

М.В. Чистякова

© Чистякова М.В., 2026

ЭЛЕМЕНТЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ В ДРАМАТУРГИИ НИНЫ САДУР

Аннотация. В статье рассматриваются пьесы Н. Садур: ранняя – «Панночка» (1986), и «Фалалей» (2015) – из позднего периода творчества. Оба произведения являются «рецептивными текстами»: они написаны по мотивам романтических повестей XIX в. Драматург переосмысляет классические образы, насыщая содержание новыми смыслами. В «Панночке» Садур сохраняет основную сюжетную линию повести Н.В. Гоголя «Вий», внося изменения только в детали и иначе расставляя акценты. В пьесе «Фалалей» автор дальше уходит от драматургически интерпретируемого текста оригинальной повести, значительно меняя исходный сюжет и финал произведения. Анализ пьес показывает, что в них проявляются признаки романтизма как художественного метода – двоемирие, иерархичная картина мира, герой-жертва, романтическая фантастика, пластичная реальность, мотив двойничества. В то же время содержательно пьесы разнятся по типу пафоса, а также различаются степенью авторской свободы по отношению к первоисточнику.

Ключевые слова: Н. Садур; современная отечественная драматургия, постмодернизм; рецептивный текст; романтизм.

Получено: 20.10.2025

Принято к печати: 12.12.2025

Информация об авторе: Чистякова Мария Вячеславовна, старший преподаватель, Литературный институт имени А.М. Горького, Тверской бульвар, д. 25, 123104, Москва, Россия.

E-mail: dracarys4u@yandex.ru

Для цитирования: Чистякова М.В. Элементы романтической поэтики в драматургии Нины Садур // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 108–120.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.07

Mariya V. Chistyakova
© Chistyakova M.V., 2026

THE ELEMENTS OF ROMANTIC POETICS IN NINA SADUR'S DRAMA

Abstract. The article examines N. Sadur's receptive texts: "Pannochka" (1986) from the early period of creativity and "Falalei" (2015) from the late period. Both plays are based on romantic novels of the nineteenth century and are receptive texts. The playwright reinterprets classical images, saturates the content with new meanings. In the play "Pannochka", retaining the main storyline of N.V. Gogol's novella "Vii", Sadur makes changes only in details and places accents differently. In the play "Falalei" the author feels more at ease, as she moves further away from the reference text, significantly changing the original plot and ending of the work. In Sadur's plays there are signs of Romanticism as an artistic method: dual worlds, hierarchical worldview, hero-victim, romantic fantasy, plastic reality, the motive of duality. An analysis of the plays shows that these plays are in different registers of pathos and differ in the degree of author's freedom in the organization of the plot.

Keywords: N. Sadur, modern Russian drama; postmodernism; receptive text; romanticism.

Received: 20.10.2025

Accepted: 12.12.2025

Information about the author: *Mariya V. Chistyakova*, Senior Lecturer, Gorky Literature Institute, Tverskoy Boulevard, 25, 123104, Moscow, Russia.

E-mail: dracarys4u@yandex.ru

For citation: Chistyakova, M.V. "The Elements of Romantic Poetics in Nina Sadur's Drama". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 108–120. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.07

Драматургия Нины Садур – неоднозначное явление в литературном процессе рубежа XX–XXI вв. Ее творчество анализируют через оптику постмодернизма, модернизма и абсурдизма, магического реализма, чувственного мистицизма. Такая вариативность трактовок связана с тем, что художественный метод писательницы синтезирует черты разных поэтик, сопротивляется исчерпывающему определению.

В настоящей статье мы проанализируем два рецептивных текста, написанные в разные периоды, больше того – в разные столетия: «Панночка» (1986) по повести Н. Гоголя «Вий» (1835) и

«Фалалей» (2015) – пьеса-лубок по повести А. Погорельского «Лефортовская маковница» (1825). Закономерно, что ранние пьесы, написанные в XX в. и принесшие автору всероссийскую известность, привлекают наиболее пристальное внимание исследователей, в то время как поздние тексты изучены менее подробно. Так, «Панночка» неоднократно анализировалась в статьях, обобщающих монографиях по современной литературе или драматургии, диссертационных исследованиях, а «Фалалей» до настоящего момента не был представлен в литературоведческом дискурсе. Пьеса «Фалалей», написанная в 2015 г., – одна из последних работ драматурга, не изучена и представляет для нас особый интерес как материал для анализа эволюции творчества.

