

ФИЛОСОФИЯ ПРОСТРАНСТВА В ДРАМАТУРГИИ ВАДИМА ЛЕВАНОВА

Т. В. ЖУРЧЕВА¹⁾

¹⁾Самарский национальный исследовательский университет им. академика С. П. Королева,
шоссе Московское, 34, 443086, г. Самара, Россия

Исследуется проблема осмысления художественного пространства в драматургии Вадима Леванова, одного из наиболее ярких представителей новейшей российской драмы. Отмечено, что с самых первых пьес и на протяжении всего своего творческого пути Леванов подробно и тщательно работает с пространственными образами, наделяя их сложными символическими смыслами. Последовательно рассматриваются пьесы разных периодов творчества писателя, прослеживается эволюция пространственных образов в его драматургии. Анализируются ранние пьесы, в которых использован традиционный для литературы XX в. прием замкнутого пространства, позволяющий сконцентрировать внимание на внутреннем конфликте героя, на ситуации нравственного выбора, проблеме одиночества и отторженности человека от мира, от понимания смысла бытия. Приверженность Леванова к экзистенциальному конфликту логически приводит его к тому, что в поздних, программных своих произведениях он стремится противопоставлять замкнутое и разомкнутое пространство как две модели человеческого существования. В его последних пьесах выстраивается сложная парабола, связывающая быт и бытие, землю и небо, человека и Бога.

Ключевые слова: Вадим Леванов; новейшая драма; тольяттинская драматургия; художественное пространство; внутренний конфликт; экзистенциальный конфликт.

ФІЛАСОФІЯ ПРАСТОРЫ Ў ДРАМАТУРГІІ ВАДЗІМА ЛЯВАНОВА

Т. В. ЖУРЧАВА^{1*}

^{1*}Самарскі нацыянальны даследчы ўніверсітэт імя акадэміка С. П. Каралёва,
шаша Маскоўская, 34, 443086, г. Самара, Расія

Даследуецца праблема асэнсавання мастацкай прасторы ў драматургіі Вадзіма Ляванава, аднаго з найбольш яркіх прадстаўнікоў найноўшай расійскай драмы. Адзначана, што з самых першых п'ес і на працягу ўсяго свайго творчага шляху Ляванаў падрабязна і старанна працаваў з прасторавымі вобразамі, надзяляючы іх складанымі сімвалічнымі сэнсамі. Паслядоўна разглядаюцца п'есы розных перыядаў творчасці пісьменніка, прасочваецца эвалюцыя прасторавых вобразаў у яго драматургіі. Анализуецца раннія п'есы, у якіх выкарыстаны традыцыйны для літаратуры XX ст. прыём замкнутай прасторы, што дазваляе сканцэнтравать увагу на ўнутраным канфлікце героя, на сітуацыі маральнага выбару, праблеме адзіноцтва і адрынутасці чалавека ад свету, ад разумення сэнсу быцця. Прыхільнасць Ляванава да экзистэнцыяльнага канфлікту лагічна прыводзіць яго да таго, што ў позніх,

Образец цитирования:

Журчева Т.В. Философия пространства в драматургии Вадима Леванова. *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2019;1:25–30.

For citation:

Zhurcheva TV. The philosophy of space in Vadim Levanov's dramaturgy. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2019;1:25–30. Russian.

Автор:

Татьяна Валентиновна Журчева – кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью факультета филологии и журналистики.

Author:

Tatiana V. Zhurcheva, PhD (philology), docent; associate professor at the department of Russian and foreign literature and public relations, faculty of philology and journalism.
zhurcheva@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0003-2595-7215>

праграмных творах ён імкнецца супрацьпастаўляць замкнутую і разамкнутую прастору як дзве мадэлі чалавечага існавання. Паказана, што ў яго апошніх п'есах выбудоўваецца складаная парабала, якая звязвае побыт і быццё, зямлю і неба, чалавека і Бога.

Ключавыя словы: Вадзім Ляванаў; найноўшая драма; тальятцінская драматургія; мастацкая прастора; унутраны канфлікт; экзістэнцыяльны канфлікт.

