Санкт-Петербург 2008.
- Соловьева А. Г., *Научная рецепция современной русской драматургии: дискуссионные проблемы*, [в:] *Современная филология: материалы II Международной научной конференции*, Уфа 2013.
- Энциклопедия литературных произведений*, под ред. С. В. Стахорского, Вагриус, Москва 1998.
- Bachtin M., *O metodologii literaturoznawstwa*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 1, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

