

Известия Южного федерального университета.
Филологические науки. 2022. Том 26, № 4
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Научная статья

УДК 882.09

ББК 83.3(0)6

DOI 10.18522/1995-0640-2022-4-136-145

ЭГО-ДОКУМЕНТ КАК ИСТОЧНИК ПЕРФОРМАТИВНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСЕ

Ольга Валентиновна Журчева

Самарский государственный социально-педагогический университет, Самара, Россия

Аннотация. В новейшей драматургии в качестве сюжетной канвы часто используется так называемый эго-документ, то есть текст, имеющий своим объектом обстоятельства жизни самого автора и написанный человеком из эгоцентрической позиции. Подобный эго-документ становится своего рода эго-текстом, т. е. текстом, где представлена только точка зрения персонажа, выполняющего функции нарратора. Подобная, чуждая драматургическому роду, позиция создает особый тип перформативности, которая реализуется как в самом тексте, так и в читках и театральных постановках.

Ключевые слова: *современная пьеса, эго-документ, нарратор, точка зрения, перформативность, А.Володин, Е.Исаева, Д.Слюсаренко*

Для цитирования: *Журчева О.В.* Эго-документ как источник перформативности в современной пьесе // Известия ЮФУ. Филол. науки. 2022. Т.26. № 4. С. 136 – 145.

Original article

EGO-DOCUMENT AS A SOURCE OF PERFORMANCE IN A MODERN PLAY

Olga V. Zhurcheva

Samara State University of Social Sciences and Education, Samara, Russian Federation

Abstract. In the latest dramaturgy, the so-called ego-document is often used as a plot outline, that is, a text that has as its object the circumstances of the life of the author himself and is written by a person from an egocentric position. Such an ego-document becomes a kind of ego-text: text, where only the point of view of the character performing the functions of the narrator is presented. Such a position, alien to the dramatic nature, creates a special type of performativity, which is realized both in the text itself and in readings and theatrical productions.

Key words: *modern play, ego-document, narrator, point of view, performativity, A.Volodin, E.Isaeva, D.Slyusarenko*

For citation: *Zhurcheva O.V.* Ego-Document as a Source of Performance in a Modern Play // Proceedings of Southern Federal University. Philology. 2022. Vol. 26. № 4. P. 136 – 145.

© Журчева О.В., 2022

Введение

Современный театр тяготеет к инструментарию перформанса, что связано с интересом режиссеров и актеров к потенциальным возможностям сценических форм. А это, в свою очередь, способствует развитию новых приемов актерского поведения. В обобщающих работах о современном театре возникло понятие «перформативный поворот», см.: [Фишер-Лихте, 2021]. Можно сказать, что перформативный поворот более всего повлиял на «театральный ландшафт», поскольку стало очевидно, «что законы существования постановок, в которых используются элементы “искусства действия”, отличаются от классических представлений о театральном произведении» [Спасская, 2019]. Однако перформативный поворот оказывает влияние и на современную драматургию, выступающую как материал для театра новой визуальности.

Необходимо отметить еще один процесс, характерный для новейшей драмы. В пьесах последних лет совершенно очевидно превалирует использование так называемого эго-документа. Это выражается в том, что текст пьесы рассказывает об обстоятельствах жизни самого автора, а повествовательный ряд создан автором или декларируется персонажем из эгоцентрической позиции. Любой эго-документ становится своего рода эго-текстом, т. е. текстом, где представлена только точка зрения основного персонажа (предположительно биографического автора), выполняющего функции нарратора. Подобная, чуждая драматургическому роду позиция, создает особый тип перформативности как в самом тексте, так и в реализации драматургического текста на читках и в театральных постановках.

Сначала нужно определиться в понимании перформативности, тем более что понятие театральной перформативности надо перевести в значение перформативного драматургического слова, а также определиться в понимании и использовании термина «эго-документ».

Произведения, выбранные для анализа: киносценарий А.Володина «Похождения зубного врача» (1965), пьеса Е.Исаевой «Про меня и мою маму» (2002), пьеса Д.Слюсаренко «Семью восемь» (2019). Рассматриваемые тексты объединяет то, что они являются примером драматургической наррации от первого лица, именно это создает в пьесах особый тип действия.