THE PHILOSOPHY OF SPACE IN VADIM LEVANOV'S DRAMATURGY

T. V. ZHURCHEVA^a

^a*Samara National Research University named after academician S. P. Korolyov,
34 Moskovskoe Highway, Samara 443086, Russia*

The article is devoted to the problem of understanding the artistic space in the dramaturgy of Vadim Levanov, one of the most prominent representatives of the modern Russian drama. From the very first plays and throughout his career Levanov works in detail and carefully with spatial images, giving them complex symbolic meanings. The article consistently examines the plays of different periods of the playwright's creativity, traces the evolution of spatial images in his dramaturgy. The author analyzes the early plays, which use the traditional for the literature of the XX century method of closed space, allowing to focus on the internal conflict of the hero, on the situation of moral choice, on the problem of loneliness and alienation of man from the world, from understanding the meaning of being. Levanov's commitment to existential conflict logically leads him to the fact that in his later program works he seeks to oppose the closed and open space as two models of human existence. In his latest pieces built complex parabola, linking the life and being, the earth and sky, man and God.

Key words: Vadim Levanov; newest drama; Togliatti drama; art space; inner conflict; existential conflict.

Вадим Леванов – один из наиболее интересных и значительных авторов новейшей русской драматургии. Он рано ушел из жизни, но, несмотря на это, успел сделать очень много. Изданное в 2018 г. собрание сочинений включает в себя около 40 пьес, сценарии, прозу¹. Собранные воедино все его пьесы позволяют увидеть динамику творчества драматурга, основные направления поисков автора.

Драматургическое творчество Вадима Леванова образует свой сюжет – сложный, многоплановый, складывающийся из многих то пересекающихся, то как будто бы параллельных линий. Как в ранних, написанных под значительным чеховским влиянием, так и в последующих пьесах драматург, несомненно, тяготеет к экзистенциальному конфликту, который он пытается осмыслить по-своему. Герои Леванова существуют не в противостоянии друг с другом и не в противостоянии с обществом, несмотря на остросоциальную проблематику в целом ряде пьес. Им противостоит нечто необъяснимое, неформулируемое и непреодолимое. Только в тех пьесах, которые посвящены детям, это «нечто» существует извне – взрослый мир. Во всех остальных случаях оно живет в самом человеке. Тем острее и неразрешимее конфликт.

С этим связаны и принцип сюжетостроения, и та система пространственно-временных отношений, которую в разных вариантах использует автор, словно стремясь выжать из нее все возможные смыслы. Категория времени в творчестве Леванова, как и вообще в новейшей драме рубежа XX–XXI вв., – это особая тема и особая исследовательская проблема. Однако не меньшего внимания заслуживает пространство, к которому обращено пристальное внимание драматурга и которое тщательно им выстраивается, становясь важным сюжетно- и смыслообразующим моментом.

Интерес к пространственной образности относится еще к самым первым драматургическим опытам Леванова и к началу неотделимого от его творчества феномена тольяттинской драматургии. Одной из важных особенностей тольяттинской драматургии стало в свое время освоение «городского текста», образов и смыслов городского пространства, что само по себе уже необычно. «Городской текст» в гораздо большей степени характерен для повествовательной прозы. Обнаруживает он себя и в лирике. В драматургии же пространственные образы, как правило, более локализованы: это традиционные хронотопические образы дома, порога, своего и чужого пространства и т. п. Вместе с тем драматургический хронотоп и более символически насыщен. Особенно это видно в драме XX в., которая активно

¹Леванов В. Собрание сочинений : в 2 т. Тольятти : Литературное агентство В. Смирнова, 2018.

использует образ условного сценического пространства, играет с ним, трансформирует его по ходу действия.

О «городском тексте» тольяттинских драматургов, в том числе Леванова, я писала ранее (см. [1]). В этой работе остановлюсь на той специфической модели художественного пространства, которая характерна практически для всего творчества Леванова и с которой он много и интересно экспериментировал, начиная с самых первых своих пьес и заканчивая последними, наиболее сложными и в плане художественной структуры, и в плане философских смыслов. Упорно и последовательно драматург шел к формированию своей собственной модели условно-метафорического пространства человеческой мысли, человеческой души, того метафизического пространства, где ежечасно совершается выбор между добром и злом. Именно эта оппозиция неизменно волновала драматурга и определяла вектор как его художественных, так и мировоззренческих исканий.

