

DOI: 10.31648/an.11203

Elena Kurant

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1596-5433>

Uniwersytet Jagielloński/ Jagiellonian University

elena.kurant@uj.edu.pl

Хронотоп войны: антивоенное послание в современной русскоязычной драме

The Chronotope of War: The Anti-War Message in Contemporary Russian-Language Drama

Abstract: Russian-language anti-war drama of 2022–2025, centered around the Echo of Lyubimovka festival, is not only a collection of highly relevant texts that construct a vision of wartime reality and the individual's existence within it but also an invaluable document of the era – a collective testimony of its time. In this article, we examine key categories of the war chronotope as an embodiment of crisis time and space in anti-war plays from the festival's repertoire (including *Vanya Is Alive* by N. Lizorkina, *An Animal Attacked* by Y. Tupikina) and outline the principles of crisis consciousness that dominate contemporary Russian-language anti-war drama.

Keywords: Anti-war drama, war chronotope, crisis identity, contemporary drama, Echo of Lyubimovka

Хронотопичность драматургического текста, отражающая специфику пространственно-временного единства, как «слияния пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» (Bakhtin 1975: 235) произведения определяет не только его формально-содержательную сторону, но аксиологическую картину мира и образ героя, его сознание, ценностные характеристики. Как утверждает Александра Екабсонс, «через образы времени и пространства в современной драматургии происходит активизация авторского сознания на разных уровнях текста: в композиции, в метатексте, в речи героев, в ремарках» (Yeakabsons 2012). Современная постдрама, меняя в корне традиционные представления о драматическом времени-пространстве, жанровой и композиционной специфике, субъектно-объектной организации,

позволяет говорить о реализации в ней поэтики перцептуального хронотопа, то есть индивидуального, субъективного восприятия времени-пространства:

Художественный образ, представляющий собой основное содержание всякого произведения искусства, может быть реализован только в рамках перцептуального пространства и времени (лучше сказать, перцептуального пространства-времени) субъекта, создающего или воспринимающего художественное произведение. Надо отметить, что в перцептуальном пространстве-времени индивидуума локализуются не только ощущения и восприятия, но также и представления, фантазии, настроения, включая образы сновидений, несущие, однако, вполне определенную символическую нагрузку (Zobov/Mostepanenko 1974: 15).

Перформативный характер современной драмы, композиционная и сюжетная незавершенность, предполагающие партиципаторную вовлеченность и взаимодействие с рецепиентом в процесс конструирования смыслов также подчеркивает значение и актуальность перцептуального хронотопа для исследований современного театрального текста. Перцептуальный хронотоп представляет собой второй уровень драматического хронотопа в качестве «отражения реального времени и пространства» (Yekabsons 2022). В свою очередь, концептуальный хронотоп, как хронотоп первого уровня, отражает «действительную картину мира в произведении, событийный аспект» (Yekabsons 2022).

Хронотоп войны, который мы анализируем в данной статье, имеет сюжетообразующий характер в рассматриваемых нами произведениях и обладает эмоционально-ценностной интенсивностью. Это связано не только с табуированностью, сакрализацией, идеологической и пропагандистской насыщенностью темы войны, при которой «частный, индивидуальный опыт загонялся в сферу «коллективного бессознательного», культурно не отмеченного, не рефлексированного» (Gudkov 2005), но и с фактом реального уголовного преследования авторов, театральных деятелей, выражающих свою антивоенную, антитоталитарную позицию, вынужденных (или принявших самостоятельное решение) уехать из России. Все исследуемые нами пьесы вошли в шорт-листы антивоенной программы фестиваля *Эхо Любимовки*, который физически перестал проводиться в Москве, но в 2022 году объявил бессрочный опен-колл *Драматургия против войны*, на который русскоязычные авторы продолжают присылать пьесы. Читки этих пьес с обсуждениями, а также встречи с авторами проходят по всему миру, в тех его уголках, куда эмигрировали авторы, актеры, режиссеры из России. Пьесы переводятся на многие европейские языки, и русскоязычный театр *в изгнании* продолжает

работать с реальностью в пространстве, свободном от навязанных цензурой, пропагандой и репрессивной политикой тоталитарной власти нарративов. Таким образом, тема войны – центральная тема в системе пространственно-временных координат в пьесах, представленных в рамках *Эха Любимовки*, но организовано это пространство по-разному.