Обе пьесы написаны Н. Садур с опорой на уже ставшие классикой романтические повести XIX в. – следовательно, сам исходный материал предполагает связь с романтизмом. В рамках данной статьи романтизм рассматривается в широком смысле – не как герметичная эпоха в истории литературы, а как художественный метод, как принцип осмысления мира через искусство и – в частности – литературу, который не утратил актуальность и по сей день. «Подлинный романтизм, – писал А.А. Блок, – вовсе не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни. <...> Романтизм есть не что иное, как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией. <...> Романтизм есть дух, который струится под всякой застывающей формой и в конце концов взрывает ее» [1, т. 6, с. 261–262].

Жанр «Панночки» определяется ее автором как «пьеса в двух действиях по мотивам повести Н.В. Гоголя “Вий”», что, с одной стороны, никак не уточняет жанровые границы и не дает ключей для понимания происходящего, а с другой – подсвечивает связь с классическим произведением русской литературы.

«Фалалей», по авторскому определению, – «Пьеса-лубок. По повести Антония Погорельского “Лафертовская маковница”». Ключевые характеристики лубочной литературы – беллетристичность, занимательность и ориентация на массового читателя [см.: 6]. Романтический мистицизм в «Фалалее» – в отличие от мрачного, даже трагичного варианта в «Панночке», преломляется как волшебная сказка с клишированным счастливым финалом.

В обоих случаях Садур очень вольно обращается с исходным текстом, переосмысляя заданные классиками образы, насыщая содержание новыми смыслами. Исследователи неоднократно обращали внимание на то, что рецептивная драматургия Садур не относится к категории инсценировок: это – диалог с художниками прошлого, творческая интерпретация [см., напр.: 2; 4; 7; 8]. Садур не только интерпретирует исходный текст в драматургической форме, но также смещает первоначальные авторские смысловые и сюжетные акценты, согласовывая их с собственным вектором художественного размышления. Однако, трансформируя исходные сюжеты, драматург тем не менее остается в рамках романтической поэтики.

Практически всем своим рецептивным текстам Садур дает заголовочный комплекс, отличный от названий оригинальных произведений, смещая тем самым значимый акцент и меняя заглавного персонажа. Изменения в «Панночке» связаны напрямую с сюжетом: в финале драматург изымает сцену появления Вия, а средоточием иррационального зла и причиной смерти Хомя станет сама восстающая из гроба ведьма.

В «Фалалее» заглавным героем становится кот Маковницы. У Погорельского персонаж в ипостаси кота имени не имеет, а в качестве жениха представляется родителям Маши Аристархом Фалалеичем Мурлыкиным. У Садур кот в ипостаси кота – Фалалей, «котишко Фалалейко», лишен демонических черт: с его образом связано комическое ядро пьесы. В человеческом облике он предстанет читателю / зрителю как «немецкий доктор Котт», будет разговаривать с карикатурным акцентом, нарушать речевую логику, бессмысленно повторять одни и те же искаженные слова и демонстрировать гротескно нечеловеческое поведение. Примечательно, что мотив кошачьего сватовства у Садур также отсутствует. Доктор Котт приходит оказать Маше медицинскую помощь, довольно абсурдную, но неожиданно действенную, в то время как о замужестве речи не идет.

Репрезентация реальности в романтизме не ограничивается материальной действительностью, герои соприкасаются не только с бытовым пространством, но и с запредельным миром фантастического, духовного, иррационального. Романтическая фантастика позволяет выстраивать собственную логику сюжета, объясняет все мистические включения и проявления чудесного.

В обеих пьесах художественное пространство бинарно: мир реальности, живых людей и привычного быта сталкивается с иррациональной, темной, мистико-мифологической стороной бытия, населенной нечистью и ведьмами, что отсылает читателя к варианту романтического двоемирия. Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий характеризуют эту бинарность следующим образом: «Грань между “фантастикой” и “отражением реальности” здесь не существенна: реальность фантастична, мир монстров по-бытовому знаком и обжит. Садур строит драматургическое действие так, что ее читатель и зритель, как и главный персонаж, не может отличить реальность от галлюцинации...» [5, с. 517]

Двоемирие как модель романтической вселенной функционирует и в «Панночке», где оппозиция божественного / дьявольского является сюжетообразующим конфликтом.