Самые первые пьесы Леванова – «Шкаф» [2, с. 12–28] и «Бильярд» [2, с. 29–50]. В разных файлах авторского электронного архива указаны даты их создания от конца 1980-х до начала – середины 1990-х гг. Это были еще в значительной степени ученические опыты. Неслучайно драматург неоднократно возвращался к ним уже в более зрелые годы, обогащенный определенным литературно-театральным опытом.

В обоих случаях в заглавие вынесены названия неких предметов интерьера, имеющих определенную функцию в повседневной жизни: шкаф – хранилище одежды, книг или домашней утвари, бильярд – игра, но также и стол (пьесе предпослано в качестве эпиграфа определение из энциклопедического словаря [2, с. 29]). Но в обоих случаях кажущаяся обыденность этих предметов не более чем авторская игра. Шкаф (прямая цитация из «Вишневого сада») мистически вмещает в себя все прошлые жизни и события, все сбывшиеся и несбывшиеся мечты многих поколений людей, все их страхи и надежды, которые новые обитатели комнаты со старым шкафом, совсем не желая этого, присваивают себе (как не вспомнить известную идиому «скелет в шкафу»). Бильярд на самом деле совсем не бильярд, а огромная кровать, в которой – тоже несколько мистическим образом – оказываются мужчина и женщина, мучительно долго выясняющие отношения: сначала о том, кто они, как сюда попали и чья это кровать, а потом – о смысле жизни, о любви. Притом что в пьесах Леванова легко обнаружить черты абсурдизма и постмодернизма, мировоззренчески он тяготеет все-таки к культуре рубежа XIX–XX вв., к модернистской картине мира, в которой мир вещей есть лишь отражение мира идей. Потому и пространственные образы уже в самых ранних его пьесах становятся символически емкими.

Пьеса «Зрители» [2, с. 51–70] тоже писалась трудно и долго, с 1989 по 1995 г. В ней явно дана отсылка к известной пьесе Ж.-П. Сартра «Заперти» (другой вариант перевода – «За закрытыми дверями»). Леванов использует традиционный условно-метафорический прием с запертым помещением, который по ходу действия фактически опровергается, потому что заперто не помещение (ключ находится, двери открываются) – заперты внутри самих себя, внутри своих страхов, предрассудков, стереотипов сами люди. В этой пьесе обнаруживается еще одна особенность левановского пространства: оно подчеркнуто сценическое. Во-первых, потому, что действие происходит в зрительном зале некоего театра и в начале действительно упоминается сцена, на которую некоторое время упорно смотрят зрители, пытаясь понять, что за представление им показывают. Во-вторых, по ходу сюжета появляется текст странной пьесы, в которой написано все то, что до этого момента уже произошло в зрительном зале (явная аллюзия к пьесе Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»). Правда, зрители так и не осознали себя *действующими* лицами ни в прямом, ни в переносном смысле слова. Они не удосужились ни дочитать пьесу, ни самостоятельно ее додумать, досочинить. Стремясь вырваться из запертого зала и обрести свободу передвижения в пространстве, люди на самом деле все больше и больше лишают себя свободы – свободы выбора, свободы принятия решений, – и потому становятся, по сути, марионетками, которыми манипулирует глумливый голос из динамика.

«Сценический», театральный характер пространства пьес Леванова, несомненно, связан с хрестоматийной шекспировской максимой «Весь мир – театр» и, неизбежно для русского литератора конца XX – начала XXI в., с не менее хрестоматийным стихотворением Б. Пастернака «Гамлет», в котором с предельной точностью выражена экзистенциалистская по своей сути антиномия абсолютной свободы и абсолютной зависимости человека. Неслучайно, думается, в большинстве пьес Леванова, особенно ранних, в каком бы жанре и стиле они ни были написаны, настойчиво соблюдается и даже подчеркивается принцип единства места, что даже самые, на первый взгляд, бытовые ситуации переводит в условно-метафорический план.

Такой образ пространства – сценически условного – сохраняется и в пьесах с явно выраженным лирическим, исповедальным началом и с внешними признаками бытовой психологической драмы: «Я умею рисовать лодку» [2, с. 152–178], «Отель “Калифорния”» [2, с. 231–252], «Парк культуры имени Горького» [2, с. 71–98] (все три пьесы датированы серединой – второй половиной 1990-х гг.). Про-

странство – больничной палаты, дома (то ли пригородного, то ли в «частном секторе»), служебного помещения – выглядит вполне обычным, бытовым. Но по ходу сюжета оно обретает метафорический смысл, становясь воплощением той внутренней безысходности, которую мучительно ощущают герои. Безысходности, выход из которой – только в смерть, разрушение (смерть мальчика в пьесе «Я умею рисовать лодку», пожар в доме – в «Отеле “Калифорния”») или в обыденность, рутину, которая едва ли не хуже смерти («Парк культуры имени Горького»).

