

Санкт-Петербургский государственный университет

НЕСТЕРУК Маргарита Анатольевна

Выпускная квалификационная работа

**Своеобразие и место драматургии Аси Волошиной
в современном литературном процессе**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5611 «Русская литература»

Научный руководитель:
ст.преп., Кафедра истории русской
литературы,

Баранов Дмитрий Кириллович

Рецензент:

к.ф.н., младший научный сотрудник,
Федеральное государственное бюджетное
учреждение науки Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) Российской академии наук
Полякова Анна Александровна

Санкт-Петербург
2022

Оглавление

Введение.....	3
ГЛАВА I. ОСОБЕННОСТИ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ В ПЬЕСЕ «ГИБНЕТ ХОР».....	6
1.1. Значение ономастики в пьесе «Гибнет хор».....	7
1.2. Значение хора в пьесе «Гибнет хор».....	10
ГЛАВА II. СПЕЦИФИКА ПЬЕСЫ «АНТИГОНА: РЕДУКЦИЯ».....	15
2.1. Персонажная система пьесы «Антигона: редукция».....	15
2.2. Язык персонажей и синтаксические конструкции в пьесе «Антигона: редукция».....	19
ГЛАВА III. ЧЕРТЫ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ В ПЬЕСЕ «МАМА».....	30
3.1. Особенности повествования в пьесе «Мама».....	30
3.2. Основные художественные приемы пьесы «Мама».....	35
ГЛАВА IV. ОСОБЕННОСТИ ПЬЕСЫ «ЧЕЛОВЕК ИЗ РЫБЫ».....	44
4.1. Специфика речи персонажей пьесы «Человек из рыбы».....	44
4.2. Черты городской прозы в пьесе «Человек из рыбы».....	45
Заключение.....	48
Библиография.....	53
Научная литература	53
Источники.....	61

Введение

Ася Волошина — современный петербургский драматург. Пьесы автора ставятся в России и за рубежом. Спектакли по произведениям Волошиной идут в Театре им. Ленсовета (Санкт-Петербург), МХТ им. А. П. Чехова (Москва), Александринском театре (Санкт-Петербург) и др. На примере творчества Волошиной мы определяем особенности современной драматургии и совершаем попытку определить место рассматриваемого автора в актуальном литературном процессе.

Объектом предлагаемого исследования является драматургия современного драматурга Аси Волошиной, а **предметом** – те её особенности, которые формируют художественный стиль автора в контексте современного литературного контекста.

Цель настоящей работы – выявление своеобразия и места драматургии Аси Волошиной в современном литературном процессе. Для ее достижения поставлены следующие **задачи**:

- изучить научную литературу по творчеству А. Волошиной;
- выявить сюжетные элементы, которые наиболее явно представлены в произведениях Волошиной;
- составить представление о том, как автор видит себя в рамках современного литературного процесса;
- проследить, какие художественные элементы наиболее часто встречаются в текстах Волошиной.

Материалом исследования стали четыре пьесы Аси Волошиной из единственного изданного сборника данного автора «Гибнет хор: четыре пьесы о России», который вышел в издательстве «Сеанс» в Москве в 2018 году. В частности, речь идет о произведениях «Гибнет хор» (2014),

«Антигона: редукция» (2013), «Мама» (2016) и «Человек из рыбы» (2016). Данные тексты написаны в период с 2013 по 2016 гг.

В работе впервые совершена попытка провести комплексный анализ корпуса работ современного драматурга Аси Волошиной и таким образом ввести ее творчество в научный оборот. Этим обусловлена научная **новизна** данной работы.

Обзор исследовательской литературы.

Данное исследование проведено на основании классических работ ученых-филологов и театроведов. Среди них работы И. Анненского, С. Апта, М.М. Бахтина, А.Н. Веселовского, В.В. Виноградова, В.И. Тютюпы, В.Е. Хализева и других. Также изучены новейшие исследования по теме современного литературного и театроведческого процессов.

Ася Волошина – современный и малоизученный автор. Нам известно о нескольких исследователях, которые занимаются изучением ее творчества: это Тютелова Лариса Геннадьевна из Самарского национального исследовательского университета имени академика С. П. Королева (г. Самара) и Кабилова Елена Сергеевна из того же вуза. В рамках данной работы мы учитываем исследования вышеупомянутых филологов, в частности, речь идет о работах «Комментатор» как организатор коммуникативного события в пьесе Аси Волошиной «Шинель Гоголя»¹, «Особенности инсценировок Аси Волошиной: «Шинель Гоголя»², «Роль хора в пьесе Аси Волошиной «Гибнет хор»³, «Коммуникативные стратегии А.П.

¹ Тютелова Л. Г. «Комментатор» как организатор коммуникативного события в пьесе Аси Волошиной «Шинель Гоголя» / Л. Г. Тютелова // Культура и текст. – 2021. – № 1(44). – С. 56-66.

² Тютелова Л. Г. Особенности инсценировок Аси Волошиной: «Шинель Гоголя» / Л. Г. Тютелова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2021. – Т. 23. – № 79-1. – С. 155-159.

³ Тютелова Л. Г. Роль хора в пьесе Аси Волошиной «Гибнет хор» / Л. Г. Тютелова // Филология и культура. – 2021. – № 3(65). – С. 147-152.

Чехова в пьесе Аси Волошиной «Дама с собачкой»⁴ Л.Г. Тютеловой и «Документальное и художественное в пьесе Аси Волошиной «Гибнет хор»⁵ Е.С. Кабиловой.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что в работе предлагается комплексное описание поэтики одного из наиболее востребованных современных драматургов, и благодаря этому становятся лучше понятны тенденции в современной драматургии.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования результатов работы при подготовке общих и специальных курсов по современному литературному процессу и современной драматургии.

Положения магистерской диссертации прошли **научную апробацию** на XXV Открытой конференции студентов-филологов СПбГУ, которая проходила 18-23 апреля 2022 года. Автор работы выступила с докладом по теме «Специфика творчества Аси Волошиной», где были рассмотрены мотивные и стилистические особенности пьесы «Гибнет хор». По результатам конференции вышел сборник тезисов⁶.

⁴ Тютелова Л. Г. Коммуникативные стратегии А.П. Чехова в пьесе Аси Волошиной «Дама с собачкой» / Л. Г. Тютелова // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2022. – Т. 26. – № 1. – С. 37-47.

⁵ Кабилова Е. С. Документальное и художественное в пьесе Аси Волошиной «Гибнет хор» / Е. С. Кабилова // Литература и проблема интеграции искусств : Сборник статей / Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород: Издательство Нижегородского госуниверситета, 2021. – С. 41-49.

⁶ Тезисы. XXV Открытая конференция студентов-филологов 18–23 апреля 2022 г. URL: https://conference-spbu.ru/files/local/CMS_File/h0000/6501/6501.pdf?1651682278

Глава I. Особенности документальной прозы в пьесе «Гибнет хор»

Действие пьесы «Гибнет хор» (2016) происходит в поезде, который отправляется на войну. В первой ремарке значится: *«1915-й год. Поезд. Где-то между Российской империей и Австро-Венгрией».*

Основой для сюжета пьесы Волошиной послужила книга Софьи Федорченко «Народ на войне»⁷, изданная в 1917 году о событиях Первой мировой войны. Будущая писательница была сестрой милосердия на фронте с 1914 по 1916 гг., там она записывала истории солдат. В предисловии издания 1917 года Федорченко отмечала: *«Материалы для этой книги собраны мною на фронте в 15 и 16 годах. Была я все время среди солдат, записывала просто, не стесняясь, часто за работой, и во всякую свободную минуту. [...] В большинстве это беседы солдат между собой. [...] Можно было иногда записывать и при них, так как солдаты привыкли видеть, что сестра всегда что-нибудь пишет (то температуру, то назначение, то «на выписку», то письма), и, не обращая на это никакого внимания, разговаривают. Лично мне интересного говорилось меньше, особенно молодыми солдатами. [...] Они всё старались под мой уровень подладиться, всё думали, что «простое мне не понять будет», а когда начинали говорить на подходящем, по их мнению, языке, было скучно, и записывать не стоило. Пожилые солдаты, те чаще рассказывали мне, даже диктовали иногда»⁸.*

Автор пьесы «Гибнет хор» отмечает, что на записях Федорченко из книги «Народ на войне» базируются реплики Хора, одного из трех действующих лиц в пьесе. Рассматриваемое нами произведение начинается как раз с реплики Хора, которая является цитатой из книги Федорченко.

⁷ Федорченко С. Народ на войне. – СПб. : Издательская группа «Лениздат», Команда «А», 2014. – 448 с.

⁸ Федорченко С. Народ на войне. Фронтовые записи. Киев, 1917.

Говоря о персонажах пьесы «Гибнет хор» стоит отметить, что в тексте есть список действующих лиц, но отсутствуют их характеристики. Волошина не использует возможность описать героев или указать их коммуникативные роли между собой. Драматург заявляет трех персонажей (Михаила, Софью и Хор). Стоит отметить, что в произведении представлена еще одна фигура. Говоря о постановке драматического произведения на сцене, можем предположить, что такой персонаж мог бы являться внесценическим: речь о супруге Михаила, Ольге. Она упоминается в тексте и ей даже дано слово: она пишет Михаилу письма. В буквальном смысле этот персонаж говорит голосом Софьи, так как Михаил просит зачитать письмо вслух. И тем не менее, таким образом, мы можем понять позицию упомянутого персонажа, представляется возможным определить социальные связи между сценическими и внесценическими персонажами.

1.1. Значение ономастики в пьесе «Гибнет хор»

Обратимся к вопросу ономастики в пьесе «Гибнет хор», т.е. рассмотрим принцип, по которому Волошина дает имена персонажам своего произведения. Нам кажется важным упомянуть, что дешифрование имен может придать дополнительный смысл тексту, может помочь читателю понять его на более глубоком уровне. И. Н. Исакова полагает, что не существует художественных текстов, в которых имена не придавали бы дополнительных характеристик персонажам⁹. Также исследователь отмечает, что особое значение это имеет в драматических произведениях и подобное чаще встречается именно в таких текстах, нежели в эпических. Подобной особенностью обусловлено специфическая особенность драматического произведения¹⁰. В драме у автора меньше возможностей для того, чтобы

⁹ Исакова, И. Н. Имя в списке действующих лиц и в тексте пьесы («Воспитанница» А.Н. Островского) / И. Н. Исакова // Литературоведческий сборник. – 2015. – № 53-54. – С. 128-138. С. 128. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_44671731_14355752.pdf [Дата обращения: 14.04.22].

¹⁰ Там же.

описать персонажа, дать ему характеристику. Здесь ему помогают «говорящие» имена и ремарки. Можем предположить, что Волошина использует этот прием. Рассмотрим этот тезис на следующих примерах.

Можно предположить, что имя персонажу Михаилу дано с отсылкой на Архангела Михаила. Согласно некоторым религиозным толкованиям, Архангел Михаил – покровитель воинства, также существует трактовка, что Архангел Михаил защищает путешественников и тех, кто находится в дороге. (напомним, что действие пьесы происходит в поезде). Косвенно это подтверждается следующим отрывком из текста, которое является цитатой из произведения Федорченко: *Словно трубы архангельские* [с. 17]¹¹.

Имя героини совпадает с именем Софьи Федорченко. Можно предположить, что писательница стала прототипом персонажа Волошиной. По сохранившимся фотографиям, описание персонажа Софьи из пьесы «Гибнет хор» похоже на то, как выглядела Софья Федорченко. Напомним, что в годы Первой мировой войны Софья Захаровна пошла на фронт сестрой милосердия, похожую биографию имеет Софья из пьесы «Гибнет хор». Девушка добровольно стала сестрой милосердия и в пьесе описано, как она едет на фронт.

Рассмотрим организацию пространства в пьесе «Гибнет хор». Напомним, местом действия произведения является поезд, который направляется на фронт. Обратим внимание на то, как Михаил воспринимает пространство вокруг себя. Он говорит: *«Но здесь, в поезде, я не оперирую. Здесь ни-ни, здесь у меня «санаторий»* [с. 8]. Михаил воспринимает поезд как территорию безопасности. На протяжении пьесы он сокрушается над тем, что ему необходимо ампутировать части тела солдатам, которые кричат от боли.

Михаил не выдерживает эмоционального напряжения, у него возникают мысли о том, чтобы застрелить солдата, который мучается от боли. Персонаж оказывается эмоционально в тисках. Психика не в силах

¹¹ Волошина Ася. Гибнет хор: четыре пьесы о России. – СПб.: Сеанс, 2018. – 224 с. С. 17. [Далее по тексту в квадратных скобках приводятся номера страниц из данного издания].

справиться с жестокими реалиями войны. Здесь можно провести аналогию с местом, в котором находятся персонажи: замкнутое пространство вагона поезда, который мчится на войну. Можем предположить, что таким образом Волошина усиливает напряжение и ощущение неизбежности, невозможности уйти от фатальных событий. Так и случается в финале: Михаил признается, что все же убил того страдающего солдата.