Военное время-пространство в пьесе *Ваня жив* Натальи Лизоркиной, одном из наиболее известных текстов фестиваля, довольно условно и схематично. Главная героиня – солдатская мать Аля, которая узнает, что ее сын «не взят в плен и абсолютно свободен и жив» (Lizorkina 2022). Реальность войны остается за пределами текстуального пространства, которое вызывает ощущение искусственности, аранжированности: «Светит солнце. Аля, милая Аля, это солнце вышло для тебя, оно вышло специально для тебя». Абсолютная заданность существования в этом пространстве диктует характер реплик героев:

СОСЕДКА. Светит солнышко и тепло.

АЛЯ. Да, а мой Ванечка жив и здоров.

СОСЕДКА. Это хорошо, это самое главное.

АЛЯ. Когда он придет, мы будем пить чай с печеньем.

СОСЕДКА. Ну надо же, как хорошо. И солнце, и Ванечка приезжает.

Конкретные временные и пространственные маркеры – весна, провинциальный городок, главная площадь, тюрьма, штрафной изолятор, в котором умирает Аля, – постепенно размываются в мифологическом ощущении безвременья, нарушения миропорядка, абсурдности мира, вывернутого наизнанку. Это мир, в котором «все люди счастливы, светит солнце. [...] полки полностью забиты маслом и сахаром». Пространство текста полностью замкнуто, гомогенно, изолировано от внешнего мира. Любое движение вне пределов его, – даже если попадает в его силовое поле, – преломляется в соответствии с заданными условиями:

ГОЛОС В ТРУБКЕ. Алло... Это Алевтина Георгиевна Мурова?

АЛЯ. Да, это я.

ГОЛОС В ТРУБКЕ. Ваш сын жив. Он жив.

Аля смеется.

АЛЯ. Мой сын жив. Как же так... нет это ошибка. Еще вчера он был абсолютно свободен, а теперь он жив.

ГОЛОС В ТРУБКЕ. Женщина, можете порадоваться. Порадуйтесь, это помогает.

АЛЯ. Я все-таки не понимаю. Мой сын жив. Я хочу увидеть какую-то бумагу...

ГОЛОС В ТРУБКЕ. Мы вам все пришлем. Конечно, вы все получите.
АЛЯ. Я солдатская мать. Я имею право знать, как он выжил.

Таким образом, создается абсурдный образ тоталитарного пространства несвободы, немоты, перевертышей, где черное и белое меняются местами, где нужно отстаивать свое право на молчание: «АЛЯ. Это мой город, я имею право молчать».

Время в пьесе циклично: «Солнце встает, заходит. Солнце встает, заходит. Солнце встает, заходит». Эти повторы в тексте фиксируют замкнутость, непрерывность цикла, в котором отсутствуют ориентиры, потерян смысл и значения слов, нарушена сама функция языка как инструмента коммуникации, а отказ от нового языка, суррогата, становится первой робкой попыткой выйти из замкнутого круга, прервать цикл, восстановить смысл:

Молчат о многом.
Молчат о важном.
Все они молчат о мире.
Аля никогда ничего подобного не слышала.
Она тоже решает молчать. И ей не страшно.

Кризисным событием для героини становится смерть ее сына Вани, осознание и признание которой становятся условием выхода из мира несвободы, даже если это выход в никуда, в смерть:

Аля лежит на полу штрафного изолятора.
АЛЯ. Друзья мои... Когда я буду совсем-совсем жива, положите меня вместе с Ванечкой. Положите меня в братской могиле.
Сожгите мое тело. Засыпьте меня песком.
Я – Алевтина Георгиевна Мурова.
Забудьте меня, забудьте мои слова.
Я – Алевтина Георгиевна Мурова.
Забудьте меня, забудьте.