«Шар братьев Монгольфье» (1996, 1998) [2, с. 184–204] – любопытный опыт соединения условно-метафорического, отчасти даже мистического сюжета с элементами реалистической психологической драмы. В этой пьесе Леванов как бы совмещает то, что получилось у него самого в предыдущих пьесах (ситуация в некоторой степени повторяет сюжет пьесы «Бильярд»), и то, что содержится в опыте его предшественников. Герои оказываются в гондole воздушного шара, поскольку участвуют в увлекательном аттракционе: два пассажира – мужчина и женщина – и инструктор. Они там по своей воле. Но едва шар поднимается в воздух, они становятся пленниками этой гондолы, замкнутого пространства, из которого в буквальном смысле нет никакого выхода. То, что это воздушный шар, тоже важно, потому что сама структура пространства усложняется. Помимо бытовой (пусть даже условно, но все-таки бытовой) модели пространства, располагающейся в земной плоскости, возникает еще некая вертикаль, связывающая землю и небо, низ и верх. И выстраивается парабола, соединяющая земное, бытовое и небесное, бытийное. Причем эта парабола (вполне традиционная для литературы XX в.) выстраивается не умозрительно, не на ментальном уровне, а совершенно буквально, благодаря физическому – в пространстве – движению героев вверх.

В пределах условно-бытового пространства гондолы (аттракцион) персонажи существуют, мыслят как бы внутри самих себя, справляясь со своими проблемами, конфликтуя с самими собой, ища и не находя ответов на мучительные вопросы. Перед нами вполне узнаваемая экзистенциальная ситуация, когда человек предоставлен самому себе, но и ответствен за самого себя. Его проблемы возникают из-за непонимания этой ответственности, неумения ею распорядиться. И ситуация замкнутого пространства – это метафора внутреннего конфликта, переживаемого человеком; конфликта, который если и может быть как-то разрешен, то только самим человеком во взаимодействии с самим собой.

Следующий этап развития сюжета объединяет всех этих персонажей, до того момента существовавших отдельно, каждый внутри себя, и всем им вместе оказывается противопоставлена некая внешняя, по определению враждебная сила, которая имеет целью только их гибель. Здесь обнаруживается другой уровень, другая разновидность экзистенциальной ситуации: человек – заложник абсурдного мироустройства, в котором разрушены логические связи. Причем личные конфликты героев в конце концов разрешаются, но только в последний миг перед гибелью.

Стремление выстроить систему координат по горизонтали и вертикали характерно и для всего последующего творчества Леванова. Это отчасти связано с его личными мировоззренческими установками. Он был человеком традиционно религиозным, т. е. в его концепции мира присутствует Бог, а в художественных поисках – необходимость восстановить давно утраченную связь человека и Бога.

Связь эта трактуется Левановым не примитивно, а философски сложно. И, главное, автор понимает, что она может быть восстановлена только в сознании самого человека, если он примет необходимость этого.

В данном контексте следует обратиться к наиболее зрелым и, вне всякого сомнения, программным пьесам драматурга – его диптиху «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии» (далее – «Ксения») [2, с. 460–482] и «Кровавые барыни Дарьи Салтыковой, московской столбовой дворянки, правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание» (далее – «Кровавая барыня») [2, с. 483–510].

Эти пьесы существенно отличаются от всего ранее написанного Левановым прежде всего очень сложной композицией, отражающей и более сложные художественные задачи, которые ставит перед собой драматург.

Об этих пьесах и их философской проблематике я также уже писала (см. [3]), поэтому остановлюсь только на том, как достигает в них автор той метафизики пространства, к постижению которой он стремился в предшествующих произведениях.

В каждой из пьес диптиха нам предложены разные модели пространственного решения сюжета.

