



BIBLIOTEKARZ PODLASKI  
2/2021 (LI)  
<https://doi.org/10.36770/bp.605>  
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)  
[www.bibliotekarzpodlaski.pl](http://www.bibliotekarzpodlaski.pl)



Greta Rinkevičiute\*

Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland

### **Игровые стратегии в пьесе М. Арбатовой *Пробный сеанс***

Game Strategies in M. Arbatova's Play *The Trial Session*

**Abstract:** The article analyses the use of game strategies by M. Arbatova in the play *The Trial Session*. The cited work presents the image of a typical *homo sovieticus* (the Soviet man). The play space is represented by a closed type of secretive space. The playwright Maria Arbatova uses a psychoanalysis session as one of the forms of the play. As a result of this technique, the psycho-complexes of the main characters are revealed, which allows to observe internal conflicts in the subconscious of the characters.

**Keywords:** game strategies, intertextuality, psychoanalysis, M. Arbatova, play.

\* Greta Rinkevičiute – mgr, Uniwersytet w Białymstoku (Wydział Filologiczny, Instytut Studiów Wschodniosłowiańskich); autorka m.in. studium pt. *Gesty feminizmu w dramacie Marii Arbatowej (w kontekście jej eseistyki)* (2020).

Литературоведы рассматривают драмы Арбатовой в контексте проблемы самоидентификации персонажей<sup>1</sup>. При этом стоит учесть, что вопросы коммуникативных стратегий автора еще не стали предметом специального рассмотрения. Анализируя пьесу Марии Арбатовой *Пробный сеанс*, стоит отметить, что данная драма, несомненно, является интересной и необычной. Это отчетливо проявляется и в том, что представленная драма предполагает наращивание смыслов в связи с представлениями читателя/ зрителя, нацеленные на него рецептивные стратегии распознаются в пьесе.

Пьеса *Пробный сеанс* начинается с описания мелодичного звонка в дверь:

Первый. Кто там?

Второй. Вам звонили обо мне. Я от Тихомирова.

Первый. Пароль.

Второй. Под небом...Извините, я на бумажке записал...

*Под небом голубым*

*есть...город золотой...*<sup>2</sup>

Паролем к встрече с психоаналитиком являются строки из песни Бориса Гребенщикова *Город золотой*, вошедший в саундтрек культового фильма *Асса* режиссёра Сергея Соловьева. Песня стала невероятно популярна на территории всего СССР. В ней присутствует мечта о саде (под садом подразумевается мир). Мечта в песне *Город золотой* противопоставляется главной мечте в СССР – построение коммунистическо-

<sup>1</sup> Е. В. Лазарева, *Версия «женской прозы» Марии Арбатовой: рассказы и романы как «художественная пропаганда» феминизма*, „Культурная жизнь Юга России” 2009, №1, s. 8. Л. С. Кислова, *«Практики боли» и постсоветские феминистские стратегии в драматургии М. Арбатовой (Уравнение с двумя известными, Взятие Бастилии)*, „Вестник ТГГПУ” 2011, №2, s. 75. А. П. Старшова, В. Н. Степанов, *Трансформация персонажа в современной драматургии*, „Верхневолжский филологический вестник” 2015, №1, s. 124. М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой» драмы*, Москва 2012, с. 60. П. Руднев, *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии*, Москва 2018, с. 176.

<sup>2</sup> М. Арбатова, *Старые пьесы о главном*, Москва 2008, s. 657.

го общества – и, безусловно, может служить оппозицией идеологии того времени. В контексте анализируемой пьесы упомянутый ранее пароль намекает нам, читателям, о деконструкции мифов советского времени, которые не поддаются иронии. Советская власть специально закладывала идею социального оптимизма в сознание людей, чтобы потом выгодно использовать их сознание в своих целях:

Второй. Проблемы?! Проблемы...Извините, а что обозначал  
пароль? Что  
значит: под небом золотым есть город золотой?

Первый. Под небом голубым, а не золотым. Это шлягер.  
Романтический  
шлягер эпохи распада. Неужели не слышали? Такой лохматый  
парень поёт.

Второй. Не слышал.