Хома, именуемый в пьесе Философом, появляется вначале как звучащий за сценой голос, который произносит акафист Пресвятой Богородице. Он фигурирует как «Голос», без собственного имени, без идентичности, и останется неузнанным до непосредственного выхода в визуальное пространство. Визуальное оказывается вторичным по отношению к высказыванию, а центральный герой проявляется в сценическом пространстве постепенно, манифестируя свое явление сакральным текстом.

Образ Панночки – контекстуальный двойник Хомы, выстраивается по зеркальной, антонимичной модели: Панночка лишена речи и проявляется в плоскости визуального: «Проходит Панночка. Она идет и никого не видит. И усмешка на устах, а очи потуплены» [10, с. 231].

С Панночкой привычное пространство меняется, подстраивается под собственную абсурдистскую логику. Перед ее появлением за сценой слышен волчий вой как знак мистического, дурного предзнаменования. Героиня проходит мимо казаков; «потупленные очи», с одной стороны, сигнализируют о том, что она не смотрит в сторону живых людей, существующих в обыденной действительности, а с другой – актуализируют направление взгляда вниз, одновременно в подземный мир смерти и в адское пространство, и эта связь акцентируется в финале. Речь же Панночка впервые обретает в сцене скачек, когда становится Старухой. Меняется имя, меняется ипостась, заявленная в списке действующих лиц. Примечательно, что сначала Старуха продолжительное время также не произносит ни слова, и только уже в полете она

обретет голос. Однако реплики героини не несут в себе никакой информации и не выполняют коммуникативную функцию. Сначала звучат только междометия, бессмысленные сочетания звуков и повтор отдельных слов. К концу же сцены ведьма начинает эхом повторять фразы Хомя, который пытается молиться, чтобы таким образом сбить его с мысли, разрушить высказывание и исказить сакральный текст.

В «Фалалее» также есть столкновение бытового пространства с мистико-мифологическим, однако эта коллизия не обостряется и не продуцирует неразрешимый конфликт. Маковница, как и в оригинальной повести – ведьма, обладающая колдовской силой. В начале пьесы в ней проявляются признаки злого начала: замораживает будочника, кормит Машу пряниками, от которых та застывает, утрачивает способность дышать. Садур использует символику оригинальной повести, где мак обозначает дурман, а мед – соблазны.

В доме Маковницы привычная реальность деформирована: «Маковница страшно, громово хохочет, и **лицо ее сверкает адскими огнями**. Но в следующий миг порыв метели заслоняет ее. А когда развиднеется, вместо бабки – снежный сугроб. <...> И тут же мрачнеет комната, и, будто валится куда-то. От лампадки протягиваются тонкие алые лучи и пронзают всю комнату. И где-то, еще далеко, но ревет и катится огненный вал. А его пламенные всполохи пробегают по черным стенам» [9, с. 230–233].

Художественное пространство выстраивается через символически контрастные образы холода и жара, огня и снежной метели. Метель противопоставлена Маковнице, отменяя ее колдовство, упраздняя проявления демонического начала и замещая страшное гиперболизированно комическим образным рядом: «вместо бабки – снежный сугроб». Контекстуально противопоставлен и образ огня: в доме родителей Маши огонь несет в себе коннотацию тепла, уюта и света, а в доме Маковницы огонь – адский пламень с алыми лучами, огненным валом, всполохами.

Однако все «колдовские» действия Маковницы как будто лишены конечной цели, не имеют глубинных причинно-следственных связей и выстраиваются как цепь случайностей, шалостей темной силы. В отличие от «Панночки», в «Фалалее» не будет мотива столкновения героя со злом, предполагающего страдание и сакральную жертву. Злое начало отменяется без борьбы, естественным ходом вещей и любовью. Перелом происходит в шестой

картине, когда Маша проговаривает слова любви: «Маша с трудом пробирается сквозь буран. И тебя люблю! И папу люблю! И маму люблю! И кота твоего люблю! Но невозможно вас всех помирить! Невозможно! Вон, как все завертело! Буран до неба взвился, ни зги не видать! Сгину я!» [9, с. 239].

Кульминацией становится признание Улиана в любви, и оно же становится переломным моментом в пьесе.

После этого образ Маковницы резко меняется: из загадочной темной ведьмы она превращается в сварливую, но любящую бабушку, которая искренне заботится о благополучии внучки, хоть и находится в конфликте с остальной семьей.