Стоит отметить контрастное противоречие того, что врач, который обязан лечить и спасать людей, совершает убийство того, кого должен лечить¹². Вспоминается цитата из «Илиады» Гомера о медицинский работниках: *«Опытный врач драгоценнее многих других человек, / Зная вырезывать стрелы и язвы целить врачевствами»*¹³. В этом эпизоде врач оценивается выше, чем любой другой человек, так как в его руках сила спасения. Михаил, как мы уже упомянули, оказывается эмоционально зажат реалиями войны, он не справляется с нахлынувшими эмоциями и поступается принципами, которые должен отстаивать. Герой берет на себя роль того, кто вправе решать, жить ли человеку.

Михаил понесет за это наказание: в конце пьесы он ослеп. Занимательной деталью в пьесе «Гибнет хор» оказывается деталь, что врач офтальмолог теряет зрение.

Михаил – офтальмолог. До войны занимался наукой, читал лекции (*«Я офтальмолог вообще-то. Даже лекции читал, подавал надежды. Разрабатывал технологию борьбы с катарактой»* [с. 7]), но военные действия нарушили привычный уклад жизни, планы. Он ушёл на войну и его жизнь буквально перевернулась.

Также здесь стоит обратить внимание на кольцевую композицию. Пьеса начинается со слов хора о глазах: *«Разбило все лицо, глаз вытек,*

¹² Хроменкова, Ю. Ю. Образ врача в отечественной литературе / Ю. Ю. Хроменкова, В. О. Корсак // Бюллетень медицинских интернет-конференций. – 2013. – Т. 3. – № 11. – С. 1299.

¹³ Гомер. Илиада. — Л.: Наука, 1990.

память пропала. Перевязали, уж тогда в себя пришел. Да сразу за повязку — хватать! Как закричу: «Глаза мои, где глаза мои!»... Не пойму, кто виновен, а до того ненавижу и до того темно да больно — смерти прошу...» [с. 4] и заканчивается произведение тем, что Михаил теряет зрение.

Позднякова Е.А. на примере драматургии А.П. Чехова выделяет три вида ремарок:

- выражающие авторскую позицию;
- передающие атмосферу описываемой сцены или эпизода;
- раскрывающие внутренний мир персонажей¹⁴.

Михаил спрашивает ее, религиозна ли она, хотя очевидно, что религиозна. При первом упоминании описывается ее внешний вид: в вагоне закутанная в монашеское до одутловатости фигуры девушка [с.9].

1.2. Значение хора в пьесе «Гибнет хор»

С. Апт отмечал, что *«хор в трагедии – это ее самое древнее, самое архаичное, самое близкое к началам драмы ядро»*¹⁵.

Обратимся к истории вопроса. Принято считать, что в классической аттической трагедии хор был «первичным» зрителем, в то время как многотысячная толпа в древнегреческом амфитеатре являлась условно «вторичной». Значение имело не количество зрителей в той или иной категории, а их значение¹⁶. В дальнейшем социальное значение хора и зрителей меняется: со временем хор станет олицетворять народ.

Говоря о фигуре хора в античной литературе, Павленко утверждает, что *«хор – это одновременно и «народ», и «участник действия», и в определенном смысле «замкнутый цикл жизни», которую он собой*

¹⁴ Позднякова, Е. А. Ремарка в пьесах А.П. Чехова / Е. А. Позднякова // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2013. – Т. 19. – № 2. – С. 93-96.

¹⁵ Апт С. К. Античная драма // Античная драма. М., 1970. С. 5-34.

¹⁶ Гоева, Н. П. Хор в античной трагедии: культурный генезис явления / Н. П. Гоева // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7. – № 2А. – С. 96-102.

символизирует»¹⁷. В контексте рассмотрения «античного хора», который традиционно принято ассоциировать с «народом» (др.-греч. δῆμος — «народ»), позволим себе обратить внимание на то, что ключевая задумка и сюжет текста, который стал основой волошинского «Гибнет хор» — произведение Федорченко «Народ на войне».

Хор в пьесе «Гибнет хор» активно взаимодействует с Михаилом: вторит ему, перебивает, вторгается в речь. В свою очередь Михаил реплики Хора часто не замечает, демонстративно или неосознанно игнорирует. Первое взаимодействие Михаила и Хора происходит, когда Михаил нападает на Софью. Хор вмешивается и оттаскивает Михаила. Тогда мужчина впервые и единственный раз за пьесу обращается к Хору:

МИХАИЛ (крича Хору – впервые). Я не тронул бы её. Я не тронул бы её. Я для неё. Для неё же. Чтобы она, дурёха, почувствовала, слышишь? Слышишь ты? Отвечай [с. 15].

Обратим внимание на вопросительные предложения. Михаил не просто обращается к Хору, он спрашивает и требует ответа, то есть хочет вывести на взаимодействие. Авторские ремарки демонстративно показывают, что ответ не последовал (ремарки: Тишина. или Тишина. Тишина). Также это может свидетельствовать о том, что пауза на сцене должна быть несколько затянувшейся.

Также на данном примере отслеживается эмоциональность Михаила. Стоит отметить его эмоциональную неустойчивость, противоречивость, перепады настроения. Например, это характеризуется резкой сменой стилистики обращения к Софье – то он обращается к девушке на «ты», то на «вы»:

МИХАИЛ. Ну, приготовь, приготовь. Так куда вы едете? [с. 10].

Также эмоциональность персонажа подчеркивается частыми повторами и многочисленными знаками препинания в конце его реплик:

¹⁷ Павленко А. Теория и театр. СПб., 2006. 238 с.

МИХАИЛ: Я не мясник! Я не мясник я не мясник! [с. 7].

МИХАИЛ: А есть разница? Вы спрашиваете, есть ли разница [с. 7].

Характеризуя речь Михаила, стоит отметить, что она изобилует просторечьями, встречается ненормативная лексика [С. 9-10]. На фоне этого особенно контрастно выглядят эпизоды, в которых Михаил использует словоерсы на конце слов: «*Да-с*» [с. 14], «*Я ещё человек! Я ещё человек – да-с, да-с*» [с. 16].

Словоерс (словоер, словоерик) – название частицы «-с» (в старой орфографии «-сь»), которая добавляется к концу слов в знак уважения к лицу, к которому обращаются. Существует трактовка, что в XIX в. подобное наращивание демонстрировало также самоуничижение¹⁸ по отношению к собеседнику, то есть тот, к кому было направлено обращение, представал на уровень выше в социальной иерархии. Отмечается, что в культуре и литературе XX века словоерсы использовались для акцента на каком-либо аспекте или для создания эффекта иронии¹⁹.

Рассматривая непостоянство речи Михаила, также интересно обратить внимание оформление его речи в тексте. В некоторых его репликах видны черты разговорной речи: слова разбиты на предлоги, что демонстрирует необходимость читать фразы вслух соответствующе, с паузами:

МИХАИЛ: Слиш-ком-обшир-ное-мо-ре-огня [С. 12].

или другой пример:

МИХАИЛ: И тени листьев колы-шутся этак по-эти-чески [С. 13].

Один раз встречается написание, которые характерно для печатного текста:

МИХАИЛ: У меня других дел хватает: а). пытаться заснуть, б). пытаться заснуть, с). пытаться заснуть. [С. 14].

¹⁸ Артемова, А. М. Стилистические особенности перевода художественного произведения Б. Акунина «Азazelь» с русского языка на английский / А. М. Артемова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 6-1(84). – С. 53-56.

¹⁹ Успенский Л. Слово о словах. М.: Лениздат, 1974. 720 с.

Данные примеры демонстрируют, что непостоянство речи Михаила проявляется также и на написании его реплик, в ситуации, когда предполагается, что текст пьесы будет прочитан, а не воспроизведен на сцене.

Как уже было упомянуто ранее, мы видим множество случаев, когда Хор перебивает речь Михаила, вторгается в его повествование. Можем предположить, что таким образом слова солдат вторят Михаилу, как его бессознательное. Основанием предполагать подобное является позиция автора текста по вопросу психоанализа, который в частности разрабатывал К.Г Юнг²⁰. В одном из интервью Волошина утверждает следующее: *«В драматургии ведь все высказывается между слов. Нельзя, чтобы персонаж просто взял и сказал, что он думает. Хотя бы потому, что в жизни мы так не делаем. Драматургия как опрокинутый психоанализ:*

психоаналитик по каким-то речевым оплошностям выстраивает картину личности. Драматург — наоборот — должен картину личности, мир персонажа, выразить через множество речевых оплошностей; ну, говоря банально, через дискурс»²¹.

Композиционно пьеса поделена на пять частей, названия которым даны по времени действия: *I. Представление*, *II. Утро*, *III. Ночь*, *IV. На поезд падают бомбы*, *V. Время потерялось – непонятно, сколько это длится*. Стоит отметить, что первые три части вполне конкретно характеризуют время, затем происходит падение бомб, после которого «время теряется».

Важным является упоминание того, что название пьесы (которое совпадает с названием всего сборника, в который входят все рассматриваемые в данной работе пьесы) является цитатой из Нобелевской речи Иосифа Бродского. Отметим, как она введена в текст Волошиной:

²⁰ Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К.Г. Архетип и символ. – М., 1991.

²¹ Масляков Денис. Ася Волошина: «Драматургия – это опрокинутый психоанализ». Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». – М., 2018. URL: <https://mnogobukv.hse.ru/news/225501993.html>. [Дата обращения: 08.05.2022].

МИХАИЛ. Давайте. (*Зрителям, конечно.*) За упокой. За философию. В настоящей, говорит, трагедии гибнет не герой. Гибнет хор. Пусть земля ему будет пухом. Конечно – акцент на том, что не к хору, а к зрителю [С. 7].

В данном эпизоде Михаил цитирует умершего студента-философа. Фразу

Смеем предположить, что трагедия в данном случае приводится в широком значении, т.е. грандиозное событие, масштабное потрясение, которое в данном случае удачно переплетается в смысловом плане с жанром литературы.

Обратимся к Нобелевской речи И. Бродского и тому, как поэт понимает трагедию в контексте XX века. Плеханова И.И. отмечает, что для Бродского «ужасное в жизни» — это социальные трагедии и исторические трагедии двадцатого столетия. Поэт относился к ним с точки зрения философского пессимизма, подразумевая знание, которое не предвещает надежды и не строит ложных иллюзий. Плеханова филигранно формулирует позицию Бродского, называя ее «безапелляционной формулой истории XX века». Эта позиция выражается в фразе Бродского: «В настоящей трагедии гибнет не герой – гибнет хор», в которой собрана картина трагедии этого столетия. Исторические события в России художник называет «беспрецедентной антропологической трагедией, генетическим регрессом, конечным результатом которого стало жестокое усечение человеческого потенциала»²².

Волошина не просто так обращается к фразе, которая, по сути, формулирует основную мысль всей Нобелевской речи Бродского. Более того, Волошина именуется этим тезисом пьесу и дает такое название всему сборнику, в который входит четыре текста («Гибнет хор», «Антигона: редукция», «Мама» и «Человек из рыбы»). Можем предположить, что Волошина называет трагедией войну.

²² Ранчин А. Философская традиция Иосифа Бродского // Лит. обозрение. 1993. № 3–4. С. 3–13.

Волошина обращается к историческому контексту, чтобы объяснить и проанализировать события современности. Этот тезис подтверждается мнением автора, которым она делится в интервью Высшей школе экономики в 2018 году: *«Любой нормальный драматург пишет про сегодня. И про сегодняшнего себя. Во все времена. Даже если он обращается к доисторическим эпохам при этом — это только фактура. А плоть и суть — все равно современность. Настоящий спектакль по любой пьесе поставлен про сейчас. По Еврипиду ли, по Пряжко ли. Разница одна: классические тексты уже прошли проверку временем и вошли в золотой фонд. А пьеса, написанная вчера, может быть, завтра канет в небытие, потому что окажется сиюминутной. А может, и нет. Кто это решает? В итоге — зрители. Если вы не любите рисковать, ходите только на классику. А если хотите решать судьбы современников...»²³.*

ГЛАВА II. СПЕЦИФИКА ПЬЕСЫ «АНТИГОНА: РЕДУКЦИЯ»

2.1. Персонажная система пьесы «Антигона: редукция»

Действующих лиц заявлено восемь: Антигона, Исмена, Тересий, Гемон, Антибунт, Юный Демос, Старый Демос, Креон. Автор не дает характеристики действующим лицам и не обозначает их социальные роли и взаимодействия, как это принято делать в начале драматических текстов. Некоторые из персонажей описываются на протяжении пьесы.

Стоит отметить, что характеристика персонажей может помочь в трактовке и интерпретации сюжета. Подобный список указывает на

²³ Масляков Денис. Ася Волошина: «Драматургия – это опрокинутый психоанализ». Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». – М., 2018. URL: <https://mnogobukv.hse.ru/news/225501993.html>. [Дата обращения: 08.05.2022].

иерархию героев в произведении. Существует возможность определить главных персонажей и второстепенных.

Гемон пытается прорваться на приём к Креону [Акт 2, Сцена 1.]. Языковые привычки Гемона здесь аналогичны речи Антигоны в подобной ситуации ранее, когда она пыталась попасть на приём к царю (напр. по два вопросительных знака) [Акт 1, Сцена 4]. Создается впечатление, что Антибунт продолжает диалог с тем же персонажем, т.к. говорит, что в этот раз Гемон пришёл раньше назначенного времени. Подразумевается, что в прошлый раз он задержался (на самом деле, в вышеупомянутой сцене опоздала Антигона).