Нужно уточнить, что перформативное высказывание, по Дж.Остину, не сводится к просто к речевому акту, поскольку уже в процессе произнесения осуществляется некое побуждение к действию, которое «едва ли смогли бы выполнить каким-то другим способом». Подобное высказывание обязательно «должно произноситься в ситуации... согласующейся с тем актом, о котором в нем говорится» [Остин, 2010, с. 24]. Таким образом, так называемое перформативное высказывание соотносимо с понятием «слово-действие» в драме, однако, оно может приобретать иной перформативный потенциал применительно к театральному представлению в связи с эго-наррацией.

Особенность подобного перформативного высказывания знаменует незавершенность, процессуальность, сиюминутность, неповторимость и не-

долговечность происходящего в данном случае на сцене. Это создает сопряжение и эмоциональное взаимодействие между актором и зрителем. Исполнитель в перформативном акте не просто нарочито включается в действительность, но и показывает возможности ее изменения: «первостепенным оказывается обращение к реальности и некое действие, изменяющее ее» [Фишер-Лихте, 2021, с. 97]. Таким образом, в современном театре (а следовательно, и в тексте для театра) Э.Фишер-Лихте выделяет в качестве основной категории происходящего особый тип событийности, а именно, «стечение обстоятельств, из которых проистекает нечто, что может произойти только так и только в этот раз» [Там же]. Эго-наррация и эго-документ, включенные в материал, приводят к особому представлению о том, что в спектакле будет считаться событием.

Визуальная реализация на сцене эго-наррации, оснащение драматургического слова новой перформативностью, это скорее проблема, еще не до конца решенная современным театром. В данном случае уникальность, неповторимость и событийность – это то, что нехарактерно для подобной пьесы / постановки, поскольку она основана на восприятии слова, имеющего такую не совсем точную характеристику, как исповедальность, ему свойственна скорее бессобытийность, вернее совершенно другой тип события и определенная обобщенность.

Применительно к такому типу документальности можно вспомнить статью Б.Зингермана «О документальной драме». Он приводит пример такого парадоксального понятия, как «лирический документ», введенного идеологом итальянского неореализма Чезаре Дзаваттини. Зингерман формулирует два основных направления развития документальной драмы: один тяготеет к объективному расследованию, другой – к лирической исповеди. Документальная драма постепенно смещалась от первого ко второму, цит. по: [Мамадназарбекова, URL].

Понятие «эго-документ» применительно к литературоведению появилось не так давно, довольно подробно было разработано в работах Е. Местергази о документализме в литературе: «XX в., едва вступив в свои права, исторгнул человека из круга всего ему привычного, устойчивого и как бы само собой разумеющегося и одновременно вверг его в пучину доселе немыслимых страданий, лишений и бед, сами меры человеческого подвига и падения оказались вдруг за гранью всех возможных представлений о них. Так действительность неожиданно оказалась фантастичнее вымысла, а факты – красноречивее слов» [Местергази, 2007, с. 174]. В качестве одного из важнейших терминов, характеризующих документальную литературу, исследовательница приводит понятие «человеческий документ», или «литература человеческого документа», который, в свою очередь, может включать в себя «непреднамеренно всплывшие на поверхность “письмена”, не имевшие художественной цели» [Местергази, 2008, с. 12].

Еще раньше термин «эго-документ» был введен в статье «Мемуары как исторический источник» профессором Жаком Прессером в 1950-х гг., чтобы объединить под одним названием исторические источники различных жанров. К эго-документу, таким образом, относятся автобиографии, мемуары,

личные дневники и письма, т. е. тексты, где исследователь-историк, а позднее и литературовед, сталкивается с «я». Прессер уточнял значение термина «эго-документ» – это «те документы, в которых эго нарочно или непреднамеренно обнаруживает либо скрывает себя», цит. по: [Бондарь, 2013, с. 108].