Первый. Ну, это все равно что *мы увидим небо в алмазах или здесь  
будет  
город – сад*. Так что у вас? Вы сказали, что вы женаты. Давно?<sup>3</sup>

Обратим внимание на то, что в представленном фрагменте пьесы присутствует интертекстуальность, которая отчётливо проявляется в отсылке к драматическим сценам А.П. Чехова *Дядя Ваня* (*мы увидим небо в алмазах*). В четвёртом действии пьесы А. П. Чехова героиня Соня, утешая усталого, измученного жизнью дядю Ваню, говорит:

Соня. Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо  
в алмазах, мы  
увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут  
в милосердии, которое  
наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихую, нежною,  
сладкою, как ласка.

Я верую, верую...<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Там же, s. 658.

<sup>4</sup> А. П. Чехов, *Дядя Ваня*, Москва 1986, s. 15.

Фраза *мы увидим небо в алмазах* – это символ недостижимой гармонии, умиротворения, счастья, исполнения желаний. Стоит заметить, что в пьесе М. Арбатовой она употребляется шутливо, с долей некоторой иронии над советской властью.

Фраза *здесь будет город сад* отсылает читателей к революционному стихотворению В. В. Маяковского *Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка*:

Рос шепоток рабочего над тьмью тучных стад,  
а дальше неразборчиво, лишь слышно – *город-сад*.  
Я знаю – город будет, я знаю – саду цвести,  
когда такие люди в стране советской есть!<sup>5</sup>

Эта интертекстуальная отсылка вполне сопоставима с мечтой о саде в постсоветской интерпретации из песни Бориса Гребенщикова.

Создатели города-сада – это строители металлургического завода в сибирском городе Кузнецке (впоследствии – Новокузнецк). Стихотворение написано по конкретному поводу: в Кузнецк приехало начальство и *распушило в пух и прах* за отставание от графика. Почему они не успевали, понятно: условия работы ужасные, как пишет Маяковский, *вода и под, и над*. Можно сделать вывод о том, что драматург М. Арбатова приводит строку из стихотворения В. В. Маяковского для создания представления о диктатуре советской идеологии, которая навязывала гиперболизированные нормы труда.

Пространство в анализируемой пьесе является игровым и включает в себя несколько смысловых уровней, что даёт читателю/зрителю возможность выбора своего уровня восприятия. В пьесе *Пробный сеанс* существуют несколько смысловых планов, которые тесно взаимосвязаны. Первый план строится на конфликте двух психоаналитиков, использующих разные методы лечения:

<sup>5</sup> [https://ru.wikisource.org/wiki/Рассказ\\_Хренова\\_о\\_Кузнецкстрое\\_и\\_о\\_людях\\_Кузнецка\\_\(Маяковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Рассказ_Хренова_о_Кузнецкстрое_и_о_людях_Кузнецка_(Маяковский)) [dostęp: 20.02.2020].

Второй. Как же вы работаете с людьми?

Первый. Не понял Вас.

Второй. Вы же их не любите! Не любите! Ни вот столечко!

Первый. Ну и что? Я их не любовью лечу, а методом. Вы, что ли,  
любите?

Второй. Я – люблю.

Первый. Кто любит, у того нет денег на психоаналитика.

Он на эти деньги цветов  
жене купит или нищему подаст!<sup>6</sup>

Второй план пьесы представлен игровыми стратегиями и карнавальностью, которая осуществляется между читателем/зрителем и персонажами пьесы:

Первый. Кто там?

Второй. Вам звонили обо мне. Я от Тихомирова.

Первый. Пароль.

Второй. Под небом...Извините, я на бумажке записал...

*Под небом голубым есть...*

*город золотой...*

Звук отпираемых замков.

Первый. Здравствуйте. Заходите. Сейчас такое криминогенное  
время, а у меня

тут живопись.

Второй. Здравствуйте. Ничего, это даже интересно, когда надо  
выучить пароль.

Помните, нас заставляли в школе... такое было мероприятие –  
*военная игра.*

Представляете, всю дорогу учил, а подошёл к подъезду – забыл.  
Специально звонил

Тихомирову, переспрашивал, на бумажку записывал<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> М. Арбатова, *Старые пьесы о главном*, Москва 2008, s. 664.

<sup>7</sup> Там же, s. 657.