Обратим внимание на говорящие имена в пьесе: Антибунт, Старый Демос и Юный Демос – новые персонажи текста Волошиной, которых нет у Софокла, на сюжет которого опирается автор.

Одна из первых реплик Антигоны в пьесе – это зарифмованные строки (которые в дальнейшем в тексте будут названы «детскими стишками», их учат в школе, чтобы выучить спряжения). Эти же строки, но в дополненном варианте, станут последними словами Антигоны в пьесе. Здесь можно отметить кольцевую композицию. Обратим внимание на то, что подобный прием был использован в рассмотренной ранее пьесе «Гибнет хор».

Впервые речь Антигоны воспроизведена в прозаической форме: когда ее озвучивает Тересий. Это – его форма на протяжении всей пьесы. Антигона до этого эпизода произносила речи в стиле древнегреческой трагедии (как и остальные действующие лица, кроме Тересия). Далее следует «детский стишок», это будут последние слова Антигоны в пьесе. Во втором акте речи всех персонажей будут оформлены в прозе.

Тересий – метафора классических телевизионных новостей. [напр., с. 29-30]. Он использует такие обороты, как «Количество жертв войны уточняется». Первая фраза Тересия в пьесе: «Повторяем экстренные новости» [с. 29]. Имена называет Тересия – «прорицатель». Т.е. тот, кто видит будущее, кому доверяют, кто несет истину по мнению того, кто ему

слушает и верит [с. 30]. Гемон характеризует подобное состояние Тересия, в котором он общается подобным речевым стилем, «трансом» [с. 39].

В третьей сцене первого акта Антигона совершает попытку «вылечить» Тересия. Ей это удастся. Тересий продолжает повествование в новостной манере, но меняет риторику [с.46].

Антибунт говорит о Тересее следующее: *«Он на лечение в Дельфах: стало хуже сегодня старику»* [с. 53].

На свадьбе «вводят заметно шатающегося Тересия» [с. 59]. Апгрейт (по Антибунту) был проведен на налоги граждан, апгрейт – это экран («высвечивается изображение»). Тересий без сил, не хочет распахивать плащ и показывать экран, его «помогают» Антибунт и Гемон.

Во время пропажи Антигоны на свадьбе описано следующее действие: Общая сумятица, среди которой Тересий усиленно жестикулирует. А затем Тересий распахивает плащ. Все видят изображение Антигоны, которая у ворот Фив закапывает тело брата. Она чувствует, что её видят, и тоже смотрит на своих зрителей. (64)

Тересий со своим распахнутым натянутым плащом от всех уворачивается. Видно, что он готов стоять насмерть. Более того, он начинает сначала выть, а потом транслировать слова Антигоны через помехи и другие голоса. [с. 65]

Когда Исмена рассказывает Гемону о смерти Антигоны, упоминает о приступах эпилепсии у Тересия [с. 75].

Описание Тересия в тексте: *Проходит по-своему харизматичный и магнетический, хотя и изрядно похожий на фрика прорицатель Тересий (вероятно, моложавый старец). Он всегда говорит (транслирует текст) так, как будто ловит радиоволны – не своими голосами, иногда с помехами.*

Антибунт активно использует в речи современный сленг: апгрейд [53], тупица [52], эндшпиль [52], конвертация [52], oh, no [50], di xi (лат) – я сказал [54], хэй [56], о'кей [59] и др.

На свадьбе озвучивает слова невесты Антигоны за нее: «Радости моря

затапливают сердце. Сердце в топке
горит и тает. Я люблю вас всех!

И рада дать вам праздник!» (с.57)

Антибунт отождествляет Креона с Богом (пишется с заглавной буквы):
Он [с. 51, 59].

Антибунт выступает в роли серого кардинала. Он не пускает Гемона и Антигону к Креонту, часто озвучивает мнение царя, апеллирует к тому, что влияет на решения Креонта (АНТИБУНТ. *Так вот... сегодня начинается форум на Крите. Я посоветовал ему съездить, развеяться* [с. 68].

Антибунт говорит о Креоне следующее: *А я, в некотором роде, чувствую себя ответственным за его душевный комфорт* [с. 71].

Антибунт фигурирует в пьесе значительно чаще, чем Креон. Креон появляется один раз, но и здесь в качестве проекции на экране Тересия. Возможно, он внесценический персонаж.

Антибунт: Всё-таки чистая вышла работа! — я доволен. Даже сын Креона верит в его могущество [с. 73]. На данном примере мы можем увидеть черты применения политтехнологий.

Описание Антибунта в тексте: Антибунт — *маленький, вёрткий человек заканчивает рисунок на вазе. Вокруг — ваз множество.*

Волошина вводит новых персонажей: двух демосов. Стоит отметить, что под «демосом» подразумевается этимология этого слова – народ. У Юного Демоса в речи обилие современных слов и выражений.

Исмена влюблена в Гемона. Героиня произносит: *«Гемон, я уступила тебя живой сестре, но не хочу уступать мёртвой»* [с. 80]. После смерти Антигоны Исмена буквально заменяет ее, должна состояться свадьба ее и Гемона. Пьеса обрывается, неизвестно, что происходит дальше. «Первая» свадьба (с Антигоной) объявлена Антибунтом «репетицией». Про нее запрещено вспоминать (Демосы боятся), Антигона буквально вычеркнута.

Стоит отметить разницу написания имен у Софокла (пер. Шервинского и Позднякова) и Волошиной. Например, у Софокла фигурируют Тересий и

Креон, а Волошина немного меняет написание их имен – Тиресий и Креонт, соответственно.

Отметим переключку имен **Антигоны** и **Антибунт**. Предполагаем, что имя Антибунта коррелируется со значением «подавляющий бунт».

Художественное пространство и время организовано следующим образом:

Акт I.

Сцены 1, 2 и 3 – не обозначено место действия

Сцена 4 – приемная Креона

Сцена 5 – На возвышении Антигона копает лопатой землю.

На авансцене или в зрительном зале Демос и Демос

Акт II.

Сцена 1 – Гемон входит во дворец. (Похоже на сцену 4 акта 1, т.е. приемная Креона)

Сцена 2 – На площади проходят Демосы

Сцена 3 – Антибунт у себя, среди ваз, что-то напевает

2.2. Язык персонажей и синтаксические конструкции в пьесе

«Антигона: редукция»

Отметим интересное наблюдение [с. 42]:

АНТИГОНА:

«Иссякло снадобье, остался только яд».

«Такие жернова в муку кого угодно перемелют».

«Его правленью близок этот стиль».

«Невесте не хватает куражу».

«Невесте не хватает куражу».

Каждая из этих фраз уже фигурировала ранее в тексте:

Речь Антигоны Первое упоминание

Антигона Гемону (с.41) «Иссякло снадобье, остался только яд» --

Иссякло снадобье: остался только яд?

Исмена Антигоне (с.32) «Такие жернова в муку кого угодно перемелют».

Ты не грусти. Такие жернова
в муку кого угодно перемелют.
В труху и пудру – не казись, живи!

Антигона Исмене (с.32) «Его правленью близок этот стиль».

Креон на площади меня повесит –
его правленью близок этот стиль...

Гемон Антигоне (с.40) «Невесте не хватает куражу».

Другого? Кто он?? Я его сражу...
Не насмешить её! Она ко мне сурова.
Невесте не хватает куражу!
Ну, я пойду? (Нарочито медлит.) Идти?

«Невесте не хватает куражу».
(повтор) повтор

В тексте встречаются многочисленные случаи деления на слоги:

— Не хо-ро-нить. А ты б хотела?? [с. 27] (Исмена)

— Он — дик-та-тор (Отбивка на слоги) [с. 28] (Антигона)

— ...чертят его черты (Гемон)

Чер-тят (Антигона)

Отсылка к чёрту. Антигона повторяет и таким образом акцентирует внимание на этом слове. Особое внимание уделяется чёрту в «Гибнет хор», там слово пишется через «о», а также чередуется написание с заглавной на строчную и наоборот.

— (Антибунт Антигоне, с. 51): Бу-удет.

— (Антибунт, 56): Креон прибудет. Креон... при-бу-дет.

— (Старый Демос – юному, с. 60): Ко-го торопишь?

— Вороньё! (имеется в виду – враньё, возможно, для соблюдения размера. ~ ворон) (Антигона, с.29)

— Реплика: «фрик» -- описание Тересия. Совр.

— Речи Антигоны и Исмены по форме напоминают древнегреческие тексты (в стиле Софокла, нужно ли сравнить размер?) Тересий – классическая новостная подача, оформлено в стиле прозаического текста. В первом акте речи всех действующих лиц – в лирической форме, исключение составляет только Тересий. Во втором акте все речи будут написаны в прозаической форме.

о Тересий:... Наш собеседник сообщил, что пять дружественных городов (повторяю: дружественных) уже послали поздравительные телеграммы и караваны... -- повтор (этот фрагмент отсутствует в печатном издании, встречается в эл.версиях)

о Обилие фрагментов, которые выделены курсивом. Вероятно, для расстановки акцентов, интонаций. Выделены слова или отдельные буквы в словах.

Отметим игру слов на примере пары камни/почки:

АНТИГОНА

А в трупах — черви... знаешь, «всюду жизнь».

ГЕМОН

...и камни в амфорах

АНТИГОНА

и в почках.

ГЕМОН

В почках — листья.

АНТИГОНА

А в листьях — дыры — тоже от червей.

Этот отрывок может свидетельствовать о том, что Антигона и Гемон говорят на «разных языках». Он ей о высоком, возвышенном. Она – о более приземленном, физическом, мыслит рационально.

Юный Демос: Скажи-ка, дядя... -- отсылка к Лермонтову (скажи-ка, дядя, ведь не даром... Первое упоминание на с. 54, далее – неоднократно. Бородино, 1837.

Во втором акте резко меняется стиль: не соблюдается стихотворный размер, пропадает лирический текст, становится прозаическим. В стиле древнегреческой трагедии продолжает говорить только Исмена. На контрасте Антибунт выражается нарочито с использованием современного сленга (пряма, салага, натянуть саван, смешные вопросы и др). Исмена меняет стиль, когда рассказывает Гемону о смерти Антигоны (с. 74)

АНТИБУНТ. Очень невежливо. Вот так показывать девушке, что ты разочарован её видом — это прямо очень невежливо. По-твоему, Исмене не идёт подвенечный наряд? Ну, может быть, полнит немного. Зато она не стремится натянуть на себя саван. Как оказалось, в нашем городе это уже само по себе достоинство для девушки. К тому же, всем известно, что Исмена — самая красивая в семье (даже сейчас, когда у неё чуть-чуть припухли глаза). Это же всё тоже часть мифа. И разве ты не заглядывался на

неё с детства? И не подумывал о том, что лишаешься её, когда делал предложение... не ей? Смотри-ка: она покраснела. Ей неприятно. Или ей приятно? (с. 72)

Первая фраза Гемона полностью выделена курсивом, второй раз он повторяет ту же фразу, но каждое слово отбивается точкой. [с.80]

ГЕМОН. Я хочу видеть тело.

АНТИБУНТ. Вот чудак-человек: хочешь смотри. Смотри, ощущай, тело, и даже прероскошное...

ГЕМОН. Я. Хочу. Видеть. Тело. Антигоны.

АНТИБУНТ. Гемон, дружочек... эй! э-э...

Пьеса содержит открытый финал. Автор не раскрывает, состоится ли свадьба, наказан ли главный злодей, а также, что ждёт город и людей?

При первом появлении Демосы находятся на авансцене или в зрительном зале, то есть находятся наравне со зрителями.

Важной особенностью пьесы «Антигона: редукция» становится интертекст. Стоит отметить, что цитированию подвергаются не только литературные произведения, но и другие элементы искусства. В частности, мы можем предположить, что фраза «Всюду жизнь» [с.35], которую произносит Антигона (*Антигона: А в трупах – черви... знаешь, «всюду жизнь»*) является отсылкой к картине Н.А. Ярошенко, которая хранится в Третьяковской галерее.

Если следовать этой интерпретации данной фразы, то следует отметить, что Ярошенко вдохновился рассказом Л.Толстого «Чем люди живы?». Согласно интерпретациям, у Ярошенко присутствует тема политических заключенных, а также затронута тема религии. Часто сюжет картины определяют как евангельский, так как на полотне изображена женщина с покрытой головой и с ребенком на руках.

Обратим внимание на название пьесы «Антигона: редукция»

Антигона (Ἀντιγόνη) – персонаж древнегреческой мифологии. История Антигоны легла в основу сюжетов одноименных произведений Софокла и Еврипида. Текст последнего утрачен.

Редукция – 1. упрощение, объяснение чего-то сложного в аналогии с чем-то простым (философия); 2. ослабление звучания гласных в безударном положении (лингвистика). (Добавить ссылки на словарные статьи)

То есть упрощение смысла, сюжета древнегреческого мифа об Антигоне, актуализация темы, поиск аналогий с событиями сегодняшних дней (2013 год).