Достаточно подробно понятие «эго-документ» рассматривает Л.Луцевич в статье «Документальность, эго-документ, русская писательская исповедь»: «*Эго-документ* обладает своими специфическими чертами и свойствами, определяемыми первой частью понятия – эго <...> *эго-история* (самоистория – описание человеком истории своей семьи и своей жизнедеятельности в контексте исторического процесса). *Эго* – это та часть человеческой личности, которая осознается как я и находится в разнообразных контактах с окружающим миром. Реагируя на окружение, человек оценивает, запоминает, осмысливает его от имени я» [Луцевич, 2018, с. 47].

Исследование и его результаты

В киносценарии А. Володина «Похождения зубного врача» элементы эго-наррации включены в текст сценария (сценарий, как известно, может быть оформлен и как драматургический, и как прозаический текст, в данном случае – прозаический, поэтому можно говорить о повествовательном характере текста). В тексте намек на подобного нарратора возникает только на второй странице: «*В нашем городе люди ходят по улицам медленней, чем в Москве, медленней, чем в Ростове, примерно так, как в Костроме или Кинешме*» [Володин, 1968, с. 198]. Персонаж, ведущий повествование от первого лица, появляется лишь на четвертой странице, когда сам становится пациентом зубного врача Чеснокова и оказывается свидетелем зубоврачебного «чуда», которое совершает Чесноков. Так получается, что повествование от третьего лица, внутри которого существует история жизни главного героя, пересекается с повествованием от первого лица, некоего свидетеля этих событий, учителя, старожилы города, куда приехал Чесноков по распределению. Усугубляется это совмещение двух повествовательных стратегий участием в этой истории еще дочери учителя Маши. Она вносит свою исповедальную ноту (как инвариант эго-наррации) своими стихами и песнями, которые становятся своего рода лирическим комментарием к событиям:

«Какие песни поет моя дочь?

Как я могу их объяснить...

Если бы их пела незнакомая девушка

Или незнакомая женщина в незнакомой компании,

Я бы слушал и слушал,

Я бы вспоминал свою жизнь,

Еще бы одна строчка – еще одно воспоминание,

И все они говорят: живи! Живи!

И постарайся быть счастливым,

Потому что другой жизни

Не будет!...» [Володин, 1968, с. 203-204]

Именно в доме нарратора происходит эмоциональный переворот в душе героя – не первый, но главный для торжества кульминации. Он сопровождается текстом, принадлежащим явно авторскому сознанию и повествующим о личном опыте переживаний: *«Случалось вам встретиться с любимым человеком в те минуты, когда вам тяжело, когда вам не везет? Помните восхищение, которое вы испытывали перед этим человеком, – так недостижимо безупречен и чист он по сравнению с вами? Вы помните страх его потерять, потому что в эти минуты вы не уверены в себе, в том, что вас можно любить? И благодарность за то, что он относится к вам по-прежнему, и надежду на то, что он все поймет и исправит?»* [Володин, 1968, с. 230]

Итак, рассказчик возникает в сюжете произвольно, импульсами, хотя он обозначен местоимением «я», существует рядом с героем, является свидетелем, как он говорит, *«его взлетов и падений»*, жертвой его трусости становится дочь нарратора – Маша. Однако он не является надежным нарратором, так как некоторые события передаются вне ссылок на то, что он их видел или пересказывает с чужих слов. В тексте нет собственно точки зрения нарратора, он не является ни субъектом сознания, ни субъектом речи почти везде, кроме нескольких фрагментов, где нарратор – школьный учитель в маленьком городке срачивается с биографическим автором. Так, организация текста здесь близка к ранним пьесам, например, «Пять вечеров», где биографический автор становится незаинтересованным (скрывающим свою авторскую позицию и оценку) свидетелем. Сценарий производит впечатление истории, кем-то рассказанной. Так параллельно возникает не только несколько «театров действия», но и несколько субъектов сознания, помимо авторского.

Пьеса Е. Исаевой «Про мою маму и про меня», имеет жанровое определение «Сочинения в двух действиях», что предполагает воспоминания, переданные в школьных сочинениях о своей собственной подростковой жизни. Поэтому пьесе часто относят к вербатиму, где «документом» становится память драматурга, а следовательно, в основе ее, можно считать, лежит эго-документ.