Greta Rinkeviciute, *Game Strategies in M. Arbatova's Play "The Trial Session"*

Стоит отметить, что присутствует в драме и третий план, который проявляется в развенчании постсоветского мифа, тем самым раскрывая злободневные проблемы общества, о которых было принято молчать:

Второй. Не вытапывали? Ах да...Но ведь деревья можно сажать  
только весной и  
осенью, когда они без листочков. Тогда я начал ходить на  
политические митинги. Там  
партии, газеты, листовки. Такие *казаки-разбойники*. Миллион  
умалишённых, а над  
ними горстка паханов. Знаете, как культ Аллы Пугачёвой  
у пэтэушниц. Демократию  
нельзя издать указом, можно только поднять общую культуру.  
Но лично кто-то  
должен её поднимать. Я решил быть этим лично кем-то!<sup>8</sup>

Сюжет драмы строится на встрече психолога с его новым пациентом. Психолог пытается при помощи психоанализа найти причину плохого самочувствия больного. Эта задача является непосильной, так как самочувствие больного быстро меняется:

Таким образом, фабула выстраивается в соответствии со сменой ролей во время сеанса психоанализа. Психолог так и не находит причину плохого душевного самочувствия пациента и неожиданно в процессе диалога сам оказывается в роли пациента, у которого есть подобные проблемы. Вследствие этого психолог и пациент меняются ролями:

Второй. И что?  
Первый. По ночам всё равно удушливый страх во сне.  
Сейчас придут, залезут  
ко мне в портфель, достанут дневник, увидят двойки и прогулы.  
И все отнимут.  
И выгонят. И будет как раньше.

<sup>8</sup> Там же, s. 658.

Второй. Кто придёт?

Первый. Все<sup>9</sup>.

Примечательным является то, что главные персонажи не имеют собственных имён и имеют лишь порядковые номера Первый, Второй. Каждый из них надевает маски: Первый примеряет маску своеобразного *духовного гуру*, Второй – добропорядочного рефлексирующего человека, страдающего несколькими душевными недугами сразу:

Первый. Ну видите ли, это все не личные проблемы. Это всё  
общие проблемы.

Давайте поговорим о ваших.

Второй. Тогда я пошёл в детский дом. Но детский дом – это  
чёрная дыра, её нельзя  
закрыть своим телом. Детям не нужны шефы, детские фонды  
и заезжие артисты. Им  
нужны мама с папой. Их раздавать надо! А у них у всех в карте  
написано: задержка  
развития. Они не знают, что капуста бывает в кочане, а не  
в салате. Что чай состоит  
из воды, заварки и сахара. Они никогда этого не видели.

Моя кошка представляет  
себе разнообразие мира лучше, чем детдомовцы, а она никогда  
на улицу не  
выходила. Понимаете?

Первый. Понимаю. Я не понимаю другого. Я не понимаю, зачем  
вы ко мне пришли?

Второй. Как зачем? Вы ведь специалист по душевному комфорту.  
А я не нахожу себе  
места! Я не сплю ночами. Время идёт, а я ничего не делаю, я,  
взрослый сильный, все  
понимающий мужик<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Там же, s. 662.

<sup>10</sup> Там же.

Второй персонаж по ходу развития сюжета быстро меняет симптомы своих болезней. Маскарад этого перевоплощения выражается в том, что драматург за каждой такой маской персонажей раскрывает глобальные актуальные для общества проблемы. Читатель/зритель может верить и одновременно не верить Второму. Первый, исчерпав возможности своей первоначальной маски, начинает другую игру:

Первый. Я начал писать монографию о нашем поколении.  
 Я её, конечно, никогда не опубликую. Да и не допишу скорей всего... Там схемы и формулы.  
 Вот послушайте,  
 мы все кастраты, наше половое созревание пришлось на Брежнева. Все предыдущие кастраты были с идеей или антиидеей. Ленинские кастраты, сталинские кастраты, хрущёвские кастраты. К нашему половому созреванию и идея, и антиидея были уже изношены. То, что для наших родителей было страхом и счастьем, для нас было цирком и бессмыслицей. Понимаете?<sup>11</sup>

В представленной реплике персонажа речь идёт о деконструкции постсоветского мифа. В этом высказывании Первый осознаёт себя как жертву *эпохи брежневских кастратов*, пишущий научный трактат, который даже теперь никто не решится опубликовать. Оба персонажа отождествляют себя с неким профессором, светилом науки. Драматург М. Арбатова умело предоставляет нам право верить или не верить этой игре и самим устанавливать правила: кто есть кто...

Стоит отметить, что для Первого персонажа характерен психоконфлекс кастрации (описанный в работах З. Фрейда), который считается причиной целого ряда клинических проявлений (с ним связывают, например, комплекс *неполноценности*), проявление которого обнаруживается при

<sup>11</sup> Там же, s. 663.

любых душевных расстройств. Первый персонаж вырос жертвой социального мифа, одержимый идеей социального оптимизма.