«МАША. Бабушка! Ты дома, бабушка?

С улицы вваливается заснеженная Бабка, толкает Машу в спину.

МАКОВНИЦА. Уф! Кто здесь?

МАША. Это я, Маша это!

МАКОВНИЦА. Вижу, что Маша. Ты зачем по буре такой шляешься одна? А простынешь? А валенки промочишь? А за ушки наметет? Как тебя, Маша, отец-то одну отпустил! Ну, Онуфрич! Ну где ум у этого человека?» [9, с. 240].

Характерно, что в ремарке явлена «заснеженная Бабка», а не Маковница, т.е. смена ипостаси происходит на уровне лексики. Когда же Маша возвращает ей ключ, Маковница становится «Бабкой» на уровне номинации в репликах и отрицает мистические пласты повествования.

«МАША. Бабушка, я – вот...

протягивает ключ.

Не могу этого. Брось его в колодец.

БАБКА. Ну что ты за ребенок такой, а? **У нас и колодца никакого нету!**

МАША. А где ж вы воду берете?

БАБКА. Солдаты развозят. В бочках.

Маша стучит по столу.

МАША. А это? Бабушка, дорогая, это что?

БАБКА. Это стол. Садись чай пить.

салятся

Гладит Машу по голове.

Хоть ты глупая, а все равно внучка.
наливает чаю.

При таком отце разве будешь умной?

МАША. Бабушка!» [9, с. 240]

В этой же сцене меняется и влияние маковников на Машу:

«БАБКА. Молчу! Молчу! Маковничка дать?

МАША. Дай, пожалуйста.

БАБКА. Кушай, кушай, кушай.

Маша ест пряник. Ей хорошо» [9, с. 241].

Маковники в пьесе вводят персонажей в состояние измененного сознания: Будочник замечает, что от них тянет в сон, а у Маши кружится голова, ее «в жар бросает». Когда Маковница впервые кормит Машу маковыми пряниками, тело героини цепенеет, она не может сделать вдох. К финалу же, когда Маковница превращается в любящую ворчливую бабушку, пропадает и мертвящий эффект маковников. Мистические компоненты – ключ, колодец, маковники, стол – становятся частью сугубо бытового пространства: колодца нет и никогда не было, стол – чтобы пить чай, маковники – просто выпечка. Маковница переселяется в дом родителей Маши, чем окончательно закрепляет семейное воссоединение. Зло отменяется, искупается безусловной любовью – между молодыми людьми и между родственниками.

В «Панночке» же логика сюжета, более приближенная к оригинальной повести, требует присутствия героя-жертвы, которым и становится Хома. Он изначально лишен выбора: ноги сами приводят его во двор дома сотника: «ФИЛОСОФ. Я вам так скажу, люди добрые. Иду я с самого Киева, песни кричу, надо мной небо синее, под ногами земля зеленая. И никто моих песен не слышит, кроме жаворонков да волков ночных, и подумалось мне, что скучно стало одному идти, да и в животе грусть завелась. И только мне такое подумалось, как ноги сами вывели меня к вам, хотите верьте, хотите – нет» [10, с. 229].

Такая функциональность сочетается с романтической типологией героя, вариантом которой является «добровольное искупление коллективного греха» [11, с. 237]. Сама Садур говорит о смысле своей пьесы следующее: «Это пьеса ужаса жертвенности. Когда твоей жертвы мир просто не заметил! И это трагично» [3].

Центральные персонажи Садур в обеих пьесах принадлежат к романтическим героям. Однако если в «Панночке» это тип героя-

жертвы, ответственного не только за действия, но и за слова, и даже за мысли, то в «Фалалее» Маша – тип наивной героини, несущей в себе черты детскости. Детское в романтизме понимается как подлинное, светлое человеческое начало, лишенное условностей и лицемерия.

К двоимирию в драматургии Садур примыкает мотив двойничества, также характерный для романтической литературы. Как было отмечено выше, Панночка и Хома функционируют как контекстуальные двойники в пьесе, их взаимодействие выстраивается по зеркальной модели: речь и молчание, мужское и женское, живое и мертвое, божественное и дьявольское и так далее. Эта модель достигает апогея в финальной сцене пьесы, когда Хома молится Младенцу Иисусу, а Панночка в это же время выкрикивает молитву Сатане.