Автор позиционирует произведение как мифо-политическую сатиру с элементами поэзии и редукции.

Волошина апеллирует к переводу Шервинского и Познякова. Об этом есть прямое указание в тексте: Тересий передаёт новости в информационном стиле. Он цитирует «указ» царя Креона и ссылается на источник: Слова царя, перевод Эс Шервинского и Эн Познякова [с.29].

Можно отследить отсылки к теме религии. Антигона произносит:

Антигона: худший из грехов –

Смирение (с.28)

Христианство признаёт семь смертных грехов, которым противопоставляются семь добродетелей. Смирение признается добродетелью, которая противопоставляется греховной гордыне.

Говоря о современном контексте, Антигона упоминает «груз двести»:

Груз двести — вот приданное моё. [с. 28]

Груз двести -- сленговое выражение или кодированное обозначение, используемое среди военных. Означает транспортировку тела погибшего военного.

Древнегреческие авторы упоминаются в контексте запретов их произведений:

- Кстати: с сегодняшнего дня из программы фиванского лица изъят Эсхил, как автор, подстрекающий к бунту. (с.30) – сцена 1. Тересий
- Сцена 2: Из программы фиванского лица изъят Платон как автор, подстрекающий к несвойственным фиванской культуре отношениям. (с. 39) – сцена 2. Тересий
- Сцена 3: Из программы фиванского лица изъята Сапфо, как недопустимый автор. (с. 42). Тересий
- Меню уточняется, но уже известно, что стол будет сервирован антикварной посудой, относящейся к крито-микенской эпохе.(отсутствует в книге, есть в вариантах текста, которые размещены в интернете).

○ Антибунт предлагает выпить вина после того, как Исмена рассказывает Гемону о смерти Антигоны. (с.74). Повторяет: повторяю, выпей вина (с. 77).

○ Вино vs. вода.

1. Гемон узнает о смерти Антигоны.
2. Антибунт предлагает вино. Его игнорируют, демонстративно погружается в работу.
3. Гемон тянется к амфоре с водой. Она закончилась. Исмена уходит за водой.
4. Антибунт повторно предлагает вина. Гемон не отвечает, не реагирует.
5. Возвращается Исмена, дает Гемону воду.

о Слепота (с.44). В «Гибнет хор» тоже фигурировала слепота. Отследить возможную взаимосвязь + возможно, в других текстах Волошиной.

о Антибунт предлагает Антигоне перед свадьбой менять в причёске ленты: «меняй в причёске ленты» (с.53). Ранее о лентах в волосах ей говорила сестра: «О, лента выбилась. Я заплету». (с.32)

о Традиция «похищения невесты» на свадьбе Антигоны и Гемон. Советская традиция (наряду с тамадой – Антибунт), но формально подобный обряд существовал и в древние времена.

-- Речь Гемона в разговоре с Антибунтом прерывается ремаркой «Пьет воду» (с. 68).

-- Неоднократное упоминание амфор. (35,

-- Тересий: (Отбивка.) Дозатор для разбавления вина водой: мы не дарим иллюзий, мы гарантируем верность пропорциям. (Отбивка.)

-- Тересий: (Поёт идиотским голосом.) Просто добавь воды. (Отключается и гудит — как будто идёт профилактика. Это не прекращается. Виновато уходит.)

-- Тересий (Антигона): Я делаю это не для того, чтобы выполнить древний обряд... «Сыр "Священная коза". Вы достой...» ... никто давно не чтит настолько. И не для того, чтобы остаться или стать собой, не для того... «...просто добавь воды...»

ГЕМОН. О-о-о.

Без сил садится. Пытается пить, но в его амфоре кончилась вода.

ИСМЕНА. Я принесу тебе воды, Гемон.

-- Входит Исмена, протягивает Гемону воду. (с.77)

о ТЕРЕСИЙ

Из программы фиванского лица изъята Сапфо, как недопустимый автор.

Напоминаем, что Фивы – великое государство, подтверждается всей его историей. Поэтому к всеобщей радости с сегодняшнего дня принято решение о прекращении поставок фиванского масла и фиванской шерсти в Коринф, Афины и Аргос.

Также сообщается, что для пресечения софистических настроений рассматривается закон об оскорблении религиозных чувств. За неуважительные высказывания в адрес богов будут определены сроки заключения и штрафы, согласно олимпийской иерархии. Подробности пока не разглашаются, но по уточненным данным за оскорбление Зевса и членов его семьи будет отрубаться от одного до семи пальцев в зависимости от степени нецензурности слов. Закон нашёл поддержку у 82 % населения, с оставшимися 18-ю проводится работа.

Пьеса написана в 2013 году. В июне 2013 года приняты поправки об увеличении ответственности «за оскорбление чувств верующих». Ранее предусматривалось административное наказание, новые поправки предусматривали уголовную ответственность.

СТАРЫЙ ДЕМОС

Э, тише, дурень, только не хватало
религиозных оскорбленья чувств!
Забыл, что завтра свадьба? Здесь отарой
солдаты ходят... (с.82)

о Многократные отсылки к черному цвету/темноте:

-- Гемон: ...Пронизет солнце лист, и ягоды черней. (с.36)

-- Антигона: Не знаю. Жмурюсь я. И чернота спасает (38)

-- Антибунт: Для современников, потомков в красках

отменно чёрных и кирпичных отразил

я всё как надо, не жалея сил.

-- Антибунт: На то, чтобы стереть одного человека средней комплекции, у меня лично уходит около двадцати минут. Чтоб бесследно. Это если чёрное. А если терракотовое — то просто закрашивается — это гораздо быстрее.

-- Сцена 3. Акт 1. Ремарка. Входит Тересий. Он совершенно погашен

о Когда Гемон пытается выяснить местонахождение Антигоны, Антибунт дает ему три попытки отгадать. Гемон не выдерживает, хватается Антибунта за горло и обещает расправиться, если тот не расскажет. При этом Гемон считает до трёх. (Раз, два... но «три» не называет)

о Тересий: ... И последнее. Свадьба Гемона, сына Креона, и Антигоны, дочери покойного Эдипа, состоится через три дня на центральной площади города...

о Тересий: Пожар в фиванской библиотеке успешно потушен. Герои пожара представлены к наградам. Жертв нет. Пепел от сгоревших книг будет торжественно развеян по ветру в три часа пополудни.

о Антибунт: И, знаешь, что я тут заметил? Я подсчитал: твоё изображение встречается на девяти вазах. Ты не во многих сюжетах участвуешь. На то, чтобы стереть одного человека средней комплекции, у меня лично уходит около двадцати минут. Чтоб бесследно. Это если чёрное. А если терракотовое — то просто закрашивается — это гораздо быстрее. То есть... это сколько? Три человека в час... Девять «тебя»... Три часа. Надеюсь, ты не доставишь мне этих хлопот. Я тут и так пластаюсь без выходных. (с. 77)

о Тересий: Сорок... Сорок три тысячи?... Сорок три тысячи пятьсот. Сорок три тысячи восемьсот, сорок девять тысяч... (с.85) -- ?

Идея триединства? Святая троица в христианстве?

Важно отметить символику ваз. Рассмотрим примеры:

- Антибунт раскрашивает вазы, когда Антигона приходит в приёмную Креона;
- Антибунт стирает изображение Антигоны с ваз после ее гибели [с. 75];
- Сюжеты на вазах символизируют сюжеты ТВ-новостей [с. 77]. Их «рисует» Антибунт, он контролирует новостную повестку в Фивах;
- Когда Антибунт отказывается показать Гемону тело Антигоны, сын царя сначала замахивается на Антибунта, а затем начинает крушить вазы. Антибунт пытается защитить вазы, пока ждёт охрану, которую ранее вызвал [с. 81];
- Тересий: ...коллекционеров культурного мира — ваза, выставленная на торги человеком, пожелавшим сохранить инкогнито. Это единственная ваза, на которой изображена легендарная фиванская царевна Антигона, хоронящая своего мятежного брата Полиника. За это она поплатилась жизнью. Остальные изображения вышеупомянутой Антигоны безвозвратно утеряны. Именно по этому глиняному сосуду безупречной работы... [с. 84];
- Сцена 3 открывается следующей ремаркой: Антибунт у себя, среди ваз, что-то напевает [с. 83]

В пьесе «Антигона: редукция» особое внимание уделяется музыкальному сопровождению. Рассмотрим примеры:

— АНТИБУНТ (напевает из Чайковского). «- Кто это там в малиновом берете? – Сестра моя? – Так ты сестра?» [с. 80]

— Сцена 3 открывается следующей ремаркой: Антибунт у себя, среди ваз, что-то напевает. [с. 83].

— Конец пьесы, последняя ремарка:

Включается музыка, голос Тересия становится всё громче, Антибунт начинает плясать, и постепенно танец становится всё более и более экстатическим.

ГЛАВА III. ЧЕРТЫ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ В ПЬЕСЕ «МАМА»

3.1. Особенности повествования в пьесе «Мама»

В пьесе «Мама» повествование ведется от лица девушки Оли, которой исполнилось 28 лет. В данном произведении нет классического единства времени. Текст строится как череда воспоминаний, порой обрывистых. Стоит отметить отсутствие строгой сюжетной линии. Действие пьесы происходит в рамках одного дня – дня рождения героини. С семилетнего возраста она получает письма мамы, которая скончалась, когда девочке было пять лет. Мама заготовила письма на каждый день рождения Оли до двадцати восьми лет, возраста, когда умерла ее мама. Таким образом предполагалось, что мама может давать советы исходя из собственного жизненного опыта, который оборвался в 28 лет после продолжительной болезни. Однако, первое письмо Оля получила в семь лет, так как бабушки не хотели беречь нежную детскую психику.

На протяжении дня рождения героиня вспоминает основные события своей жизни, которые так или иначе оставили отпечаток на ее мировоззрении, отношении к жизни и пр., повлекли за собой комплексы и

психологические зажимы²⁴, наличие которых признает героиня и которые спровоцировали возникновение мыслей о суициде, неумение выстраивать коммуникацию с окружающими, в частности, с мужчинами.

Перед нами предстаёт поток сознания героини²⁵. Здесь стоит отметить, что идея «потока сознания» получила развитие в работах З. Фрейда, а затем К.Г. Юнга. Исследователи психоанализа разработали систему «бессознательного». Они рассматривали данный аспект не как мистический и неподконтрольный, а в контексте категории, которая поддается изучению и управлению.²⁶

Так С.С. Хоружий, переводчик одного из наиболее известных произведений модернистской литературы «Улисса» Дж. Джойса, полагаясь на теорию Фрейда и Юнга отмечал следующие ключевые признаки «потока сознания»:²⁷

- 1) в основе лежит *«некоторая тема, развиваемая сознанием»;*
- 2) внешние вторжения в основу – это *«отклик сознания на те или иные восприятия внешнего мира»;*
- 3) аспект, который в психоанализе принято называть «следствием травм сознания», Хоружий определяет как *«внутренние деформации основы»* и уделяет этому особое внимание. *«Это — стойкие, глубоко сидящие мотивы (воспоминания, навязчивые идеи, комплексы), которые незримо присутствуют в сознании всегда и всюду и могут проявиться когда угодно и*

²⁴ Напр., Манина, В. А. Психологическое консультирование в преодолении психологических барьеров / В. А. Манина // Личность в меняющемся мире: здоровье, адаптация, развитие. – 2016. – № 4(15). – С. 15-20.

²⁵ Фролова, Т. Методология применения потока сознания: вертикальный поток сознания М. Пруста и горизонтальный поток сознания В. Катаева / Т. Фролова // Актуальная классика : материалы Четвертых студенческих научных чтений, Москва, 16 апреля 2020 года / Литературный институт имени А.М. Горького. – Москва: Информационный центр сотрудничества «Литера», 2020. – С. 194-201. URL:

https://elibrary.ru/download/elibrary_43169450_87662026.pdf [Дата обращения: 03.03.22]

²⁶ Оттенс, Г. В. «Поток сознания» как повествовательная техника художественного модернистского произведения / Г. В. Оттенс // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2012. – Т. 2. – № 19. – С. 92-99. с. 94.

²⁷ Оттенс, Г. В. «Поток сознания» как повествовательная техника художественного модернистского произведения / Г. В. Оттенс // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2012. – Т. 2. – № 19. – С. 92-99. с. 94.

где угодно: они, тем самым, создают в мире сознания своего рода «магнитные аномалии», силовые поля и определяют внутреннюю геометрию этого мира».