В пьесе нет нарратора с формальной точки зрения, однако, явные нарративные стратегии прослеживаются. Героиня Лена (так же зовут биографического автора), рассказывает о себе самой, остальные персонажи выступают как действующие лица (исполнители, иллюстраторы) ее рассказов. Возникает игра драматурга на грани устной речи (сторителлинг) и письменного, даже литературного ее изложения, поскольку каждая рассказанная история – пример сочинения в определенном жанре и с определенными условиями: надо выделить тему, проблему или композицию и т. д. Это задает сюжет пьесы, ломая хронологию событий и проецируя их на разные временные пласты.

В тексте пьесы совмещены диалоги, монологи и нарратив, делегированный героине. Создается представление, что все происходящее перед глазами зрителя / читателя – воспоминание, соответственно, переносит действие в ментальное пространство. Таким образом, героиня формально становится и субъектом речи, и субъектом сознания. Нарратив от имени героини дает возможность не только вводить в текст пьесы визуализацию событий, но и вступать в контакт со зрителем: *«ЛЕНА что-то пишет за столом. Она*

встает, отрываясь от своей тетрадки, выходит на авансцену и говорит, обращаясь к зрителям, сразу приглашая их в собеседники» [Исаева, 2002].

Заданное уже в тексте пьесы присутствие зрительской аудитории, создает еще одну повествовательную стратегию: общение между персонажем и воображаемой публикой. Читатель / зритель в этом случае активизируется, становится участником действия и воспринимает рассказанные истории как лирическую исповедь героини. С помощью подобного приема нарратор создает ощущение искренности, откровенности, дневниковости произносимых и показанных фрагментов текста, «сочинений». В усилении исповедальности и своеобразной лирической документальности особое значение приобретают стихи и песни, сопровождающие действия персонажей. Они задают определенный ритм, наполняя пространство текста исторической атмосферой, проецируя частную жизнь на контекст определенной эпохи: *«На сцену выходит ЖЕНЩИНА с гитарой, садится на стул в противоположном от мамы углу сцены, берет несколько аккордов, потом передает гитару Лене. Лена поет: “Мой костер в тумане светит”»* или *«Мужчина начинает наигрывать “Вместе весело шагать по просторам...”». Они с Женщиной тихонько поют эту песенку» [Исаева, 2002].*

Основная авторская стратегия Исаевой такова, что произнесенное со сцены слово, не будучи словом-действием в прямом смысле, тем не менее порождает событие. Действующие лица – Лена, Мама, Баба Рая, Мужчина, Женщина, Парень – превращают произносимые ремарки и монологи героини в действие: *«ЛЕНА (в зал). После неудачи с музыкой я ринулась в спорт <...>»*. Далее следует ремарка: *«Лена двигается по залу в такт музыке, повторяя за тренершей одно гимнастическое упражнение за другим <...>» [Исаева, 2002]*

В пьесе большую часть текста занимают ремарки. Они теряют служебные функции паратекста, представляют собой подробные указания речевой характеристики и манеры поведения включенных в действие персонажей, чтобы нарратор смог проиллюстрировать проговариваемые события пьесы. Как отмечено в начале пьесы: *«Многое на сцене будет не происходить, а обозначаться – как в детской игре» [Исаева, 2002].*

Поиски личностной идентичности, собственного «я» героини Лены, происходит благодаря временному разрыву между произнесенным словом и возникающим на сцене событием. Эта дистанция, с одной стороны, дает возможность совместить настоящее время театрального текста с прошлым временем текста рассказываемого, а с другой стороны, героиня, действующая в настоящем, выстраивает диалог с самой собой в прошлом. *«ЛЕНА. Каждый человек чего-то хочет от жизни. Когда мне исполнилось 10 лет, я впервые задумалась – чего же хочу я. “Хочу стать известной!” – шепнул мне внутренний голос» [Исаева, 2002].* Желание быть знаменитой заставляет героиню искать себя в музыке, спорте, театре и, наконец, в литературе, в области *«теории и практики сочинений разных жанров»*.