Цикличность пространственно-временной организации нарушается линейным движением Али к принятию вины: «АЛЯ. Мой Ванечка не вернется. Он умер, мой Ванечка. И я его убила».

В условиях замкнутости, в суженном пространстве штрафного изолятора течение времени, до сих пор очень плотное, замедляется, а героиня обретает свой истинный голос, разрушает искусственность пространства и совершает прорыв в реальность, даже если цена собственной физической свободы –

смерть. Авторская ремарка, заявленная в начале пьесы, о том, что текст должен произносить один человек, не только усиливает ощущение абсурдности, фиктивности изображенной реальности и одиночества героини, но и подчеркивает глубокое внутреннее измерение ее пути. Героиня не меняет опрессивную тоталитарную реальность. Ее путь к прозрению, восстановлению личной ответственности сквозь перевертыши вывернутого наизнанку мира заставляет смотреть на ее смерть как на перерождение и проникать в отраженную реальность перцептуального хронотопа, в котором мы видим страдания героини, ее попытку преодоления лжи и тоталитарной пропаганды и глубокий трагизм войны и ее жертв.

В пьесе *Напало животное* Юлии Тупикиной (Turikina 2024) также возникает тема замалчивания, искажения реальности. В пьесе рассказывается история, как вернувшиеся с войны мужчины, страдающие ПТСР¹, проявляют насилие по отношению к женщинам и детям, а полиция приписывает эти избиения и убийства домашним животным: собакам, кошкам, попугаям, хомякам и даже игуане, поскольку негласные установки от начальства запрещают заводить дела в отношении «ветеранов боевых действий» (Turikina 2024):

Пишут, хорошие новости – в нашем городе открывается новый приют для животных. Пишут, создан для профилактики санитарно-эпидемической ситуации, связанной с угрозой эпидемии, которая передается от животных. Пишут, что в специально оборудованных вольерах содержатся опасные животные: собаки, кошки, удав, три попугая и одна игуана. Комментарий начальника ОВД Карена Карапетяна: «Ситуация взята на особый контроль. Мы всё делаем для безопасности жителей нашего города».

Как и в пьесе *Ваня жив*, в тексте *Напало животное* хронотоп войны прежде всего выводит на первый план время: «военное время», «следовательно человек попадает в иную систему координат, где действуют иные законы» (Podshivaylova 2016). Здесь подчеркивается особое время: «в непростое время живем», «время покупать разрушку», и одновременно указывается момент перехода на новое, кризисное время: «Уходил – нормальный человек, пришёл – бешеный». Внешнее пространство (окраина города, «почти Москва», как сказано в тексте), свободное от военных действий, пронизано ощущением войны, является продолжением пространства военных действий: «Пока мы с вами в тылу, они... Они геройски погибают. А если не погибают, то нажираются и так далее. Бьют потом, ну, понимаете. Детей, там, жён, мама миа».

¹ Посттравматическое стрессовое расстройство.

Кроме того, что пространство подразумевается как «тыл», в нем присутствует также вертикаль – верх, то есть власть, и низ – то есть те, кто выполняет приказы: «есть распоряжение сверху – быть, как бы это... Нежнее. Иметь нис... нисхождение». Топос дома перестает символизировать надежность, защищенность. Теперь дом также становится элементом хронотопа войны, полем боя, где за дверями жильцов подслушивают, где подглядывают за ними через камеры видеонаблюдения, где синие и желтые коробки, выставленные на балконе, становятся поводом для написания доносов. Внутри замкнутого пространства тесных квартир война прорастает насилием, жестокостью, ужасом жертв, избиваемых агрессорами. Исходный реализм и гомогенность структуры внешнего пространства постепенно разрушаются за счет фантазмагорических картин восприятия реальности вернувшихся с войны мужчин, калечащих и убивающих своих близких:

Я морду видел.

АЛЁША. Какую морду?

РОСОМАХА. Страшную. Я рукой её так – раз! А рука насквозь. Насквозь рука провалилась, сечёшь? Сечёшь ты? Видишь, диван низкий у нас? Низкий, да? А я туда пролезть хотел, так пересрался. В эту щель. По полу скрёб, так пересрался.