Героиня пьесы «Мама» осознает наличие психологических проблем, зажимов и комплексов, детских травм, которые наложили отпечаток на ее жизнь. Таким образом она объясняет причину расставания с супругом. После рассказа о разговоре с отцом, который признался в изменах матери, Оля констатирует: *«В тот момент это меня страшно-страшно травмировало. Просто лет на десять. Да какое там? Больше. Вообще-то это разрушило мой брак».*²⁸

И.А. Едошина отмечает, что ассоциация как важный элемент «потока сознания» является «эффективным средством, способным показать скрытые связи вещей, выявить имплицитное бытийствование связи между феноменами мира».²⁹

Принципом «потока сознания» обусловлено нелинейное повествование пьесы. Т.С. Вайтман охарактеризовал эту особенность следующим образом: *«эпизод, начатый в одном месте, продолженный то там, то здесь и завершённый в третьем месте».*

Г.В. Оттенс, характеризуя принцип нелинейного повествования, отмечает, что в его основе лежит использование параллелизмов, симметрий, антитез, нарастаний и других стилистических приемов. Оттенс обращает внимание на то, что применение подобных техник позволяет создать в тексте *«многоуровневую пространственную структуру смыслов, появляющихся в*

²⁸ Волошина Ася. Гибнет хор: четыре пьесы о России. – СПб.: Сеанс, 2018. – 224 с., ил. С. 123.

²⁹ Едошина, И.А. Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы [Текст]: монография/И.А. Едошина. -М.-Кострома: Изд-во КГУ, 2002. -250 с. URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01002336801> [Дата обращения: 07.03.22]

*тот момент, когда читатель улавливает имплицитную связь между разноместными фрагментами текста».*³⁰

Далее сопоставим представленные выше характеристики с материалом пьесы Волошиной «Мама».

Мысли Оли часто путанны, зачастую героиня не завершает мысль или резко прерывает мыслительный процесс. Рассмотрим примеры.

Объясняя мотивацию матери писать письма до двадцать восьмого дня рождения дочери, Оля произносит: *«То есть как бы еще раз. Ее потерять. Не уверена, что это понятно»* [с. 89]. В такой ситуации героиня, вероятно, предполагает, что письма умершей матери создавали иллюзию связи с ней, которая оборвалась с последним полученным конвертом.

Первое письмо от мамы должно было быть вручено Оле в пять лет, поэтому в нем был рисунок, который девушка описывает следующим образом: *«А мама нарисована простым карандашом – прозрачная. Ну, мысль ясна»* [С. 90].

Оля рефлексит и протестует: она вносит изменения в письма мамы. Так, например, в первом она раскрасила «прозрачную маму», продолжая рассказ, героиня уточняет, что улыбки на рисунке нарисованы фломастером, следовательно их нельзя стереть. А улыбающиеся Настя и Оля (мама и дочь), по мнению персонажа, не соответствуют действительности, потому что «Настя мертвая»: *«Значит, это не я и не она, а какая-то другая мама. Не Настя. Такой детский протест, в общем»* [С. 91].

В одной из сцен Оля, вспоминая свое детство и описывая школу, упоминает сериал «Школа»³¹ (2010) Валерии Гай Германики³², показ

³⁰ Оттенс, Г. В. «Поток сознания» как повествовательная техника художественного модернистского произведения / Г. В. Оттенс // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2012. – Т. 2. – № 19. – С. 92-99. С. 97.

³¹ И. Г. Мнения относительно сериала «Школа» / И. Г. // Культурология. – 2010. – № 3(54). – С. 196-197. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_15187687_12884957.pdf [Дата обращения: 08.04.22]

³² Сериал «Школа» в сети за 2 недели посмотрели около 1,5 млн человек. URL: <https://ria.ru/20100304/212139518.html> [Дата обращения: 23.04.22]

которого вызвал широкий общественный резонанс.³³ Его появление прокомментировали премьер-министр РФ Владимир Путин,³⁴ спикер Госдумы Борис Грызлов,³⁵ представители РПЦ³⁶ и патриарх Московский и всея Руси Кирилл³⁷, министр образования и науки РФ Андрей Фурсенко³⁸ и многие другие. Сюжет сериала повествует о жизни учеников старших классов одной из московских школ. Говоря о своих школьных годах, Оля противопоставляет их повествованию сериала: *«Может, потому что я в центре училась, ездила. Или город хороший. Один из немногих хороших в России, как я понимаю. Во-первых, юг – то есть не депрессивно. Ну и вообще»* [С. 91].

Еще один яркий эпизод, в котором Оля рассказывает приятельнице Нине о смерти их общего друга Захарюты:

«Такая вот идиотская формулировка. Ну, и после – слезы. И, получается, я стала вестником. Это, конечно, неважно» [С. 98].

Здесь стоит отметить черты разговорной (РР), а не книжной речи. РР формируется в процессе разговора.

Продолжая вспоминать знаковые события своей жизни, Оля рассуждает о выборе профессии и поступлении в университет. Девочка выбирает факультет филологии, но обе бабушки ее отговаривают, мотивируя тем, что единицы остаются в науке. Спустя годы Оля приходит к

³³ Старшее поколение шокировано игрой актеров и нелепым сценарием «Школы».
URL: <https://ria.ru/20100127/206555532.html> [Дата обращения: 23.04.22]

³⁴ Путин о сериале «Школа»: не надо делать обобщающие выводы.
URL: <https://ria.ru/20100125/206194022.html> [Дата обращения: 23.04.22]

³⁵ Грызлов предложил снять кино в противовес сериалу «Школа».
URL: <https://ria.ru/20100126/206356075.html> [Дата обращения: 23.04.22]

³⁶ Представители РПЦ подвергли критике сериал «Школа».
URL: <https://ria.ru/20100122/205847116.html> [Дата обращения: 23.04.22]

³⁷ «Школа» испугала общество, но поможет многое переосмыслить – патриарх.
URL: <https://ria.ru/20100224/210612063.html> [Дата обращения: 23.04.22]

³⁸ Сериал «Школа» привлек внимание к проблемам образования – Фурсенко.
URL: <https://ria.ru/20100121/205653137.html> [Дата обращения: 23.04.22]

следующему выводу: *«Почему-то ни им, ни мне не пришло в голову, что я могу как раз оказаться одной из этих единиц. Ну, ладно. Не суть»* (С. 102).

Важный эпизод, который демонстрирует потребность героини в связи с матерью – эпизод с кольцом. В одном из писем Настя описывает день, когда узнала, что больна. Она пробирается на клумбу в центре дороги, которая организована по принципу кругового движения, выкуривает сигарету, снимает с пальца кольцо и надевает его на веточку ели. Спустя годы, после прочтения этого письма, Оля находит это кольцо: *«Оно с того дня всегда теплое, потому что на мне, и мне от этого, наверно, спокойней. Как-то так»* [С. 118]. Этот эпизод демонстрирует связь героини с мамой и ее влияние на дочь.

3.2. Основные художественные приемы пьесы «Мама»

Говоря о важных судьбоносных событиях в жизни героини пьесы, стоит упомянуть отрывок, в котором Оля рассказывает о попытках сохранить брак с супругом Мишей, который не увенчался успехом: *«И я чувствую, как ему больно от того, что он чувствует, что мне больно из-за того, что я чувствую, что ему больно. И вот это все. И, в общем-то»* [С. 127].

Этот же прием используется, когда героиня, рассуждая о своих суицидальных мыслях, размышляет, кто по ней будет тосковать и на ком, возможно, отразится эта трагедия. Здесь она вспоминает своего бывшего супруга: *«Для Миши это будет удар, будет больно. Но у него уже есть другая семья. У него жена беременная. И потом. Это же не сейчас. Это еще не сейчас. Я жду. Не суть. Ладно»* [С. 130].

Читая последнее письмо от мамы, которая попросила назвать дочь Оли в свою честь, героиня, как бы отвечая на письмо и обращаясь к матери, произносит: *«Ты меня убиваешь, конечно. Ладно, не суть»*; [С. 132].

На рассмотренных примерах мы можем увидеть, как каждый раз обрывается повествование Оли. Она не завершает мысль, не придает этому значения.

Также стоит отметить стиль повествования. За счёт использования конструкций с сегментацией, парцелляцией, присоединением и других аналогичных синтаксических построений появляется возможность создать иллюзию спонтанной разговорной речи (РР). Это характеризуется ее непринужденной тональностью, появляется эффект особой стилистической формы.³⁹

Исследователи отмечают, что в современной литературе участились случаи использования или имитирования разговорной речи (РР)⁴⁰. Подобные процессы интересовали лингвистов особенно активно в начале 2000-х гг. XXI века и продолжают оставаться востребованными и актуальными сегодня.

Стоит отметить принципиальную разницу между присоединением и парцелляцией. Считается, что присоединение свойственно разговорной речи, а парцелляция является приемом, который используется преимущественно в книжной речи⁴¹.

Л.Н. Козлова выделяет следующие синтаксические средства создания разговорной речи⁴²:

1. Сегментность / расчлененность структур;
2. Синтаксическая компрессия и редукция;

Пропуск необходимых звеньев конструкции, которые ведут к имплицитному выражению смысла. Козлова обращает внимание на то, что

³⁹ Крисанова, И. В. Парцеллированные и сегментированные конструкции в рассказах Е. Гришковца / И. В. Крисанова, Я. В. Хамбекова // Филологическая наука в условиях диверсификации образования. – 2013. – № 1. – С. 49-53.

⁴⁰ Валгина, Н.С. Активные процессы в современном русском языке. / Н.С. Валгина. – М.: Издательство «Логос», 2001. 184-185 с.

⁴¹ Бабайцева, В.В. Синкретизм парцеллированных и присоединенных субстантивных фрагментов текста / В.В. Бабайцева // Филологические науки. – 1997. №4. – С. 56.

⁴² Козлова, Л. Н. Синтаксические средства создания разговорности (на материале произведений Л. Улицкой) / Л. Н. Козлова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. – 2009. – № 2(10). – С. 110-113. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_13422625_34169595.pdf [Дата обращения: 01.02.22].

синтаксическая компрессия становится следствием общей ориентации на экономию языковых средств.

3. Эллипсис;⁴³

4. Усечение (структурно незавершенные высказывания);

Козлова отмечает, что данные конструкции также могут выполнять характерологическую функцию, т.е. указывать на эмоции адресанта.

5. Пояснительные, уточняющие и вставные конструкции;

6. Отказ от начатого повествования;

Создает прерывистый характер высказывания и логические акценты.

7. Поиск подходящей лексемы;

Проявляется в использовании слов-паразитов, местоимений и частиц.

Обращение к разговорной речи создает эффект «живого» повествования.

3.2.

Микрохарактеристики в начале текста отсутствуют, списка персонажей нет. О персонажах мы узнаем по ходу повествования.

Стоит отметить, что постмодернистская игра зачастую является текстообразующим элементом художественного произведения, так как предстает в качестве «особого вида коммуникации» (по М.М. Бахтину) со специфическими характеристиками. Исследователи отмечают, что фрагментарность отличает постмодернистскую игру на уровне композиции.⁴⁴

Г.И. Лушникова называет такие случаи «коллажом», когда из разных фрагментов, расположенных в хаотичном порядке, складывается представление о нарративе и сюжете.

⁴³ Тестелец Я. Г. Эллипсис в русском языке: теоретический и описательный подходы // Конференция «Типология морфосинтаксических параметров»: доклад. — М.: МГГУ, 2011.

⁴⁴ Лушникова, Г. И. Постмодернистская игра на разных категориальных уровнях текста в романе Али Смит «There But For The» / Г. И. Лушникова, Т. Ю. Осадчая // Вестник Кемеровского государственного университета. — 2019. — Т. 21. — № 1(77). — С. 232-241. С. 233.

Еще одной особенностью литературы постмодернизма, на которую стоит обратить внимание в контексте исследования материала Волошиной, это игра на уровне лингвистики. К этому можно отнести такие стилистические средства, как каламбур, оксюморон, зевгму, говорящие имена, аллюзии, видоизмененные фразеологизмы и афоризмы, а также многое другое⁴⁵.

3.2. Жанровое своеобразие «Мамы»

В подзаголовке к пьесе «Мама» Волошина определяет жанр произведения как «пьеса-акция». Здесь стоит обратить внимание на многозначность данного определения. Его можно рассматривать в литературоведческом, искусствоведческом и политическом контекстах.

Затронув первый, стоит уточнить, что акция рассматривается как действие, которое имеет поворотное значение в ходе событийного ряда сюжета. В контексте искусствоведения под акцией понимается акционизм или действие, которое близко к значению перформанса. Также, учитывая, что Волошина актуализирует свои произведения под события современности, часто завуалированно или явно ссылается на политический контекст, стоит упомянуть, что в этом случае под «акцией» будут пониматься публичные действия, задачей которых является привлечение внимания к какому-либо вопросу.

В 2016 году на сцене Театра им. Ленсовета была проведена читка пьесы «Мама», которую провел режиссер Юрий Бутусов, назвав мероприятие именно «акцией».⁴⁶ Также текст Волошиной был переосмыслен режиссерами Владимиром Панковым (Москва, 2018), Татьяной Космыниной (Таллин,

⁴⁵ Лушникова, Г. И. Постмодернистская игра на разных категориальных уровнях текста в романе Али Смит «There But For The» / Г. И. Лушникова, Т. Ю. Осадчая // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2019. – Т. 21. – № 1(77). – С. 232-241. С. 233.

⁴⁶ Ким Анастасия. «ПУСТЬ ВСЕГДА БУДУ Я...». Петербургский театральный журнал. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/pust-vsegda-budu-ya/> [Дата обращения: 27.04.22].

2018), Денисом Хуснияровым (Набережные Челны, 2018), Дмитрием Гомзяковым (Томск, 2018), Юрий Шехватов (Москва, 2019).