В пьесе Е. Исаевой слово доминирует над событием, сюжет движется не благодаря сценическому действию, а непосредственно в процессе речевого акта. Слово бы наррация создает и заставляет двигаться вокруг главной героини события и персонажи. Пьеса Е. Исаевой «Про мою маму и меня» пред-

ставляет собой многоуровневую с точки зрения субъектов речи структуру, выстроенную как игра автора с читателем / зрителем, «выступает посредником между воспринимающим субъектом и миром и системой образов пьесы, определяя ракурс восприятия» [Болгова, 2015, с. 68]. Драматург пользуется техникой «вербатим» как жанрообразующим приемом, поэтому и внимание сосредоточено на высказывании, на том, что и как произносится со сцены.

Написанная в 2018 г. пьеса Дарьи Слюсаренко «Семью восемь» в 2019 г. вошла в шорт-лист Любимовки. Этот текст является почти беспримесным примером эго-наррации. Все события, происходящие в пьесе, скомпонованы в два временных пласта: события первого ряда – это воспоминания, отчасти датированные памятью героини («мне 11», «мне 13»), они произносятся со сцены от первого лица и являются ментальным пространством воспоминаний; события второго ряда – это настоящее время, здесь и сейчас, но когда и где неизвестно. Композиция пьесы построена своего рода ассоциативным способом: обида на окружающих в настоящем вызывает в памяти обиды прошлого. Поэтому хронологическая последовательность, причинно-следственные связи между эпизодами – несущественны.

В пьесе присутствует еще одна авторская стратегия: наличие повествовательного и диалогического рядов в тексте. Повествовательный ряд – это рефлексия героини (к слову сказать, не обозначено ее имя и возраст), диалогический ряд – это некая визуальная иллюстрация «внутреннего текста»: персонажи как бы возникают в сознании героини и материализуются на сцене.

Возможно, с этим приемом связана бессобытийность пьесы. Событий не то чтобы мало, они микроскопичны, не могут двигать сюжет, а только создают ощущение непроницаемых границ внутреннего мира героини. Даже примеры школьной зубрежки ограничиваются таблицей умножения и стихотворением Пушкина про няню. Возникает и собственно психологический аспект: неустроенность взрослой героини как проекция детской травмы, ее нескладывающиеся отношения с парнем, столкновение с «воображаемым» маньяком.

В пьесе, по сути дела, нет главных и второстепенных персонажей, даже на таком несколько симультанном уровне, как в пьесе Е. Исаевой. Другие просто всплывают в восприятии нарратора, они все находятся на периферии рассказанной истории. Все, что происходит с другими, имеет значение только в отношении героини. Получается, что персонаж полностью погружен в себя и пытается вызвать (материализовать) словами события собственной жизни. Героиня, выступающая от первого лица, тоже является ненадежным рассказчиком, поскольку зрители / читатели должны оценивать ее субъективное восприятие мира, через ее мнительность и страхи воспринимать поступки других людей.

В центре пьес сложные отношения между бабушкой и внучкой, где доминирует проблема физического и психологического домашнего насилия: *«Когда я плачу, бабушка злится быстрее. Она хватает полотенце – почему то оно у нее всегда под рукой. У меня срабатывает рефлекс – надо бежать... Я, как всегда, успеваю спрятаться в туалете и защелкнуть замок. Бабушка бес-*

нуется снаружи... Я посижу тут еще где-нибудь полчаса. Когда включится телевизор и закипит чайник – значит, она успокоилась» [Слюсаренко, 2019].

Весь текст пьесы – это монолог, в который вклиниваются персонажи, встречающиеся в рассказе героини. Монолог этот состоит из фрагментов, их целостность и хронология нарушена, события движутся нагнетением эмоций в сознании героини. Все это – результат пережитой и непреодоленной травмы. В пьесе Слюсаренко нет такой виртуозной и остроумной игры с устным и литературным дискурсом, с приемом и его реализацией на сцене, как у Исаевой. Однако и этот текст становится ярким примером совершенно неосвоенной театром перформативности исповедального слова. Состояние жертвы доминирует в поведении и речи нарратора, все это лишает ее индивидуальности и одновременно формирует ее мир: *«Я вырываю свою руку из его руки. Он тут же начинает падать, и я ловлю его. Мне больно. Мне больно. Мне больно. Мне кажется, у меня внутри сейчас все разорвется от крика». «Она целует меня. Я терплю. Мне стыдно, что я терплю. Мне стыдно, что я так не люблю ее» [Слюсаренко, 2019].*