Лиминальность пространства, искаженного болезненным сознанием, создает ощущение тревоги и иррациональной жути. Война как насилие, агрессия, бесправие проникает все уровни пространства, которое постепенно приобретает абсурдные черты как инфернальная смесь юмора и ужаса. В пьесе присутствуют документальные вставки. Это фрагменты из блогов украинского квир-блогера Шуры Стоуна (Похититель_ароматов), объекта восхищения и подражания участкового Алеши, который также является скрытым квиром и в финале наконец открывает свою сущность, записывая фрагмент собственного блога в женском образе.

Интересными представляются две пространственные ремарки-перечисления. В первой, как в газетной хронике, перечисляются жертвы войны и насилия. В этом перечне присутствуют как реальные трагические жертвы современности, так и участники абсурдных историй, о которых много говорилось в СМИ:

Никто не спас Рэпера Васио, 149 тысяч жителей Подольска в 128 многоквартирных домах, жителей Белгорода, журналиста Рыбина из Ростовской области, владельца Мутабора и Филиппа Киркорова от не той двери, экологическое издание «Кедр»,

Франца Беккенбауэра, начальника котельной в Подольске, Льва Рубинштейна, вокалиста группы «Щенки», Навального от ШИЗО, икону Матроны Московской в Тбилиском кафедральном соборе Святой Троицы, певца Шарлота и кота Сергея из Зеленоградска никто не спас.

Вторая ремарка содержит библейскую лексику, повторение «радуйся» вместо благой вести – опять же газетные, новостные факты, которые подчеркивают иррациональность действительности, ее насыщенность симулякрами, псевдо-контентом, стратегиями замещения:

Радуйся Картье, Лалик и Фаберже из фондов Эрмитажа, радуйся бабушке из Тимирязевского района, которая сама вышла чистить снег лопатой, радуйся национальному космическому центру в Филях, который обещали вот-вот достроить, радуйся отреставрированной бывшей аптеке Феррейна на Никольской, радуйся премьере новой экранизации «Мастера и Маргариты», радуйся задержанному в Шереметьево пассажира с боевой гранатой Ф-1, радуйся концерту «Про движение» объединения «Притяжение», радуйся новой рыбной brassерии, которая открылась на Цветном, радуйся новой опции «покупка в кредит» на Авито, [...] радуйся новым рекомендациям по лечению транслюдей от Российского общества психиатров, радуйся подорожанию авиабилетов на 24,5%, радуйся новому ресторану Мун в Лотте Плаза с окнами на Садовое кольцо.

Комизм, присутствующий в пьесе, по мере развития событий, постепенно размывается, обнажая трагизм и ужас финальной сцены, когда Росомаха рассказывает собутыльнику, как хомяк загрыз его жену:

РОСОМАХА. Анька, Анька, дура, дура! Лежу, сплю – вижу: к карману тянется. К деньгам тянется моим. Хрясь – дал по морде. Рука насквозь так прошла. И тут – он. Он появился.

ПЕТРОВИЧ. Кто?

РОСОМАХА. Он. Белый такой.

ПЕТРОВИЧ. Любовник что ли еёный?

РОСОМАХА. С черными пятнами. И ухо обгрызено одно. И в шею впился ей – бац!

ПЕТРОВИЧ. Ой, бя. Да кто впился? Ты упился что ли, братишка?

РОСОМАХА. Хомяк, хомяк впился. В шею. И загрыз её, загрыз её, сука, загрыз насмерть. *(Рыдает)*

ПЕТРОВИЧ. Да ты чё, да ты брось, как загрыз-то, бя?

РОСОМАХА. Хрипела, она хрипела, а он грыз, грыз, голова отвалилась.

Росомаха достает из кармана клоч женских волос.

ПЕТРОВИЧ. Это чё? Фу.

РОСОМАХА. Её, её волосы.

ПЕТРОВИЧ. Ты зачем? Зачем?