Употребление термина «акция» применительно к драматическому тексту не является популярным. Один из редких примеров – пьеса К. Драгунской «Истребление», которая была напечатана в журнале «Новый мир», 2010, № 12. Автор позиционирует это произведение как «экспериментальное» и *«акцией, направленной на то, чтобы привлечь к теме ЕГЭ как можно больше зрительского внимания, чтобы зритель задумался о последствиях этого эксперимента, который превращает нас в нацию «обходчиков газопроводов»*⁴⁷.

Говоря о системе персонажей пьесы «Мама», стоит отметить, что микрохарактеристики в начале текста отсутствуют, списка действующих лиц нет. О сценических и внесценических персонажах мы узнаем по ходу повествования, когда их упоминает Оля. На протяжении пьесы «Мама» авторскую ремарку мы встречаем лишь однажды: *(Оля не без вызова показывает кольцо на своем среднем пальце)*. [с. 115]. Речь идет об эпизоде, в котором Оля отправляется на поиски кольца мамы, о котором она узнала из одного из писем. Мама оставила кольцо на ветке дерева, когда узнала, что неизлечимо больна. Спустя много лет Оля вернулась за ним.

Здесь стоит отметить следующее. Существует ряд исследователей, которые придерживаются позиции, что ремарка как явление в русской драматургии изучено мало⁴⁸. Рассмотрим вопрос подробнее. Ремарка (от фр. *remarque* «примечание») – это пояснение, которое предваряет или сопровождает ход действия в пьесе. Существует богатая классификация ремарок как части сюжетной линии или альтернативы фактического сюжета. Из основных типологических групп ремарок выделяют ремарки, которые поясняют место и время действия, и ремарки-характеристики, которые

⁴⁷ Багдасарян, О. Ю. Обзор драматургии - 2010 / О. Ю. Багдасарян // Филологический класс. – 2011. – № 26. – С. 62-65. С. 62.

⁴⁸ Руднева, В. А. Функция ремарки в пьесе А.П. Чехова «Без названия» / В. А. Руднева // Вестник научных конференций. – 2017. – № 5-3(21). – С. 80-82. С. 80.

указывают на особенности жестов, речи и интонации. Обычно ремарка дополняет действие поясняющим объективным авторским словом, но не повествовательным.⁴⁹ Исследователи полагают, что ремарка как явление в русской драматургии изучено мало⁵⁰. В.А. Руднева считает, что ремарка в пьесе становится средством самовыражения автора, его позиции или отношения к происходящим в произведении событиям. Таким образом, мы можем предположить, что Ася Волошина в пьесе «Мама» максимально дистанцируется от персонажа Оли, автор не дает явной возможности читателю перенять отношение Волошиной. Однако наличие хоть одной ремарки свидетельствует о том, что повествование ведется не от лица автора текста, в данном случае драматург не пишет свою автобиографию.

Волошина редко прибегает к ремаркам. Автор дистанцируется от персонажей и текста в целом. Ремарки – единственный способ драматурга проявиться в тексте. Волошина его использует крайне редко. За счет ремарок драматург демонстрирует поступки героев, их мимику, жесты, уделяет внимание темпу речи, интонациям и паузам, можно отследить психологический смысл их высказываний, обстановку вокруг и т.д.⁵¹

Рассмотрим данную ремарку подробнее⁵²: *(Оля не без вызова показывает кольцо на своем среднем пальце)*. [с. 115] Здесь отслеживается демонстрация бунтарского характера Оли, автор обращает внимание на то, что девушка совершает данный жест «с вызовом». Героиня демонстративно показывает, что она добилась того, чего хотела – нашла кольцо. Также стоит обратить внимание на то, на какой палец Оля надевает кольцо и,

⁴⁹ Бен Г. Е. Ремарка // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Т. 6. М. : Советская энциклопедия, 1971. С. 250.

⁵⁰ Руднева, В. А. Функция ремарки в пьесе А.П. Чехова «Без названия» / В. А. Руднева // Вестник научных конференций. – 2017. – № 5-3(21). – С. 80-82. С. 80.

⁵¹ Астафьева, О. А. Семантика глагола в ремарочном повествовании (на материале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад») / О. А. Астафьева, Т. А. Колоскова, А. В. Блохин // Казанская наука. – 2019. – № 7. – С. 40-42.

⁵² Даниэл Насау. Когда средний палец стал неприличным жестом (рус.). Русская служба Би-би-си (7 февраля 2012).

URL: https://www.bbc.com/russian/society/2012/02/120111_middle_finger_history

[Дата обращения: 21.04.22.]

соответственно, на каком пальце она его демонстрирует. В современной молодежной культуре жест с поднятым средним пальцем, когда остальные пальцы прижаты к ладони считается грубым, оскорбительным. В словесной форме его значение эквивалентно ненормативной лексике. Его можно трактовать как «отстаньте», «уходите», «не приставайте» и пр.

Можем предположить, что в сюжетной линии Оли с мамой и бабушками прослеживается архетип матери, описанный К.Г. Юнгом.⁵³

Юнг полагал, что существует область, которая объединяет всех людей – коллективное бессознательное. Это совокупность образов и символов наследственной памяти, в которой они хранятся, накопившись за тысячелетия и присутствующие в каждом человеке на генном уровне. Коллективное бессознательное проявляется через архетипы. Юнг сформулировал это как некие первообразы, первичные формы или структуры, которые существуют в рамках коллективного бессознательного.⁵⁴ Впоследствии концепция Юнга получила широкое распространение среди психологов и продолжает представлять интерес как для исследователей психоанализа, так и литературоведов, так как за счет использования архетипов автор художественного произведения имеет возможность глубже проникнуть в подсознание читателя и лучше проработать образы персонажей.

Н.В. Насон называет архетип матери одним из главных и основных в ряду других.⁵⁵

Согласно данной концепции, находиться в тесной взаимосвязи с матерью, значит быть под влиянием материнского архетипа⁵⁶. Мама Настя

⁵³ Юнг К. Г. Психологические аспекты архетипа матери // Структура психики и процесс индивидуации: Сб. статей. – М.: Наука, 1996.

⁵⁴ Нефедова, Е. Л. Архетип матери в романе Максима Горького "Мать" / Е. Л. Нефедова // Театр и драма: эстетический опыт эпохи. – 2019. – № 6. – С. 38-46. С. 40.

⁵⁵ Насон, Н. В. Архетип матери в романах Элис Уокер / Н. В. Насон // Вестник Белорусского государственного педагогического университета. Серия 1. Педагогика. Психология. Филология. – 2009. – № 4(62). – С. 86-89.

⁵⁶ Нефедова, Е. Л. Архетип матери в романе Максима Горького «Мать» / Е. Л. Нефедова // Театр и драма: эстетический опыт эпохи. – 2019. – № 6. – С. 38-46. С. 40.

определенно имеет воздействие на Олю, несмотря на то что девушка может даже не помнить мать, так как та скончалась, когда девочке было пять лет. Однако, условная связь продолжает поддерживаться посредством писем, которые Оля как бы дозированно получает каждый год. Она узнает новые истории, подробности жизни от мамы, житейские советы. Одно из таких писем, последнее, возможно, спасает Олю от суицида. Девушка всерьез об этом размышляет, будто отговаривает себя, откладывает. Пьеса завершается открытым финалом. Финальное решение Оли читателю не становится известно. Повествование героини завершается на чтении последнего письма, в котором мама просит назвать свою внучку (дочь Оли) в ее честь – Настей. Мечта матери может стать для Оли целью жизни.

Также здесь стоит обратить внимание на кольцевую композицию, которая складывается вокруг Оли: получается, назвав дочку в честь мамы, Оля окажется между двумя Настями.

Ещё один эпизод, в котором мы можем заметить, что Волошина тяготеет к этому приему: *«Я перешла улицу, я стала где-то **посредине**. Безлюдно, **вокруг** все куда-то едут. Я достала сигарету. И сняла **кольцо**. Не знаю, что двигало мной. Мне было очень странно. Я выкурила сигарету «Космос», выпуская дым **сквозь кольцо**, глядя на **полную луну**, стоя в **центре круга**, **вокруг** которого сновали машины»* [с. 115]. Можно предположить, что множественные обращения к образу круга являются важными для автора. Жизнь циклична, все идет по кругу: бабушки – мама Настя – дочь Оля – нерожденная дочь Оли. Единственное, что не дает Оле решиться на суицид – понимание того, что ее смерть причинит боль бабушкам. Затем она читает письмо матери, в котором та просит назвать дочь в ее честь. Таким образом, Оля видит смысл своей жизни в том, что она дорога бабушкам, затем она понимает, что дорога маме и мама бы хотела, чтобы у Оли была дочь. Родив дочь, у Оли появится новый смысл жизни – жить ради ребенка.

В одной из сцен Оля рассуждает о том, что ее маме не следовало тратить столько времени на написание писем, якобы лучше стоило направить

силы на лечение. Однако сквозь эту мысль проглядывается, что написание писем и было ниточкой, за которую держалась мама Настя. Она должна была закончить свою миссию и дописать письма до 28-летнего возраста, чтобы поддерживать дочь. По сути, последнее письмо спасает Олю от суицида. Мама ее спасла: задала магистральное направление в жизни – родить дочь и назвать в честь мамы.

Важным становится отметить, как на героиню повлияла мама, которую та практически не помнит. Говоря о категории времени в своих пьесах, Волошина в одном из интервью отмечает: *«Время – оно же, в отличие от пространства, преодолимо. А значит, приносит абсолютную горечь невозможности коммуникации с теми, кого ты любишь, но «не из памяти, а из книг»⁵⁷.*

Читая письма, Оля безусловно рефлексировала и отвечает маме: в одной из последних сцен Оля произносит: *«Ты хотела бы что-то обо мне знать?»* [с. 133]. При этом создается впечатление, что Оля обращается и к зрителю или ведет беседу с третьим лицом (или сама с собой?), так как неоднократно на протяжении пьесы говорит о маме, произнося «она»: *«Мне не хотелось исполнять желание Насти, мне хотелось, чтобы Настя была со мной»* [с. 118].

Волошина неоднократно апеллирует к современности, к ярким символам современной эпохи. В пьесе «Мама» упоминаются телеканал «Дождь»⁵⁸, «Википедия», резонансный сериал «Школа», поднимается вопрос журналистского образования.

⁵⁷ Масляков Денис. Ася Волошина: «Драматургия – это опрокинутый психоанализ». Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». – М., 2018. URL: <https://mnogobukv.hse.ru/news/225501993.html>. [Дата обращения: 08.05.2022].

⁵⁸ СМИ, признанное иностранным агентом по решению Министерства юстиции РФ от 20.08.2021.

ГЛАВА III. ОСОБЕННОСТИ ПЬЕСЫ «ЧЕЛОВЕК ИЗ РЫБЫ»

4.1. Специфика речи персонажей пьесы «Человек из рыбы»

Пьеса «Человек из рыбы» написана в 2016 году. Драма рассказывает об истории компании друзей, которые живут в одной квартире на Караванной улице в Петербурге.

Это первая пьеса среди рассматриваемых в рамках данной работы, которая содержит подробное описание действующих лиц в начале текста. Автор прописывает социальные роли, профессии, образование. Насчёт возраста сделана общая ремарка на всех, что им *«вокруг тридцати»*.

По словам Аси, катализатором в долгой работе над пьесой «Человек из рыбы» стал спектакль Юрия Бутусова «Бег»⁵⁹. Волошина отмечает, что долгое время собирала заметки, а после просмотра спектакля «Бег» оформила их в единое произведение «Человек из рыбы».

Нам кажется интересным отметить, как Волошина отмечает совместную работу с Юрием Бутусовым над пьесой «Человек из рыбы» в одном из интервью: *«Мне повезло: в моей жизни было абсолютное, беспримесное, нечеловеческое счастье. Действительно нечеловеческое. Когда я увидела на сцене МХТ свой мир. (Речь о спектакле «Человек из рыбы». — Прим. ред.) Он же — одновременно, но независимо — был миром Юрия Бутусова. И он же был просто миром каких-то людей и идей, которые были сделаны из моей боли, прошли через мою голову, вырвались и теперь осуществились в реальности, которая огромнее меня примерно в столько раз, во сколько сцена МХТ огромней моей черепной коробки. Огромней — во всех смыслах. Это было настолько прекрасно и настолько*

⁵⁹ Человек из рыбы. Афиша. URL: <https://www.afisha.ru/performance/204566/> [Дата обращения: 12.05.22].

неподъемно, что, кажется, переломало мне все кости. Пришлось их где-то год «обратно собирать»⁶⁰.

4.2. Черты городской прозы в пьесе «Человек из рыбы»

События пьесы происходят в наши дни, всем действующим лицам, проживающим в квартире на Караванной, около тридцати лет. Манера общения между собой у них соответствующая. Их реплики характеризуются стилем разговорной речи.

Исследователи отмечают, что в современной литературе участились случаи использования или имитирования разговорной речи (РР)⁶¹. Подобные процессы интересовали лингвистов особенно активно в начале 2000-х гг. XXI века и продолжают оставаться востребованными и актуальными сегодня.

