

УДК 82-2+821.112.2

## ПЬЕСА МИРЬЯМ НАЙДХАРТ «НЕОФОБИЯ» КАК ОБРАЗЕЦ ВЕРБАТИМ-ДРАМАТУРГИИ

*Е.Н. Шевченко*

### Аннотация

В статье на примере пьесы швейцарского драматурга Мирьям Найдхарт «Неофобия» (2007) анализируются специфические особенности жанра вербатим-драматургии – разновидности документальной драмы, созданной на основе дословной фиксации высказываний реальных людей. Делается вывод о том, что в основе вербатима лежит не столько креативная практика, сколько заимствованная из социологии технология, и вербатим-пьеса, как и театральное представление на её основе, становится своеобразным вариантом социологического исследования.

**Ключевые слова:** Мирьям Найдхарт, современная швейцарская драматургия, документальная драма, вербатим, неофобия, кризис рождаемости.

В конце XX века в мировой драматургии наблюдается оживление интереса к жанру документальной драмы. Принято считать, что искусство обращается к документу в переломные моменты жизни общества, в период революционных научно-технических открытий, знаковых событий, влияющих на судьбы мира. XX век был отмечен таковыми, как мало какой иной. Кроме того, это была эпоха предельной идеологизации, возникновения, противостояния и краха мощных идеологических систем, что неизбежно привело к тому, что маятник искусства резко качнулся в диаметрально противоположную сторону: от идеи, вымысла, фантазии к документу и факту. Наконец, как отмечает Т.В. Журчева, «реальность XX века оказалась такова, что сказать *правду* о ней традиционными художественными средствами оказалось невероятно трудно, а порой даже и невозможно. Поэтому факт, документ начинает занимать в искусстве всё большее место, а порой и доминировать над беллетристикой» [1, с. 29].

Одним из важных факторов этого процесса стало появление драмы «вербатим», возникшей на пике немиметического искусства, и связанных с ней новых форм театральной практики. *Verbatim* (от лат. *verbatim* ‘дословно’, англ. *verbatim* ‘дословный, буквальный’) в прямом значении слова представляет собой технику создания текста путём монтажа дословно записанной речи. В качестве определения (вербатим-пьеса, вербатим-драматургия, вербатим-театр и т. д.) термин применяется в отношении созданных с помощью данной техники документальных пьес и спектаклей по ним (см. [2, с. 81]).

Вербатим предполагает дословную фиксацию неких явлений реальной жизни через высказывание конкретных людей, отобранных по принадлежности

к той или иной социальной группе (профессия, возраст, пол etc.). Главная задача вербатим-пьес и театральных представлений на их основе состоит именно в достоверности, в том, чтобы уйти от выдумки, от вымысла, а значит – от лжи в изображении и осмыслении жизни: «Факт становится важнее его образа, его осмысления, его оценки» [1, с. 31]. Темы вербатим-пьес, как правило, провокативны. Драматурги интересуются в первую очередь маргинальными сторонами жизни, выбирая в качестве персонажей бездомных, заключённых, гомосексуалистов, гастарбайтеров и представителей иных социально неблагополучных групп населения. Другим важным направлением вербатим-драматургии является исследование психологии человека.

И.М. Болотян выделяет следующие общие черты вербатим-пьес:

- наличие документальной основы и в то же время её обработка в той или иной степени (художественная – в тексте, сценическая – в спектакле);
- обобщённый характер персонажей (часто их безымянность, типажность);
- монологизм;
- композиционно-речевые «швы»;
- аутентичная персонажам речь;
- слабо намеченные фабульные линии [2, с. 87–88].

Методика написания и сценического воплощения такого рода пьес была разработана лондонским театром Royal Court и в настоящее время активно практикуется в разных странах, в том числе в России. Интерес к вербатим-драматургии обусловлен целым рядом причин. В качестве наиболее значимых Т.В. Журчева выделяет следующие:

1) стремление актуализировать театр, драму, вообще искусство, чтобы оно заговорило о конкретных людях, живущих здесь и сейчас, давало представление о реальной жизни современного общества и человека в нём, отвечало требованиям времени;

2) высокий удельный вес социальной составляющей вербатим-театра, свойственное ему пристальное внимание к кризисным группам населения, к тем, кто всегда на грани, в зоне риска – социального и психологического;

3) намерение «зафиксировать индивидуальный голос, единичную судьбу, уникальную при всей своей похожести на других (каждый стоит в ряду других таких же, но несёт свою боль, свою правду)»<sup>1</sup>;

4) тот факт, что в основе вербатима лежит не креативная практика, а технология, во многом заимствованная у социологов [1, с. 30–31].