В анализируемой пьесе М. Арбатовой Первый персонаж противопоставляется Второму. Если Первый герой является потребителем и эгоистом, то Второй – альтруист, имеющий психокomплекс спасателя. Психокomплекс спасателя не признан официально психическим расстройством. Тем не менее, само это явление встречается довольно часто. Этот синдром проявляется тогда, когда помощь превращается в принуждение или способ заявить о себе. Неуёмная жажда помогать во вред самому себе может быть продиктована высокой степенью эмоциональности и эмпатии, боязнью потерять дорогого сердцу человека, и часто заниженной самооценкой, когда во имя защиты чужих интересов забываются собственные. По моему мнению, именно воспитание родителей на основе советской идеологии повлияло на развитие у Второго персонажа психокomплексов, вследствие которых он постоянно брал на себя ответственность за всю страну.

Постсоветское воспитание стало не только причиной развития комплексов у Второго персонажа, но и привело к разрушению его сознания. У персонажа происходит перелом в сознании, так как он не мог никому помочь и от него ничего не зависело. Как следствие, у героя возникает внутренний конфликт с собой из-за несоответствия его представлений о мире с объективными процессами действительности. В пьесе можно обнаружить образ типичного *homo sovieticus* (советского человека). Он собирательно представлен способом мышления и высказывания, типами поведения, ролевыми масками, жестами Первого и Второго. Несомненно, подобный тип личности характеризуется заниженной самооценкой, отсутствием какой-либо инициативы и, конечно же, безропотным подчинением любым действиям властей, приспособленчеством и готовностью выполнять любые, даже безнравственные распоряжения.

В высказываниях персонажей осуществляется деконструкция нескольких мифов: мифа о советском человеке – оптимисте, как герое-победителе, который, победив в войне и в период строительства социализма, по своему убеждению, считает себя *впереди планеты всей*. Таким образом, можно сделать вывод, что драматург Арбатова затронула в анализируемой драме не только типичные внутренние проблемы представленных пер-

сонажей, а также стереотипы мышления постсоветской эпохи в целом. Автор показала на примере двух близких советскому мышлению людей, как идеология того времени и постсоветское воспитание разрушали сознание обычных людей и способствовали возникновению комплексов и тяжёлых психологических травм.

Семантика игрового поведения проявляется и в том, что в пьесе то и дело встречаются такие слова, как *игра*, *маскарад*, *карнавал*, которые несут в себе дополнительную смысловую нагрузку. Автор тоже *играет* с действительностью, используя в тексте лозунги политических митингов. Лозунги как устойчивые словесные клише участвуют в игре наравне с персонажами. По моему мнению, Арбатова в пьесе сначала выстраивает сеанс психологического анализа, а затем неожиданно его ломает, представляя исповедь одного из персонажей в контексте маскарадной игры.

Классический конфликт в драме отображается чаще всего в столкновении персонажей (внешний конфликт) либо во внутренних рефлексиях и переживаниях главных героев (внутренний конфликт). Развязкой конфликта в пьесе служит разговор психолога после проведённого сеанса со своим наставником Тихомировым. Вследствие разговора главный персонаж понимает, что это он был подопытным кроликом и пациентом. Этот опыт даёт главному персонажу понимание себя как пациента и надежду на разрешение его внутренних детских травм. Драматург Арбатова сознательно использует сеанс психоанализа как одну из форм пьесы, в которой читатели смогут сами включиться в игру на основании ответов персонажей, распознавая в них язык лозунгов постсоветской эпохи. По ходу развития сюжета драмы раскрываются психокомплексы главных героев. Внутренние конфликты обнаруживаются в подсознании как Первого, так и Второго персонажей.

У персонажей нет имён, поскольку в них не проявляется индивидуальность, личность. У них, как у героев романа *Мы* Евгения Замятина, есть только порядковый номер. Автор не называет именами главных персонажей, потому что оба персонажа одинаковы. Они представляют по сути образ одного и того же советского человека (*homo sovieticus*). Стоит отметить, что общий характер поведения и мировоззрения Первого и Второго персонажей не меняются на протяжении всего действия. Оба персонажа меняются только ролями.