Стоит отметить принципиальную разницу между присоединением и парцелляцией. Считается, что присоединение свойственно разговорной речи, а парцелляция является приемом, который используется преимущественно в книжной речи⁶².

Л.Н. Козлова выделяет следующие синтаксические средства создания разговорной речи⁶³:

1. Сегментность / расчлененность структур;
2. Синтаксическая компрессия и редукция;

Пропуск необходимых звеньев конструкции, которые ведут к имплицитному выражению смысла. Козлова обращает внимание на то, что

⁶⁰ Алина Исмаилова. Как Ася Волошина стала главным российским драматургом новой школы. Собака.ru URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/theatre/111001> [Дата обращения: 14.05.22].

⁶¹ Валгина, Н.С. Активные процессы в современном русском языке. / Н.С. Валгина. – М.: Издательство «Логос», 2001. 184-185 с.

⁶² Бабайцева, В.В. Синкретизм парцеллированных и присоединенных субстантивных фрагментов текста / В.В. Бабайцева // Филологические науки. – 1997. №4. – С. 56.

⁶³ Козлова, Л. Н. Синтаксические средства создания разговорности (на материале произведений Л. Улицкой) / Л. Н. Козлова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. – 2009. – № 2(10). – С. 110-113. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_13422625_34169595.pdf [Дата обращения: 01.02.22].

синтаксическая компрессия становится следствием общей ориентации на экономию языковых средств.

3. Эллипсис;⁶⁴

4. Усечение (структурно незавершенные высказывания);

Козлова отмечает, что данные конструкции также могут выполнять характерологическую функцию, т.е. указывать на эмоции адресанта.

5. Пояснительные, уточняющие и вставные конструкции;

6. Отказ от начатого повествования;

Создает прерывистый характер высказывания и логические акценты.

7. Поиск подходящей лексемы;

Проявляется в использовании слов-паразитов, местоимений и частиц.

Обращение к разговорной речи создает эффект «живого» повествования. Обратим внимание на место действия пьесы.

Также речи персонажей свойственны повторы. Повтор считается одним из наиболее популярных приемов для создания эффектов образности и выразительности текста. Данный прием достаточно подробно изучен, ему дано множество определений, характеристик и классификаций, что позволяет создать представление об упомянутом приеме. На примерах разных материалов он становился предметом изучения таких исследователей как И.Р. Гальперин, Т.И. Громогласова, Л.И. Казаева, М.Ф. Квинтилиан, В.А. Кухаренко, Ю.С. Маслов, В.П. Москвин, А.А. Потеня, Ф.И. Рожанский, Л.А. Рыбакова и др.

Сюжет разворачивается в квартире на Караванной улице в Санкт-Петербурге. Ремарка гласит: *«Квартира, кстати, не коммунальная. Просто трехкомнатная квартира, которую хозяйка, временно живущая на Бали, сдала по комнатам компании друзей»*. Исследователь городской прозы М. В. Селеменова пишет следующее: «В современной литературе

⁶⁴ Тестелец Я. Г. Эллипсис в русском языке: теоретический и описательный подходы // Конференция «Типология морфосинтаксических параметров»: доклад. — М.: МГГУ, 2011.

сформировался новый тип повествования, который можно обозначить термином «литература мегаполиса». Литература мегаполиса – это разновидность урбанистической прозы, которая остро ставит проблемы маленького человека и большого города, сохранения нравственных основ личности в условиях общества потребления, воссоздает социокультурную среду мегаполиса, мировосприятие его обитателей, новую иерархию потребностей и новую систему ценностей большого города»⁶⁵.

⁶⁵ Селеменова М.В. Городская проза как идейно-художественный феномен русской литературы XX века. – М., 2008. С. 180.

Заключение

Портал «Афиша» охарактеризовал Волошину как *представительницу новой волны актуальной драматургии из Северной столицы*.⁶⁶ Театральные критики называют Волошину *«главным российским драматургом новой школы»*.⁶⁷

В рамках данной работы нам удалось выявить своеобразие творчества Аси Володиной и определить место ее драматургии в современном литературном процессе. Мы изучили имеющуюся научную литературу по творчеству А. Володиной, выявили сюжетные элементы, которые наиболее явно представлены в произведениях рассматриваемого автора, смогли составить представление о том, как автор видит себя в рамках современного литературного процесса и отметили, какие художественные элементы наиболее часто встречаются в текстах Володиной.

Волошина редко прибегает к ремаркам. Автор дистанцируется от персонажей и текста в целом. Ремарки – единственный способ драматурга проявиться в тексте. Волошина его использует крайне редко. За счет ремарок драматург демонстрирует поступки героев, их мимику, жесты, уделяет внимание темпу речи, интонациям и паузам, можно отследить психологический смысл их высказываний, обстановку вокруг и т.д.⁶⁸

Комментируя постановку пьесы «Человек из рыбы» Юрием Бутусовым в МХТ им. Чехова, Волошина говорит: *«Кто-то считает сейчас, что это конъюнктурная пьеса, где всего понемножку: секса, политики, шуточек —*

⁶⁶ Петербургские студенты играют свежую российскую пьесу про мрак 1915 года. Афиша. URL: <https://www.afisha.ru/performance/103365/>. [Дата обращения: 22.04.22]

⁶⁷ Алина Исмаилова. Как Ася Волошина стала главным российским драматургом новой школы. Собака.ru URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/theatre/111001> [Дата обращения: 14.05.22]

⁶⁸ Астафьева, О. А. Семантика глагола в ремарочном повествовании (на материале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад») / О. А. Астафьева, Т. А. Колоскова, А. В. Блохин // Казанская наука. – 2019. – № 7. – С. 40-42.

по рецепту как будто. Нет. В ней одна кровь. Вот и все. Одна кровь. Думаю, через какое-то число лет это станет понятно»⁶⁹.

Вероятно, ремарки – слишком громкий голос автора в пьесе для нашего автора. Волошина не хочет говорить за своих персонажей и думать за читателей. Она дистанцируется насколько это возможно, наполняя смыслом пьесу, придавая значение форме текста, деталям и символам.

О том, как драматург проявляется в пьесе, Волошина говорит: *«Я бы не слишком доверяла персонажам: в любой пьесе, даже в классической, они не носители истины, они могут заблуждаться — автор ведь дробит себя на героев. Персонаж под своим углом видит узкую часть картины авторского мира. Авторский мир, в свою очередь, тоже является каким-то взглядом под каким-то ракурсом на мир как таковой...»⁷⁰*. Волошина не идеализирует героев своих произведений, так же, как не идеализирует драматурга, так как он может проступить через своих персонажей.

Для Волошиной становится важным символизм. Использование этого приема позволяет драматургу достичь новые уровни смысла при небольших объемах текстов, без обилия деталей и с созданием эффекта минимального присутствия автора в тексте. Волошина редко использует ремарки, которые, как правило, являются ориентиром авторской позиции в драматическом тексте. Волошина этой возможностью пользуется мало. В рассмотренных нами текстах список действующих лиц либо отсутствует («Мама»), либо присутствует, но без характеристик и коммуникативных описаний, как это принято делать в драматических произведениях («Гибнет хор», «Антигона: редукция», «Человек из рыбы»). По этому вопросу Волошина высказывается следующим образом: *«В драматургии ведь все высказывается между слов. Нельзя, чтобы персонаж просто взял и сказал, что он думает. Хотя бы*

⁶⁹ Масляков Денис. Ася Волошина: «Драматургия – это опрокинутый психоанализ». Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». – М., 2018. URL: <https://mnogobukv.hse.ru/news/225501993.html>. [Дата обращения: 08.05.2022].

⁷⁰ Масляков Денис. Ася Волошина: «Драматургия – это опрокинутый психоанализ». Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». – М., 2018. URL: <https://mnogobukv.hse.ru/news/225501993.html>. [Дата обращения: 08.05.2022].

потому, что в жизни мы так не делаем. Драматургия как опрокинутый психоанализ: психоаналитик по каким-то речевым оплошностям выстраивает картину личности. Драматург — наоборот — должен картину личности, мир персонажа, выразить через множество речевых оплошностей; ну, говоря банально, через дискурс». Здесь нам кажется важным отметить то, что в рамках работы мы рассмотрели вопросы бессознательного, которые разрабатывали З. Фрейд и К.Г. Юнг.

Продолжая тему важности символизма для Волошиной, стоит отметить, что одним из наиболее частотных символов в рассмотренных текстах Волошиной становятся круг, кольцо, кольцевая композиция. В пьесе «Гибнет хор» одним из действующих лиц является Хор. В античной традиции хор заключался в круг, затем представлял собой полукруг, то есть форму и геометричные очертания сохранял. Как отмечает Павленко, «хор — это одновременно и «народ», и «участник действия», и в определенном смысле «замкнутый цикл жизни», которую он собой символизирует»⁷¹. Этот тезис перекликается с темой, которую в рамках данного исследования мы определили как ключевую в пьесе «Мама», где представлены три поколения женщин одной семьи. Героини важны друг для друга, они в буквальном смысле спасают друг другу жизни. Когда у девушки Оли появляются мысли о суициде, она не может себе этого позволить, потому что понимает, что это будет трагедия для бабушек. Ответственность перед бабушками не разрешает героине пьесы пойти на роковой шаг. Затем данный эффект ответственности усиливается, когда Оля читает письмо умершей матери, в котором та просит назвать свою внучку (то есть дочь Оли) в свою честь. Теперь у Оли появляется еще один смысл жизни: во-первых, это желание матери, а во-вторых, рождение ребенка создаст новую социальную роль для героини пьесы «Мама», она будет нести ответственность за жизнь человека.

Затронув сюжет с просьбой мамы об имени для внучки, стоит отметить, что здесь эффект преемственности поколений усиливается так же за счет

⁷¹ Павленко А. Теория и театр. СПб., 2006. 238 с.

кольцевой композиции: назвав дочь в честь матери Оля окажется между двумя Настями – Настя – Оля – Настя. Апеллирование к этому приему встречается неоднократно в тексте, который является одним из материалов данной работы и более подробно рассмотрен ранее в исследовании.

В интервью Высшей школе экономики в 2018 году Ася Волошина сказала: *«Любой нормальный драматург пишет про сегодня. И про сегодняшнего себя. Во все времена. Даже если он обращается к доисторическим эпохам при этом — это только фактура. А плоть и суть — все равно современность. Настоящий спектакль по любой пьесе поставлен про сейчас. По Еврипиду ли, по Пряжко ли. Разница одна: классические тексты уже прошли проверку временем и вошли в золотой фонд. А пьеса, написанная вчера, может быть, завтра канет в небытие, потому что окажется сиюминутной. А может, и нет. Кто это решает? В итоге — зрители. Если вы не любите рисковать, ходите только на классику. А если хотите решать судьбы современников...»⁷².*

Пьесы, которые вошли в сборник «Гибнет хор: четыре пьесы о России» крайне разнообразны по форме и сюжетам. В одном из интервью Ася Волошина сказала об этом следующее: *«Ты всю жизнь ищешь новые формы. Но это настолько аксиоматично, что даже смешно говорить. Разумеется, для каждой новой пьесы должен быть сочинен новый язык. Но о таких очевидных вещах в XXI веке уж даже и неловко»⁷³.*

В одном из интервью Волошина отвечает на вопрос об отношении к интерпретациям своих текстов режиссёрами. Позиция рассматриваемого драматурга такова, что автор создает текст и отдает его театру, другими словами, драматург работает на благо театра. В контексте создания спектакля

⁷² Масляков Денис. Ася Волошина: «Драматургия – это опрокинутый психоанализ». Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». – М., 2018. URL: <https://mnogobukv.hse.ru/news/225501993.html>. [Дата обращения: 08.05.2022].

⁷³ Там же.

работает формула «режиссер – Бог»⁷⁴. Режиссер в данной концепции становится творцом мира. Волошина уточняет, *«мира, в который приходит зритель. Мир может быть плохонький, может быть гениальный»*.

На основе данной работы мы также приходим к выводу, что Ася Волошина является востребованным драматургом школы нового символизма и заметной фигурой современного театра, что подтверждается многочисленными знаками признания от профессионального сообщества литературоведов и театроведов⁷⁵.

⁷⁴ Масляков Денис. Ася Волошина: «Драматургия – это опрокинутый психоанализ». Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». – М., 2018. URL: <https://mnogobukv.hse.ru/news/225501993.html>. [Дата обращения: 08.05.2022].

⁷⁵ Авдошина Елизавета. Мама, я боюсь человека из рыбы. Независимая газета. URL: https://www.ng.ru/culture/2018-09-25/7_7318_mama.html. [Дата обращения: 14.05.22]

БИБЛИОГРАФИЯ

Список научной литературы

1. Анненский И. История античной драмы: курс лекций. – СПб.: Гиперион, 2003.
2. Апт С. К. Античная драма // Античная драма. М., 1970. С. 5-34.
3. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста, Основы теории, принципы и аспекты анализа. – М.: Академический проект, 2004.
4. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Учебник-практикум: Для студентов, аспирантов, преподавателей-филологов. Изд. 6-е. М.: Флинта, 2009. – 495 с.
5. Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX - начала XX в. Вологда: Вологодский гос. педагогический институт, 1982. 128 с.
6. Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. Т. 5. М.: Русское слово, 1996. 732 с.
7. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. М.: Флинта, 2007.
8. Бондаренко С. Заклинание страха: А. Волошина. «Гибнет хор». Творческое пространство «Имажинариум». Режиссер Евгения Богинская. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/80/na-teatre-voennux-deistvy/zaklinanie-straha/> [Дата обращения: 03.03.2022].
9. Бродский И. А. Поклониться тени: эссе. СПб.: Азбука-классика, 2003. 252 с.
10. Бродский И. Нобелевская лекция. // URL: <http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt> [Дата обращения 10.03.2022].