РОСОМАХА. На память взял. Когда он её загрыз. Изловил, суку.
Росомаха достает из кармана мертвого хомяка.

Всепроникающий хронотоп войны постепенно выводит абсурд изображаемых событий на уровень экзистенциальной категории, обличая нормализацию и легитимизацию насилия, отсутствие морально-духовных ориентиров, деперсонализацию, обезчеловечивание личности, фрагментаризацию реальности, онтологический хаос. Документальные элементы нарратива подчеркивают, что реальность еще более абсурдна, чем любая фантазия на ее тему, и в этом и трагический модус, и антивоенный пафос высказывания.

Пьеса *Common Shame* Екатерины Августеняк, драматурга, режиссера, художницы перформанса, вошла во внеконкурсную программу *Любимовки 2023*. Перформативный характер пьесы подчеркнут ее креолизованной природой: здесь отсутствует внешний канон, нет списка действующих лиц, ни собственно действия. Она представляет собой 30 реплик, подслушанных в России, на тему войны, стыда, заработка, парада победы. Невербальный компонент пьесы и ее смылосодержащее концептуальное решение представляет текст в виде содержимого баночки с лекарственными капсулами. Каждое высказывание соответствует одной капсуле. Вместо списка действующих лиц – инструкция по применению. Фрагменты пронумерованы и расположены в произвольном порядке. Авторское определение жанра звучит как «пьеса для домашнего использования», что подчеркивает ее перформативный и партисипаторный характер: зритель/читатель/адресат принимает непосредственное участие в построении нарратива, конструирует его, тем самым становясь соавтором, со-творцом смыслов. Военное время пронизано ощущением стыда, переоценкой ценностей, обращением к детским воспоминаниям. Пространство пьесы, в свою очередь, размыкается и индивидуализируется: оно становится личным пространством каждого читателя, а действие пьесы – его мысли, воспоминания, ощущения. Текст, таким образом, предстает не в качестве готового продукта, артефакта с заложенным смыслом, а как элемент процесса, совершаемого в сознании зрителя, лишено своего привычного статуса наблюдателя действия. Хронотоп войны в таком индивидуализированном прочтении представляет собой текст-пазл, который необходимо собрать из разрозненных фрагментов. Такой формат можно отнести к направлению *site-specific* или спектакль-променад: в них роли главных героев принадлежат самому зрителю или пространству. Пространство проблематизированно и значимо, а активные действия зрителя необходимы для того, чтобы собрать

разнородный материал и генерировать смысл. При этом небольшие фрагменты текста – эмоциональные сгустки, которые быстро читаются и долго проживаются. Действуют ли это пилюли как успокоительное, находим ли мы облегчение, переживая свою травму, или пропускаем их через себя в качестве принудительной терапии, – это остается в личном пространстве зрителя/читателя.

В пьесе *Думскролинг и думливинг* Артура Головнина (Golovnin 2024), которая впервые была прочитана на фестивале *Эхо* в Мюнхене, герой пьесы, житель Украины с российским паспортом бродит по разрушенному оккупированному украинскому городу в поисках своей жены. Ирреальность или даже сюрреальность происходящего позволяют говорить о реализации онейрического хронотопа: главный герой пытается обнаружить и удержать реальность, но она распадается, ускользает, как во сне, и герой вдруг может посмотреть сам на себя со стороны:

Всё хорошо. По лицу не понять. Мышцы расслаблены. Лицо спокойного человека. По рукам не понять. Посмотрите, они не дрожат. Будто замерли в воздухе. По спине не понять. Я не нагнулся, не пригнулся, не сгорбил, не скукожился, не съежился. По ногам не понять. Кроссовки на твердой земле. Всё хорошо. Я не ускорился и не замедлился. Я иду, как и шёл. Я всё также говорю. Я слышу и отвечаю. Я рассказываю и помню историю. Предложения цепляются друг на друга. Связанные, уверенные. Всё хорошо. Ничего не произошло (Golovnin 2024).