Внутреннее освобождение наступает тогда, когда сама героиня совершает насилие: *«Бабушка отвешивает мне звонкую пощечину. Я в ответ царапаю ее по щеке. До крови. Так вышло случайно. Я удивленно смотрю на свою руку. Это сделала я? Бабушка прижимает ладонь к щеке. Молча идет в ванну. Я уйду в свою комнату. Меня трясет. Я знаю, что теперь все изменится. Она больше не сможет ничего мне сделать» [Слюсаренко, 2019].*

Финал обладает наибольшим драматическим потенциалом, поскольку создает двойственное впечатление: последний фрагмент воспринимается и как реальность, и как утраченная возможность – бабушка наконец отвечает на вопрос «сколько будет семью восемь». Потом они вместе лежат на полу и смотрят на трещину в потолке и разговаривают так, как могли бы говорить при нормальных семейных отношениях. Но по слабым намекам читателю / зрителю становится понятно, что у бабушки был инсульт и она умерла. Эта двойственность финала драматургически оправдывает присутствие в тексте мерцания реальности и ее восприятия.

Заключение

Вывод из всего сказанного таков: исповедальное, лирическое слово, с одной стороны, противоречит современному перформативному театру, а с другой стороны, является серьезным потенциалом для его развития. К подобным опытам прибегал еще Николай Евреинов, предполагая, что он может в театральном зрелище вскрыть «движения души» в своей экспериментальной постановке «Кулисы души», однако, вполне традиционными театральными способами. Современный же театр пытается воплотить на сцене движения души через так называемый эго-текст, когда сам рассказчик впускает зрителя в свой внутренний мир.

Список источников

Болгова С.М. Техника «вербатим» как жанрообразующий принцип в пьесе Е. Исаевой «Про мою маму и про меня» // Казанская наука. № 8. 2015. С. 65–70.

Бондарь И.А. Эго-текст и эго-документ в литературном процессе // Изв. вузов. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2013. № 6. С. 107 – 115.

Володин А. Похождения зубного врача // Володин А. Для театра и кино. Л.: Искусство, 1968. С. 195 – 236.

Исаева Е. Про мою маму и меня URL: <http://www.isaeva.ru/plays/about.html> (дата обращения 24.05.2021).

Луцевич Л.Ф. Документальность, эго-документ, русская писательская исповедь // Документ и «документальное» в славянских культурах: между подлинным и мнимым: сб. науч. тр. / под ред. Н. М. Куренной. М.: Институт Славянских языков РАН, 2018. С. 41 – 62. URL: <https://inslav.ru/sites/default/files/2018-document-lucewicz.pdf> (дата обращения 02.06.2019) DOI: 10.31168/0402-2.3

Мамадназарбекова К. История факта: истоки и вехи документального театра // Театр. 2011. № 2. URL: <http://www.oteatre.info/onstage/> (дата обращения 26.04.2012).

Местергази Е.Г. О термине «документальная литература» // Вестн. Тамбовского ун-та. Серия: Гуманитарные науки. 2007. № 11 (55). С. 174 – 177.

Местергази Е.Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008. 50 с.

Остин Дж. Перформативы – констативы // Философия языка. М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 23–34.

Слюсаренко Д. Семью восемь. URL: <https://remarka-drama.ru/file.php/id/f6385-file-original.docx> (дата обращения 22.12. 2019).

Спаская М.А. Акт(е/о)р в визуальном театре. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/akt-e-o-r-v-vizualnom-teatre/viewer> (дата обращения 22.03.2021).

Спаская М.А. Новые подходы к зрительскому соучастию в театре после перформативного поворота // Ярославский пед. вестн. 2019. № 1 (106). С. 171 – 179. DOI 10.24411/1813-145X-2019-10294

Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2021. 384 с.