Стоит обратить внимание на то, что действие пьесы разворачивается в замкнутом пространстве. Это, безусловно, не случайно, так как вследствие замкнутого пространства у главных персонажей герметизируются их представления (о себе, мире, обществе) и самооценка. Важным элементом пространства являются картины в квартире Первого персонажа. М. Арбатова подчёркивает то, что главный герой очень ими дорожит. В то же время Первый персонаж не видит в картинах ценности как в предмете искусства. Об этом свидетельствует тот факт, что некоторые картины находятся за шкафом, и их совсем не видно:

Первый. Так зачем вы пришли, если вам хорошо?

Второй. У вас хорошая живопись висит.

Первый. Я покупаю работы, которые расслабляют.

Второй. А вон те совсем не видно. Туда надо бра повесить.

Или торшер...<sup>12</sup>

Ироническим контекстом к высказыванию о живописи в пьесе служит песня, в которой представлена другая реальность, где всем людям хорошо:

Первый. Картина существует не только для того, чтобы её  
разглядывать.

Разглядывать можно рисунок на обоях. Картина энергетически  
организует

пространство, она излучает душу художника. Знаете, какая  
разница между  
картиной и копией? Такая же, как между красивой женщиной  
и некрасивой.

Так вы что-то хотели рассказать?<sup>13</sup>

Таким образом, картины служат для главного героя не только предметом искусства, а и своеобразным ограждением от бытовой реальнос-

<sup>12</sup> Там же, s. 659.

<sup>13</sup> Там же.

ти, характерной для постсоветских времён. Можно сделать вывод, что Первый персонаж создал собственное воображаемое пространство и живёт в воображаемом мире, игнорируя реальную действительность. Например, он слушал медитативную музыку во время систематического избиения соседки, вместо того, чтобы позвонить в милицию и, таким образом, помочь ей:

Приглушённый женский крик. А - а - а - а! А- а -а - а! Не надо, Вася,  
родной!

Второй (*испуганно*) Что это?

Первый. Сосед-алкаш, не обращайтесь внимания.

Второй. Там что-то происходит?

Первый. Там это каждый день происходит<sup>14</sup>.

В финале пьесы Первый персонаж признаётся, что картины, находящиеся в его квартире, нарисовали неизвестные художники. Он охраняет иллюзию того, что прежний мир устойчив и незыблем хотя бы в границах его квартиры. Это помогает ему существовать в мире, где происходят каждый день несправедливые или жестокие события. Игнорирование реальной действительности является способом защиты главного персонажа (Первого) от настоящего мира, в котором происходят не только позитивные, но и негативные события. Воображаемому пространству Первого персонажа противопоставляется реальное пространство Второго, в котором он отчётливо замечает все недостатки и несовершенства постсоветской страны. Первый персонаж отождествляется со Вторым. Если Первый воссоздал в собственном подсознании комфортную для него реальность, то Второй активно действует, тем самым пытаясь изменить постсоветскую реальность. В пьесе представлены две разные модели поведения, две субличности универсализированного психотипа постсоветского человека: его разрывает на части то от любви, то от ненависти к своей Родине. Подводя итог, следует отметить, что оба главных героя пострадали от советской власти и, по меткому высказыванию одного из них, стали *брежневскими кастратами*. Подобный психоконфликт обус-

<sup>14</sup> Там же, s. 660.

ловлен тем, что обоих героев подавляла властная мать – Родина, которая *воспитала* всех советских людей в духе тоталитарной идеологии.

Основное действие развивается как психологический сеанс, который помогает осознать психологические травмы, связанные с пост-тоталитарным воспитанием.

В пьесе *Пробный сеанс* драматург Мария Арбатова использует смысловую игру вследствие замкнутого пространства и отсутствия второстепенных персонажей. В анализируемой драме игра смыслами является инструментом для создания психологической интриги. Именно неопределённость и обмен ролями персонажей придают действию пьесы динамичность, напряжение по мере развития действия усиливается до кульминационного момента и осуществляется раскрытие характеров персонажей. Кульминацией действия пьесы является звонок Первого персонажа своему учителю Тихомирову и последующее его осознание:

Первый. М-да, странная история. Кстати, он деньги за сеанс  
не отдал. Думаю, в  
следующий сеанс отдаст. Я с ним готов дальше работать. Он  
больше не придёт?  
Андрей Михайлович, вы, конечно, мэтр, у меня, конечно, не такой  
опыт как у вас,  
но я точно знаю – придёт. Не придёт – прибежит. Что? Вы  
шутите? Это ваш новый  
ученик? И вы решили его на мне попробовать? Как на кролике?!  
Ну вы даёте!<sup>15</sup>

Развязкой драмы является осознание героями собственных внутренних конфликтов, негативных установок, навязанных стереотипами пост-советского общества и самое главное – меняется самоидентификация главных персонажей. Главные герои не меняют своего отношения к миру, но меняют отношение к самим себе:

<sup>15</sup> Там же, s. 665.