В «Ксении» все действие и весь смысл сосредоточены на внутреннем мире героини, знаменитой петербургской юродивой XVIII в. Начинается действие пьесы в доме только что скоропостижно умершего Андрея Федоровича. Жена его Ксения в безутешном горе внезапно осознает, что умер он без причастия, без покаяния и обречен теперь на смертные муки. В конце концов она принимает решение «дожить» жизнь мужа, отмолить все его грехи, обеспечив ему таким образом царствие небесное. Это единственная сцена в пьесе, действие которой происходит в доме, в некоем замкнутом пространстве. Переодевшись в одежду мужа, назвавшись его именем, Ксения навсегда покидает дом и как бы отдает

себя «граду и миру», проводя дни свои на улицах Петербурга, а ночами молясь на пустыре под открытым небом. Таким образом, пространство пьесы принципиально разомкнуто – как в тесноту и многолюдье города (земная жизнь, горизонталь), так и в бездонность неба, где обитает только Бог (вечная жизнь, вертикаль). Героиня пьесы проходит несколько испытаний, несколько этапов своего непростого пути к Богу. И в финале устаивается бессмертия и способности являться людям – уже из нашей, XX и XXI вв., жизни – и спасать их от неминуемой опасности.

Замкнутое пространство дома, с которого все начинается, – это метафорически обозначенное замкнутое пространство души, не осознавшей себя, находящейся в начале своего земного и вечного пути к добру через преодоление зла.

Именно эта оппозиция добра и зла принципиально, по признанию Леванова, была важна для него, когда он задумывал и писал свой диптих. И если Ксения становится воплощением абсолютного добра, то кровавая барыня Салтычиха – воплощенное зло, а пьеса о ней являет собой сложным образом выстроенное философское размышление о зле, его природе и пределах. Несмотря на вынесенное в заглавие имя Дарьи Салтыковой, она не является единственной и главной героиней. В пьесе два сюжетных центра и два героя. Это, во-первых, сама Дарья, которую мы видим сначала в ее поместье, а потом в заключении в подземелье Ивановского девичьего монастыря в Москве, а во-вторых, некий Прохор, бывший русский солдат, попавший в плен к французам в ходе одной из наполеоновских войн, а теперь (в пределах времени пьесы) – служитель лечебницы для душевнобольных Шарантон, ухаживающий за маркизом де Садом. Отдельные эпизоды жизни Салтычихи до и после ее заточения перемежаются сценами в Шарантоне, где Прохор кормит де Сада и рассказывает ему бесконечные истории о Салтычихе. И не просто рассказывает, а подробно комментирует, пытается понять, объяснить ее поступки и даже в какой-то степени оправдать ее. И только в самой последней сцене мы узнаем, что Прохор – незаконный сын Салтычихи, прижитый ею уже в тюрьме от караульного солдата, отнятый у нее сразу после рождения и воспитанный богобоязненным надзирателем.

Таким образом, почти все события пьесы происходят в замкнутом пространстве. Исключений всего два: во-первых, своеобразный пролог, в котором московские жители заглядывают в окно монастырской кельи, чтобы увидеть превратившуюся в полуживотное Салтычиху; во-вторых, сцена, когда на петербургской улице крестьяне, сбежавшие от издевательств Салтычихи, встречают странную женщину (читатель/зритель, знакомый с первой частью диптиха, должен сразу опознать Ксению) и отдают ей свою жалобу на барыню для передачи Екатерине II. Эта придуманная автором история нужна была, чтобы закрепить связь между двумя пьесами, задуманными как две части некоего сложного целого.

Очевидно, что в «Кровавой барыне» решение пространства тоже носит условно-метафорический характер. Замкнутость, практически буквальная запертость персонажей, есть метафора их душевной несвободы, зависимости от самих себя, своих грехов и заблуждений. Салтычиха так и не освобождается от них, ни на секунду не посещает ее сомнения в собственной правоте. Прохор же существует в ситуации мучительного внутреннего конфликта, в ситуации выбора между своей физической природой (сын злодейки-матери, «убийцы и душегубицы») и своим воспитанием, своей верой в Бога и стремлением к добру. В этой пьесе не реализуется вертикаль, все события происходят в земной плоскости. И авторский посыл достаточно очевиден: восхождение к Богу, как у Ксении, – великий подвиг, удел избранных. Остальные же люди только в пределах своей земной жизни и только сами (помощи ждать неоткуда) определяют свой путь – к добру или ко злу.