Ирреальность, кризисность, иное течение времени подчеркиваются в тексте пограничным состоянием героя: он пытается восстановить свою идентичность, а поиски жены становятся поисками самого себя в незнакомом городе, в сновидческом пространстве, в нелинейном, цикличном времени:

Я не помню, каким был город раньше. Я не могу его узнать. Здания перемешали. Перемешали этажи, окна и двери. Разбросали наружную рекламу. Вроде это здание было на квартал дальше. [...] Город провалился в сумасшествие, в страх, в паранойю. Паранойю этого трамвайного кольца, этих барачков, этого летнего мертвого парка диких бульдогов. Город провалился в молчание, в умалчивание, в замалчивание, в упрекающий шепот бабушки, в пугающие крики отца, в одергивающие руки матери. Город вернулся в детство, вернулся к прогулке за мамой по разбитому асфальту, вернулся к её молчащему затылку, к крепким запястьям. Город вернулся во время, где идёшь вслед, где тебя молча ведут.

Пространство распадается словно пиксели в компьютерной бродилке, герой теряется в собственных воспоминаниях, ощущая себя и жертвой, и извергом:

от одного его прикосновения у женщин возникают синяки. Он свой среди чужих и чужой среди своих, на развалинах этого оккупированного города он тот, кого держат на мушке, и тот, кто нажимает на курок. Его символическое путешествие по разрушенному мертвому городу, по местам памяти, и одновременно погружение в самого себя, в собственное восприятие этой пограничной реальности являет собой попытку отрефлексировать окружающий мир, насилие, разрушение, смерть и воссоздать собственную идентичность и одновременно осознание невозможности этого. Название пьесы – *Думскролинг и думливинг* – сочетание английского термина *думскролинг*, образованного из двух английских слов *doom* – «трагедия, обреченность» и *scrolling* – «просматривание ленты в соцсетях». Сам термин является неологизмом и обозначает прокручивание новостной ленты и погружение в негативное, тревожное состояние. Авторский неологизм *думливинг* подразумевает обреченность жизни, эмоциональную деградацию, погружение в пучину абсурда, когда прошлое соединяется с настоящим, а настоящее представляется страшным сном, последним видением:

Я вижу, как летит Мрия. Всё замирает. Все прохожие смотрят вверх и молчат. Тени от крыльев скользят по стадиону, по студентам. Огромные, огромные крылья. Они обнимают студентов на стадионе. Они обнимают прохожих. Они обнимают коллег, собравшихся на бизнес-ланч. Крылья Мрии обнимают меня. Кутают как в одеяло. Убаюкивают на этой летней жаре. Я в утробе. Стенки Мрии обволакивают меня, пульсируя кровью. У меня падает зрение и звуки утихают. Я успокаиваюсь. Всё до последнего, я всё это чувствовал, и теперь иду спать.

Итак, в проанализированных нами текстах реализуется хронотоп войны как кризисное время-пространство, где время преимущественно циклично, подчиняет себе пространство, которое либо размыкается (в военное время любое пространство становится пространством войны), либо максимально индивидуализируется (действие переносится в личное пространство читателя и в его воображение как вынужденная необходимость или сознательная потребность внутреннего, индивидуального переживания). Хронотоп войны представляется как перцептуальная и субъективная категория, которая заставляет «познающего субъекта искать более адекватные формы для отображения реального времени и пространства, которые имели бы более общезначимый характер» (Zobov/Mostepanenko 1974: 13). В антивоенных драматических текстах совершается попытка отрефлексировать время и пространство кризиса, катастрофы, описанные зачастую языком абсурда, не поддающиеся рацио-

нализации, распадающиеся на отдельные фрагменты и пласты. Их отличительной чертой становятся насилие и разрушение. Ощущение и переживание кризиса проявляются в нестабильности, конфликтности, пограничности, апокалиптичности хронотопа, фиксируемые современной драмой. Пространство становится неузнаваемым, чужим и чуждым, иррациональным, время циклично, настоящее перемешивается с прошлым, реальность уступает место воспоминаниям о реальности, а движение во времени – движению по кругу, из которого невозможно вырваться.