Greta Rinkeviciute, *Game Strategies in M. Arbatova's Play "The Trial Session"*

Первый. Сволочь старая! Пробовать на мне! Мальчика нашёл!  
 Ублюдок!  
 Ходит по комнате, двигает стулья, швыряет что-то в сердцах.  
 Снова набирает телефонный номер.  
 Андрей Михайлович, это я. Извините. Да. Понял. Извините. Ну,  
 вообще-то спасибо.  
 Он, случайно, не в театральном училище? Странно. Да нет, всё  
 правильно. Я ему  
 должен деньги. Я вам занесу. Что? Он за это денег не берёт?  
 Правда? Ну дела... Да,  
 хорошо. До свидания<sup>16</sup>.

Как всем известно, одним из способов разрешения внутренних конфликтов в психотерапии является проговаривание психологических проблем и дальнейшее их осознание. В пьесе М. Арбатовой *Пробный сеанс* оба главных героя в результате психологического сеанса по-другому осознают самих себя, что уже является своеобразным разрешением конфликта. Они понимают, что их поколение *кастрировано* системой, и вряд ли они смогут изменить самих себя. Единственное, кого можно изменить, – это будущее поколение. Но как у главных персонажей могут быть дети, если они *кастрированы*? Драматург оставляет финал открытым, тем самым предлагая читателю/ зрителю вступить в психологическую полемику с теми идеями, которые осознают персонажи пьесы.

### Литература

Арбатова М. И., *Старые пьесы о главном*, Москва 2008.

Кислова Л. С., «Практики боли» и постсоветские феминистские стратегии в драматургии М. Арбатовой (*Уравнение с двумя известными, Взятие Бастилии*), Вестник ТГГПУ №2, 2011.

<sup>16</sup> Там же, s. 666.

Лазарева Л. С., *Версия «женской прозы» Марии Арбатово: рассказы и романы как «художественная пропаганда» феминизма*, Культурная жизнь Юга России №1, 2009.

Липовецкий М., Боймерс Б., *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой» драмы*, Москва 2012.

Руднев П., *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии*, Москва 2018.

Старшова А. П., Степанов В.Н., *Трансформация персонажа в современной драматургии*, Верхневолжский филологический вестник №1, 2015.

Чехов А. П., *Дядя Ваня*, Москва 1986.

[https://ru.wikisource.org/wiki/Рассказ\\_Хренова\\_о\\_Кузнецкстрое\\_и\\_о\\_людях\\_Кузнецка\\_\(Маяковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Рассказ_Хренова_о_Кузнецкстрое_и_о_людях_Кузнецка_(Маяковский)) [dostęp: 20.02.2020].

## **Bibliografia**

Arbatova M. Y., *Starýe p'esý o glavnom*, Moskva 2008.

Kyslova L. S., «*Praktyky boly*» y postsovetskiye femynystskye stratehyy v dramaturhyy M. Arbatovoj (*Uravenyeniye s dvumja yzvestny'my, Vzjatyje Bastylly*), „Vestnyk THHPU” 2011, №2.

Lazareva L. S., *Versyja «ženskoj prozý» Maryy Arbatovoj: rasskazý y romaný kak «chudožestvennaja propahanda» femynyzma*, „Kul'turnaja žyzn' Juha Rossyy” 2009, №1.

Lypoveckyj M., Bojmers B., *Performansý nasyllyja:lyteraturnýe y teatral'nýe eksperymentý «novej» dramý*, Moskva 2012.

Rudnev P., *Drama pamjaty. Očerky ystoryj rossyjskoj dramaturhyy*, Moskva 2018.

Staršovaa P., Stepanov V. N., *Transformacyja personaža v sovremennoj dramaturhyy*, “Verchnevolžskij fylolohyčeskyjvestnyk” 2015, №1.

Čechov A. P., *Djadja Vanja*, Moskva 1986.

[https://ru.wikisource.org/wiki/Rasskaz\\_Chrenova\\_o\\_Kuzneckstroie\\_y\\_o\\_ljudjach\\_Kuznecka\\_\(Majakovskij\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Rasskaz_Chrenova_o_Kuzneckstroie_y_o_ljudjach_Kuznecka_(Majakovskij)) [dostęp: 20.02.2020].