11. Булгаков М. А. Сочинения: в 4 т. Т. 1: «Страшно жить, когда падают царства...» М.: Вагриус, 2003. 525 с.
12. Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие. – М.: Логос, 2003.
13. Варнеке, Борис Васильевич. История античного театра. М.; Л.: Искусство, 1940. 312 с.
14. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Художественная литература, 1940. 649 с.
15. Виноградов В. В. О теории художественной речи / В.В.Виноградов. -М., 1971. – 250 с.
16. Вишневский В. В. Оптимистическая трагедия. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1972. 63 с.
17. Волошина А. Драматургия – это опрокинутый психоанализ // Многобукв. 2018. 9 октября. URL: <https://mnogobukv.hse.ru/news/225501993.html> [Дата обращения: 04.03.2022].
18. Волошина А. Снег на Караванной. 2016. URL: <http://mythos.spb.ru/?p=19> [Дата обращения 13.03.2022].
19. Волошина А. Это небезопасные игры [интервью с Т. Коростелевой] // Современная драматургия. 2020. № 2. С. 217-220.
20. Гаспаров М.Л. Сюжетосложение древней трагедии // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т.1. О поэтах. – М., 1997.
21. Глоцер В.И. К истории книги С. Федорченко «Народ на войне» // Русская литература. 1973. № 1. С. 153.
22. Гоева Н. П. Коммуникативные функции хора в античном театре // Культура и цивилизация. 2013. № 1-2. С. 49-59.
23. Голованева М. А. Когнитивно-дискурсивный метод анализа художественного драматургического текста // Международный научно-исследовательский журн. 2016. № 5 (47), ч. 2. С. 26-28.
24. Головня, Валентин Владимирович. История античного театра. М.: Искусство, 1972. 399 с.

25. Головчинер В. Е. Действие и конфликт как категории драмы // Вестн. Томского гос. пед. ун-та, 2020. Вып. 6 (22). С. 65-71.
26. Голышкина, Л. А. О методологическом вкладе лингвистики текста в практику дискурсивного анализа (на материале Нобелевской лекции И. Бродского) / Л. А. Голышкина // Экология языка и коммуникативная практика. – 2017. – № 2(9). – С. 66-76.
27. Давыдова Е. М. Рецептивная стратегия в драматургии // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2010). 2(45). С. 15-27.
28. Данилина, В.В. Повторы на разных языковых уровнях // Ритмический анализ политической публичной речи: Учебное пособие // В. В. Данилина. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 240 с.
29. Держивина О.А., Дёмин А.С., Робинсон А.Н. Появление театра и драматургии в России // Ранняя русская драматургия (XVII – первой половины XVIII в.): Первые пьесы русского театра. М., 1972. С. 7-98.
30. Джеймс, У. Психология / У. Джеймс; под ред. П.А. Петровской. М.: Педагогика, 1991. – 367 с.
31. Джурова Т. Комната Волошиной // Современная драматургия. 2021. №1. URL: https://theatre-library.ru/sovremennaya_dramaturgiya/2021-1/9014 [Дата обращения: 03.03.2022].
32. Димеши Ж. Начало документальной прозы в России: творчество С.З. Федорченко. // Известия УРФУ. Серия 2. Гуманитарные науки. 2018. Т. 20. № 2 (175). С. 169-177.
33. Дьяченко В. «Нас интересует то, что происходит со зрителем»: интервью Инны Казанцевой с В. Дьяченко. 2017. URL: <https://kam-kray.ru/news/11642vitalii-djachenko-nas-interesuet-to-chto-proishodit-so-zritelem.html> [Дата обращения 23.03.2022].
34. Едошина, И.А. Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы: монография/И.А. Едошина. Кострома: Изд-во КГУ, 2002.

– 250 с. URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01002336801> [Дата обращения: 02.02.22]

35. Журчева О. В. Вербатим как механизм создания «новой документальности» в новейшей русской драме // Филология и культура. 2016. № 3(45). С. 84-89.
36. Забудская Я.Л. К интерпретации трагического хора в «Поэтике» Аристотеля // ΝΥΜΦΩΝ ΑΝΤΡΟΝ. Сб. статей в честь Азы Алибековны Тахо-Годи. Вопросы классической филологии. – М.: Никея, 2010.
37. Забудская Я.Л. Функциональное значение хора в жанровой структуре греческой трагедии: дис. канд. филол. наук. – М., 2001. – 191 с.
38. Зайцева И. П. О своеобразии проявления эстетической функции в современном драматургическом дискурсе // Вестн. Российского ун-та дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2019. Т. 10, № 3. С. 673-686.
39. История греческой литературы: В 3 т. / Под ред. С. И. Соболевского и др. Т. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. 487 с.
40. Кабилова Е. С. Документальное и художественное в пьесе АСИ Волошиной «Гибнет хор» / Е. С. Кабилова // Литература и проблема интеграции искусств : Сборник статей / Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород : Издательство Нижегородского госуниверситета, 2021. – С. 41-49.
41. Корниенко О. А. Игровая поэтика в литературе. Киев: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. 242 с.
42. Кубрякова Е. С. О методике когнитивно-дискурсивного анализа применительно к исследованию драматургических произведений (пьесы как особые форматы знания) / Е.С. Кубрякова // Принципы и методы когнитивных исследований языка: сб. научн. тр. / Отв. ред.

Н.Н. Болдырев. – Тамбов: изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2008. – С. 30–45.

43. Лескинен М. В. Фронтовые записки Софьи Федорченко: от исторического источника к литературному тексту / М. В. Лескинен // Итоги и последствия Первой мировой войны: взгляд через столетие : Сборник статей Всероссийской научно-теоретической конференции, Воронеж, 16–17 мая 2018 года. – Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2018. – С. 366-378.

44. Лупова А. А. Режиссерская интерпретация как современное направление театрального творчества (на основе спектакля Юрия Бутусова «Человек из рыбы») / А. А. Лупова // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям: Сборник материалов VII Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных. В 5-ти томах, Белгород, 25 апреля 2019 года. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2019. – С. 61-65.

45. Михайлов М. И. Эпос, драма, лирика как роды литературы: сущность, специфика, соотношение: дис. доктора филол. наук / М.И. Михайлов. – М., 2006. – 295 с.

46. Наумова, А. Д. Образ врача в античной литературе / А. Д. Наумова // Forcipe. – 2021. – Т. 4. – № S1. – С. 449.

47. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. Высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003.

48. Оттенс, Г. В. «Поток сознания» как повествовательная техника художественного модернистского произведения / Г. В. Оттенс // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2012. – Т. 2. – № 19. – С. 92-99. с. 94.

49. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991.

50. Потрываева Н. Н. Бытовое и бытийное в свидетельствах воющего человека (Опыт прочтения книги Софьи Федорченко «Народ на войне») / Н. Н. Потрываева // Проблемы изучения военной истории : сборник статей Третьей Всероссийской научной конференции с международным участием, Самара, 24–25 марта 2015 года / Репинецкий А. И. (отв. редактор). – Самара: ООО «Научно-технический центр», 2015. – С. 474-476.
51. Прозоров В. В. О типологии речевых жанров в свете теории литературных родов // Жанры речи. 2017. № 2(16). С. 142-150.
52. Ранчин А. Философская традиция Иосифа Бродского // Лит. обозрение. 1993. № 3–4. С. 3–13.
53. Рожков С. Г. «Антигона» Софокла и «Антигона» Ж. Ануя: две интерпретации древнегреческого мифа / С. Г. Рожков, М. Ю. Лаптева // Mendeleev. New Generation : Сборник материалов LI Региональной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Тобольск, 28 февраля 2020 года. – Тобольск: Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2020. – С. 152-155.
54. Серова И. Архангел Михаил и ангельское воинство. — СПб.: Глаголь Добро, Азбука-Аттикус, 2011. — 192 с.
55. Степанов А. Д. Чехов и Флобер (к вопросу об эволюции «объективного» повествования) // Новый филол. вестн. 2021. № 1(56). С. 266-277.
56. Стратилатова В.П. Приемы драматизации хоровых партий в трагедиях Софокла // Античность и современность. – М., 1973. – С. 264-269.
57. Тюпа В. И. Коммуникационные стратегии в гуманитарном знании // Коммуникационные стратегии культуры и гуманитарные технологии. Научно-методические материалы. 2007. URL:

<https://gtmarket.ru/library/articles/3392/3393> [Дата обращения 24.03.2022].

58. Тютелова Л. Г. «Комментатор» как организатор коммуникативного события в пьесе Аси Волошиной «Шинель Гоголя» / Л. Г. Тютелова // Культура и текст. – 2021. – № 1(44). – С. 56-66.

59. Тютелова Л. Г. Коммуникативные стратегии А.П. Чехова в пьесе Аси Волошиной «дама с собачкой» / Л. Г. Тютелова // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2022. – Т. 26. – № 1. – С. 37-47.

60. Тютелова Л. Г. Особенности инсценировок Аси Волошиной: «Шинель Гоголя» / Л. Г. Тютелова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2021. – Т. 23. – № 79-1. – С. 155-159.

61. Тютелова Л. Г. Роль хора в пьесе Аси Волошиной «Гибнет хор» / Л. Г. Тютелова // Филология и культура. – 2021. – № 3(65). – С. 147-152.

62. Умиев У. Н. Анализ произведения Софокла «Антигона» сквозь призму долга: педагогический аспект / У. Н. Умиев, Э. С. Абдулаева // Вопросы педагогики. – 2019. – № 10-2. – С. 213-215.

63. Уразаева К. Б., Азкенова Ж. К. Манипуляция как риторический аргумент в поэтике Чехова // Вестн. Санкт-Петербургского ун-та. Язык и литература. 2021. № 18 (2). С. 298-312.

64. Федорченко С. Народ на войне. М.: Советский писатель, 1990.

65. Фролова, Т. Методология применения потока сознания: вертикальный поток сознания М. Пруста и горизонтальный поток сознания В. Катаева / Т. Фролова // Актуальная классика : материалы Четвертых студенческих научных чтений, Москва, 16 апреля 2020 года / Литературный институт имени А.М. Горького. – Москва: Информационный центр сотрудничества «Литера», 2020. – С. 194-201.

URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_43169450_87662026.pdf [Дата обращения: 02.04.22]

66. Хализев В. Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во Московского ун-та. 1986. 264 с.

67. Цветкова А. А. Конкурс современной драматургии как часть современного российского театрального процесса / А. А. Цветкова // Спектакль XXI века: материалы межвузовского научно-практического семинара, Ярославль, 27–28 мая 2019 года. – Ярославль: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Ярославский государственный театральный институт», 2020. – С. 151-158.

68. Чайковский Р.Р. Общая лингвистическая категория экспрессивности и экспрессивность синтаксиса / Р.Р. Чайковский // Ученые записки: МГПИЯ им. М. Горького. Вопросы романо-германской филологии. М., 1971.

69. Чехов А. П. (1977). Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Сочинения в 18 т. Т. 15. М.: Наука, 496 с.

70. Чудаков А. П. (1971). Поэтика Чехова. М.: Наука, 291 с.

71. Шевченко Н.В. Основы лингвистики текста: Учеб. пособие. – М.: «Приор-издат», 2003.

72. Ярхо В.Н. Античная драма: технология мастерства. – М.: Высшая школа, 1990. – 144 с.

73. Исакова, И. Н. Имя в списке действующих лиц и в тексте пьесы («Воспитанница» А.Н. Островского) / И. Н. Исакова // Литературоведческий сборник. – 2015. – № 53-54. – С. 128-138. С. 128.
URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_44671731_14355752.pdf
[Дата обращения: 14.04.22].

74. Исакова, И. Н. Имя в списке действующих лиц и в тексте пьесы («Воспитанница» А.Н. Островского) / И. Н. Исакова // Литературоведческий сборник. – 2015. – № 53-54. – С. 128-138. С. 128.

URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_44671731_14355752.pdf

[Дата обращения: 14.04.22].

75. Cornford F.M. The so-called kommos in Greek Tragedy // *Classical Reriew.* – No.26. – p. 41-45.

Источники материала исследования

76. Волошина А. Гибнет хор: четыре пьесы о России. СПб.: Сеанс, 2018. 224 с.

Справочные и информационные издания

77. Webster's Third New International Dictionary of the English language unabridged. – Springfield, Mass, USA: Merriam-Webster Inc. Publishers, 1986. – 2662 p.

78. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд., доп. – М.: Большая рос. энцикл., 2002. – 709 с.

79. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890—1907.