Становясь зеркалом Хома, Панночка вытесняет его идентичность, абсорбирует, замещает собственной, выступая как миметический двойник (по М. Ямпольскому, см.: [12]), оказывающий непосредственное воздействие как на исходный образ, так и на окружающий его мир. Во взаимодействии с Панночкой Хома постепенно утрачивает исходное состояние и приобретает новые – чуждые для себя черты.

«ХВЕСЬКА (*потрясенно*). Пан Философ, как вы говорить стали?

ФИЛОСОФ. Как?

ХВЕСЬКА. Будто это не вы говорите, а настоящий важный пан» [10, с. 267].

Меняются и внешние признаки:

«ФИЛОСОФ (*пьет*). А если и пропадать козаку! (*Топнул ногой... и увидел свои новые сапоги.*) Ах, какие сапоги у меня!

<...>

ФИЛОСОФ. А что, ребята? А если подумать, то на что мне теперь и сапоги? Дорош, а хочешь ты мои сапоги?

ДОРОШ. Не хочу, друг Хома. Потому что сапоги эти тонкой кожи, и носок у них узок, специально для панской ноги» [10, с. 268].

Постепенно из Философа Хома становится паном, а затем – мертвецом. Срабатывает романтическая иерархичность мира, где материальное подчинено духовному. Садур последовательно вы-

стирает процесс деформации идентичности Хомы и регрессии человеческого начала в нем, деконструирует сюжет повести Гоголя как переход героя в пространство смерти. В финале существенные различия между Хомой и Панночкой стираются: он холоден, мертв, его речь обретает стилистику речи пана, оба персонажа предстают босиком и в белых одеждах («она в сорочке, Философ в рубашке»; белый цвет здесь явно символизирует одновременно смерть и очищение). Герои произносят одни и те же фразы, как эхо вторят друг другу. В последней же ремарке Садур маркирует слияние на физическом уровне: «Так они оба и стоят, сцепившись какой-то миг, потом медленно оседают вниз и рушатся на них балки, доски, иконы, вся обветшала, оскверненная церковь. Один только Лик Младенца сияет почти нестерпимым радостным светом и возносится над обломками» [10, с. 270].

Персонажи сцепляются, как бы сливаясь в неделимое тело после смерти. Сияющий лик Младенца, что примечательно, символизирует торжество божественного начала и придает осмысленность сакральной жертве Хомы. Однако, как отмечает И.И. Плеханова, в этом есть неоднозначность: «Религиозный пафос не переходит в простое сострадание, с каким воспринимал своего героя Гоголь. Кризис гуманизма и глубокая вера не противоречат друг другу, когда драматург занят созданием не живого характера, а выразительного текста со слабовольными героями» [8, с. 41].

В «Фалалее» также присутствует текучесть идентичности действующих лиц: персонажи не константны, они трансформируются в ходе развития сюжета. Однако – и здесь актуализируется иронический аспект – оборотничество лишено трагизма и создает эффект буффонады. Так кот превращается в доктора Котта, чья речь стилизована карикатурным немецким акцентом, и одновременно демонстрирует признаки кошачьей природы (доктор играет с фантиком, вызывает аллергию у Онуфрича). Сюжетообразующая трансформация сопряжена с образом Маковницы, которая утрачивает признаки злой колдуньи и превращается в Бабку через обречение (восстановление) семейной связи.

Если в оригинале «Лафертовская маковница» – мистическая повесть со «страшным» сюжетом, то «Фалалей» Садур содержит и стилистически тяготеет к волшебной сказке. Акцент в развитии действия смещен на комическое, абсурдное. Сюжетообразующая конфронтация человеческой нравственности (добра) и дьявольского искушения (зла) отменяется самим развитием драма-

тургического действия: конфликт снимается любовью и обретением семьи, что коррелирует с оригинальным замыслом Погорельского. В повести любовь также понимается как высший идеал, она сильнее зла, сильнее колдовства. Именно любовь и нравственная чистота освобождают Машу от дьявольской власти мертвой старухи в оригинальном тексте. Любовь трансформирует злую ведьму в любящую бабушку и в пьесе Садур.

В обеих пьесах происходит столкновение реального мира и мира потустороннего, темного, враждебного человеку. Колдовская реальность сопряжена с образом меняющей ипостась ведьмы – Панночки / Старухи и Маковницы / Бабки. Однако если в «Панночке» Садур сохраняет основную сюжетную линию повести Гоголя, внося изменения только в детали и акценты, то в «Фалалее» она дальше уходит от опорного текста, значительно изменяя исходный сюжет и финал произведения.