Последняя работа Леванова – «Пьеса про коров» [2, с. 610–627] – обозначена автором как «производственная пьеса» и посвящена будням провинциальной телекомпании. Действие происходит главным образом в редакции новостных программ (отсюда второе заглавие «20:30» – название программы и время ее выхода в эфир). Несколько сцен разворачиваются на ферме, о которой снимается сюжет. Но это, так сказать, буквальное, физическое пространство, тогда как основным пространственным в пьесе становится виртуальное медийное «пространство телевизора». В нем, ради него существуют и все работники телекомпании, и телезрители, суждения которых встраиваются в текст в виде своеобразных интерлюдий. Автор последовательно воссоздает это зыбкое, вроде бы материальное и в то же время совершенно эфемерное пространство современных массмедиа, показывая всю суету сует журналистики, призрачность этой «четвертой власти». И, как это характерно для Леванова, в финале он предлагает нам совершенно неожиданное решение – монолог телезрителя: *А мне Бог говорит из телевизора!.. А у Него много есть возможностей достучаться до человека! И Он все использует!.. Вот и телевидение тоже, да! Новости, особенно! Я вот только новости смотрю!.. В двадцать тридцать!.. Не, вы не понимаете... Это надо научиться воспринимать! Настроиться!.. Вы то же самое видите – сюжеты там всякие – про то, про се! А главного – вы не видите! А главное – это что, как бы это сказать?.. Не знаю, как объяснить!.. Главное... оно как бы между сюжетов... Понимаете?.. Даже не между...*

а как бы вне их, над ними! Нет, не знаю я, как это объяснить! Но я понимаю! И я знаю, что это Божий месседж!.. Божий месседж!.. [2, с. 482]

Таким образом, плоский, земной мир с его суетой и тщетой обретает неожиданный вектор вверх, в небо, в пространство Бога, но и в пространство собственной души, пространство не просто существования, но осмысления себя.

Думаю, не будет большим преувеличением сказать, что практически через все творчество Леванова проходит тот способ моделирования пространственных отношений и те эксперименты с пространством, которые обнаруживаются в его ранних пьесах. Он ищет пути восстановления «распавшейся связи времен», разрушенной системы координат. Иными словами, Леванов по-своему ищет выход из мировоззренческого кризиса. Ищет через моделирование пространства, образ которого, как мы знаем, в искусстве неизменно связан с мировоззрением.

Библиографические ссылки

1. Журчева ТВ. «Городской текст» в пьесах «тольяттинской драматургии». В: Понамарева ЕВ, Семьян ТФ, Выборнова ЛВ, редакторы. *Литературный текст: проблемы поэтики. Материалы III Международной научно-практической конференции; 15–17 марта 2010 г.; Челябинск, Россия*. Челябинск: Цицеро; 2010. с. 104–108.
2. Леванов В. *Собрание сочинений. Том 1*. Тольятти: Литературное агентство В. Смирнова; 2018.
3. Журчева ТВ. Философия добра и зла в историческом диптихе Вадима Леванова. В: Гончарова-Грабовская СЯ, редактор. *Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков*. Минск: РИВШ; 2014. с. 322–327.

References

1. Zhurcheva TV. «The city text» in plays of «The Tolyatti dramatic art». In: Ponamareva EV, Sem'yan TF, Vybornova LV, editors. *Literaturnyi tekst: problemy poetiki. Materialy III Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii; 15–17 marta 2010 g.; Chelyabinsk, Rossiya* [Literary text: problems of poetics: proceedings of the III International scientific conference; 2010 March 15–17; Chelyabinsk, Russia]. Chelyabinsk: Tsitsero; 2010. p. 104–108. Russian.
2. Levanov V. *Sobranie sochinenii. Tom 1* [Collected of the works. Volume 1]. Tolyatti: Literaturnoe agentstvo V. Smirnova; 2018. Russian.
3. Zhurcheva TV. [The philosophy of good and evil in the historical diptych of Vadim Levanov]. In: Goncharova-Grabovskaya SY, editor. *Russkaya i belorusskaya literatury na rubezhe XX–XXI vekov* [Russian and Belarusian literature at the turn of XX–XXI centuries]. Minsk: National Institute of Higher Education; 2014. p. 322–327. Russian.

*Статья поступила в редколлегию 29.11.2018.
Received by editorial board 29.11.2018.*