И через эту попытку современная драматургия формулирует свое свидетельское слово в антивоенном антитоталитарном высказывании, выступает против войны, против нормализации насилия и агрессии, работает с болевыми точками современной реальности.

Библиография

- Bakhtin, M.M. (1975), *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike*. V: Idem, *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura: 234–407 [Бахтин, М.М. (1975), *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*. В: Идем, *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература: 234–407].
- Golovnin, A. (2024), *Dumskroling i dumliving*. <https://lubimovka.art/golovnin> [dostup: 20.10.2024] [Головнин, А. (2024), *Думскролинг и думливинг*. <https://lubimovka.art/golovnin> [доступ: 20.10.2024]].
- Gudkov, L. (2005), «*Pamyat'» o voyne i massovaya identichnost' rossiyan*. *Neprikosnovenny zapas 2*. <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/pamyat-o-vojne-i-massovaya-identichnost-rossiyan.html> [dostup: 25.05.2024] [Гудков, Л. (2005), «*Память» о войне и массовая идентичность россиян*. *Неприкосновенный запас 2*. <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/pamyat-o-vojne-i-massovaya-identichnost-rossiyan.html> [доступ: 25.05.2024]].
- Lizorkina, N. (2022), *Vanya zhiv*. https://lubimovka.art/media/plays/Lizorkina_Vanya_zhiv.docx [dostup: 13.03.2024] [Лизоркина, Н. (2022), *Ваня жив*. https://lubimovka.art/media/plays/Lizorkina_Vanya_zhiv.docx [доступ: 13.03.2024]].
- Podshivaylova, A.M. (2016), *Svoystva khronotopa voyny kak marker konfliktogennoy situatsii. XV Mizhnarodna naukovo-praktichna konferentsiya «Konfliktologichna yekspertiza: teoriya ta metodika»: programa i materiali*: 21–24. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/8946> [dostup: 29.08.2024] [Подшивайлова, А.М. (2016), *Свойства хронотопа войны как маркер конфликтогенной ситуации. XV Міжнародна науково-практична конференція «Конфліктологічна експертиза: теорія та методика»: програма і матеріали*: 21–24. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/8946> [доступ: 29.08.2024]].
- Tupikina, Yu. (2024), *Napalo zhivotnoye*. <https://www.lubimovka.art/tupikina> [dostup: 24.10.2024] [Тупикина, Ю. (2024), *Напало животное*. <https://www.lubimovka.art/tupikina> [доступ: 24.10.2024]].
- Yekabsons, A.V. (2012), *Printsipy vossozdaniya lokal'no-temporal'nogo kontinuumata v «Novoy drame» rubezha XX–XXI*. *Molodoy uchenyy 7/42*: 156–158. <https://moluch.ru/archive/42/5146/> [dostup: 29.10.2024] [Екабсонс, А.В. (2012), *Принципы воссоздания локально-темпорального*

- континуума в «Новой драме» рубежа XX–XXI века. Молодой ученый 7/42: 156–158. <https://moluch.ru/archive/42/5146/> [доступ: 29.10.2024]].*
- Yekabsons, A.V. (2022), *Kontsepsiya vremeni i prostranstva v sovremennom literaturovedenii. Academic Research in Educational Sciences 3/3: 377–391. <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsepsiya-vremeni-i-prostranstva-v-sovremennom-literaturovedenii> [dostup: 05.11.2024]* [Екабсонс, А.В. (2022), *Концепция времени и пространства в современном литературоведении. Academic Research in Educational Sciences 3/3: 377–391. <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsepsiya-vremeni-i-prostranstva-v-ovremennom-literaturovedenii> [доступ: 05.11.2024]].*
- Zobov, R.A./Mostepanenko, A.M. (1974), *O tipologii prostranstvenno-vremennykh otnosheniy v sfere iskusstva. V: Yegorov, B.F. (red.), Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve. Leningrad: Nauka, Leningradskoye otd-niye: 11–25. [Зобов, Р.А./Мостепаненко, А.М. (1974), *О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. В: Егоров, В.Ф. (ред.), Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград: Наука, Ленинградское отд-ние: 11–25].**