Шматова Г.А. Постдраматический режиссер / зритель и современный московский театральный контекст // Знание. Понимание. Умение. 2016. № 3. С. 322 – 328. DOI: 10.17805/zpu.2016.3.27

Шматова Г.А. Активизация зрителя в современном театре: семиотический и перформативный аспекты // Вестн. РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2016. № 2. С. 106 – 119. DOI: <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2016-2-106-119>

References

Austin J. (2010) Performatives – constatives. *Philosophy of language*. Moscow, Editorial URSS, pp. 23-34. (In Russian).

Bolgova S.M. (2015). “Verbatim” technique as a genre-forming principle in E. Isaeva’s play “About my mother and about me”. *Kazan Science*, no. 8, pp. 65-70. (In Russian).

Bondar I.A. (2013). Ego-text and ego-document in the literary process. *News of higher educational institutions: problems of printing and publishing*, no. 6, pp. 107-115. (In Russian).

Fischer-Lichte E. (2021) *Aesthetics of performativity*. Moscow, 384 p. (In Russian).

Isaeva E. (2002). *About my mother and me*. Available at: <http://www.isaeva.ru/plays/about.html> (accessed 24.05.2021). (In Russian).

Lutsevich L.F. (2018). Documentary, ego-document, Russian writer's confession. *Document and "documentary" in Slavic cultures: between the real and the imaginary: Collection of scientific papers* / ed. N. M. Kurenayaya. Moscow, Institute of Slavic Languages of the Russian Academy of Sciences, pp. 41-62. Available at: <https://inslav.ru/sites/default/files/2018-document-lucewicz.pdf> (accessed 02.06.2019) DOI: 10.31168/0402-2.3 (In Russian)

Mamadnazarbekova K. (2011) The history of the fact: the origins and milestones of the documentary theater. *Theater*, no. 2. Available at: <http://www.oteatre.info/onstage/> (accessed 26.04.2012). (In Russian)

Mestergazi E.G. (2007) On the term "documentary literature". *Bulletin of the Tambov University. Series: Humanities*, no. 11 (55), pp. 174-177. (In Russian).

Mestergazi E.G. (2008) *Artistic Literature and Reality (Documentary Beginning in Russian Literature of the 20th Century)*. Abstract thesis. Moscow, 50 p. (In Russian)

Shmatova G.A. (2016) Post-dramatic director / spectator and modern Moscow theatrical context. *Knowledge. Understanding. Skill*, no. 3, pp. 322-328. DOI: 10.17805/zpu.2016.3.27 (In Russian).

Shmatova G.A. (2016) Activation of the Spectator in Modern Theatre: Semiotic and Performative Aspects. *Bulletin of the Russian State Humanitarian University. Series "Literary criticism. Linguistics. Culturology"*, no. 2, pp. 106-119. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2016-2-106-119> (In Russian).

Slyusarenko D. (2019) *Seven times eight*. Available at: <https://remarka-drama.ru/file.php/id/f6385-file-original.docx> (accessed 22.12.2019). (In Russian).

Spasskaya M.A. (2019) *Act(e/o)r in visual theatre*. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/akt-e-o-r-v-vizualnom-teatre/viewer> (accessed 22.03.2021). (In Russian).

Spasskaya M.A. (2019) New approaches to spectator participation in the theater after the performative turn. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, no. 1 (106), pp. 171-179. DOI 10.24411/1813-145X-2019-10294 (In Russian).

Volodin A. Adventures of a dentist, in: *Volodin A. For theater and cinema*. Leningrad, Art, pp. 195-236. (In Russian)

Сведения об авторе

Журчева Ольга Валентиновна – докт. филол. наук, доцент, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы, janvaro@mail.ru

Information about the author

Olga V. Zhurcheva – grand Ph.D. of Philology, associate professor, professor of Department of Russian, Foreign Literature and Methods of Teaching Literature, janvaro@mail.ru

Статья поступила в редакцию 21.07.2022; одобрена после рецензирования 29.09.2022; принята к публикации 29.09.2022.

The article was submitted 21.07.2022; approved after reviewing 29.09.2022; accepted for publication 29.09.2022.