Обе пьесы отмечены глубокими связями с поэтикой романтизма, хотя разнятся по своему пафосу: «Панночка» тяготеет к трагедии (на этом определении настаивает и сама Садур [3]), в «Фалалее» же центральный конфликт ликвидируется сам собой, а мотив потустороннего, демонического вмешательства в жизнь людей нивелируется счастливым семейным воссоединением в финале.

Список литературы

1. Блок А.А. О романтизме // Блок А.А. Собрание сочинений. Т. 6. Берлин: Алконост, 1923. С. 258–273.
2. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. 3-е изд., испр. М.: Флинта; Наука, 2007. 368 с.
3. Заболотная М. Искусство – дело волчье. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/3/in-petersburg-3/nina-sadur-iskusstvo-delo-volche/?ysclid=m8diwrbr2p899349038> (дата обращения: 27.05.2025).
4. Завьялова Е.Е. Проблемы реинтерпретации русской литературной классики. 2-е изд. М.: Флинта, 2018. 157 с.
5. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: ИЦ «Академия», 2003. 688 с.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. 2-е изд. М.: Интелвак, 2003. 1596 стб.

7. Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008. 842 с.
8. Плеханова И.И. Новая драма: имена и тенденции. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2017. 400 с.
9. Садур Н.Н. Чудная баба. М.: АСТ, 2015. 320 с.
10. Садур Н. Обморок. Книга пьес. Вологда: Полиграфист, 1999. 497 с.
11. Федоров А.В. Романтизм // Введение в литературоведение / под общ. ред. Л.М. Крупчанова. М.: Оникс, 2005. 415 с.
12. Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. 336 с.

References

1. Blok, A.A. “O romantizme” [“On Romanticism”]. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], vol. 6. Berlin, Alkonost Publ., 1923, pp. 258–273. (In Russ.)
2. Gromova, M.I. *Russkaya dramaturgiya kontsa XX – nachala XXI veka* [Russian Drama of the Late 20th – Early 21st Century]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2007, 368 p. (In Russ.)
3. Zabolotnyaya, M. “Iskusstvo – delo volch’e” [“Art is a Wolf’s Business”]. Available at: <https://ptj.spb.ru/archive/3/in-petersburg-3/nina-sadur-iskusstvo-delo-volche/?ysclid=m8diwrbr2p899349038> (date of access: 05.27.2025). (In Russ.)
4. Zavyalova, E.E. *Problemy reinterpretatsii russkoi literaturnoi klassiki* [Problems of Reinterpretation of Russian Literary Classics], 2nd ed. Moscow, Flinta Publ., 2018, 157 p. (In Russ.)
5. Leiderman, N.L., Lipovetskii, M.N. *Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody* [Modern Russian Literature: 1950–1990s]. Moscow, “Akademiya” Publ., 2003, 688 p. (In Russ.)
6. *Literurnaya ehntsiklopediya terminov i ponyatii* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts], ed. and comp. A.N. Nikolyukin, 2nd ed. Moscow, Intelvak Publ., 2003, 1596 col. (In Russ.)
7. Orlitskii, Yu. B. *Dinamika stikha i prozy v russkoi slovesnosti* [Dynamics of Verse and Prose in Russian Literature]. Moscow, RGGU Publ., 2008, 842 p. (In Russ.)
8. Plekhanova, I.I. *Novaya drama: imena i tendentsii* [New Drama: Names and Trends]. Irkutsk, Izd-vo IGU Publ., 2017, 400 p. (In Russ.)
9. Sadur, N.N. *Chudnaya baba* [The Wonderful Woman]. Moscow, AST Publ., 2015, 320 p. (In Russ.)
10. Sadur, N. *Obmorok. Kniga p’es* [Fainting. A book of plays]. Vologda, Poligraphist Publ., 1999, 497 p. (In Russ.)

11. Fedorov, A.V. "Romantizm" ["Romanticism"]. *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literary Studies], ed. L.M. Krupchanov. Moscow, Oniks Publ., 2005, 415 p. (In Russ.)
12. Yampolskii, M. *Demon i labirint (Diagrammy, deformatsii, mimesis)* [The Demon and the Labyrinth (Diagrams, Deformations, Mimesis)]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996, 336 p. (In Russ.)