В конце 90-х годов XX в. возрождение документального театра переживают немецкоязычные страны – Германия, Австрия, Швейцария. Традиция немецкого документального театра связана в первую очередь с именем выдающегося режиссера Эрвина Пискатора. В 20-е годы Пискатор разработал новый сценический жанр, который впоследствии стали называть документальной драмой. Характерным примером может служить спектакль 1927 года «Распутин, Романовы, Война и Народ, который восстал против них» по пьесе «Заговор императрицы»

---

<sup>1</sup> Предпосылкой оказалась сама социально-историческая реальность XX века, в которой предельно нагнетались катастрофические события, вызвавшие глобальную «катастрофизацию» сознания. Войны, революции, массовое уничтожение миллионов людей – всё это парадоксальным, но и закономерным образом привело к пониманию бесценности и незаменимости отдельной человеческой жизни, судьбы.

А. Толстого и П. Щёголева. Некоторые эпизоды шли на сцене, другие были показаны на экране. Заканчивался спектакль хроникой, посвящённой выступлению Ленина на II съезде Советов.

Политизация общественной жизни Европы и литературный скепсис 60-х годов XX в. вновь выдвинули документальный театр на передний план. Так, знаковым явлением стала пьеса писателя и драматурга Петера Вайса «Дознание. Оратория в одиннадцати песнях» (“Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen”, 1965), в которой использованы материалы франкфуртского процесса над нацистскими преступниками. Рольф Хоххут пишет в это время исторические драмы, призванные с помощью документа разоблачать скандальное поведение известных лиц («Наместник» / “Der Stellvertreter”, 1963, и др.). Хайнар Киппхардт возвращается к судебному процессу над физиком-атомщиком Оппенгеймером, ставя вопрос об ответственности учёного («В деле Й. Роберта Оппенгеймера» / “In der Sache J. Robert Oppenheimer”, 1964). Петер Вайс и Ганс-Магнус Энденсбергер используют аутентичный материал для вскрытия социально-исторических механизмов.

Ренессанс документального театра в конце XX века в немецкоязычных странах во многом связан с творчеством драматургов нового поколения, для которых характерно острое чувство реальности (см. [3, с. 232]). До середины 90-х годов театры практически не проявляли интереса к молодой драматургии. Вместо этого режиссёры упражнялись в сочинении всё более изощрённых интерпретаций классических пьес. Первым «возмутителем спокойствия» вслед за лондонским театром Royal Court – одним из форпостов актуального искусства – стала берлинская команда под руководством интенданта театра Berliner Schaubühne режиссёра Томаса Остермайера. Тогда взгляды молодых обратились в сторону Великобритании и Ирландии, на слуху оказались имена таких авторов, как М. Равенхилл, С. Кейн, Э. Уолш и др., оживился интерес к документальному театру.

Швейцарские драматурги новой волны – Лукас Бэрфус, Хендль Клаус, Лукас Линдер, Мирьям Найдхарт, Дарья Штоккер и др. – пишут о том, что волнует современного человека: о компьютерной зависимости, внедрении в жизнь новейших биотехнологий и последствиях этого процесса, проблемах молодёжи, растущем индивидуализме, о вечных вопросах веры и доверия и пр. Нередко в основе их пьес лежат реальные события, документальные факты, общественные дискуссии по тому или иному вопросу.

Мирьям Найдхарт (род. 1965) – драматург и режиссёр, автор целого ряда художественно-документальных проектов, связанных с серьёзными общеевропейскими и сугубо швейцарскими проблемами: «Зона 40» (“Zone 40”, 2006) – о миграции и материнстве; «НЕЛЕГАЛЫ. Записки из подполья» (“ILLEGAL, Berichte aus dem Untergrund“, 2007–2008); «Мегги возвращается в Конго» (“Meggy geht zurück in den Kongo”, 2009) – о судьбе девушки из Демократической Республики Конго, попросившей в Швейцарии политического убежища; «Быть или не быть гуманоидом» (“To be, or not to be humanoid”, 2013) – совместный проект с Институтом искусственного интеллекта Университета г. Цюриха, посвящённый проблемам сознания и интеллекта, и др.

Пьеса Мирьям Найдхарт «Неофобия», имеющая подзаголовок «Интимные проникновения в кризис воспроизводства» (“Torschusspanik. Intime Einsichten

*in die Reproduktionskrise*”, 2007), посвящена кризису рождаемости в современной Европе. Она написана на основе интервью, взятых автором с декабря 2005 г. по август 2006 г. у нескольких десятков респондентов в Германии и Швейцарии (немцев, швейцарцев, итальянцев, венгров), и представляет собой яркий образец вербатим-драматургии. По пьесе М. Найдхарт в 2008 г. режиссёрами Г. Венцелем и Й. Адольфом был снят документальный фильм «Кризис воспроизводства» (“*Die Reproduktionskrise*“), премьера которого состоялась на Мюнхенском кинофестивале.

Оригинальное название «*Torschusspanik*» (от нем. *Torschuss* ‘гол’ и *Panik* ‘паника’) означает страх вратаря пропустить мяч в ворота (чаще всего это паника в связи с грозящим одиннадцатиметровым). Оно не является устойчивым выражением, в отличие от сходного по звучанию *Torschlusspanik* (от *Torschluss* ‘запирание ворот’), с которым в разговорном обиходе его нередко путают и используют как синоним. Это понятие уходит корнями в Средневековье, когда городские ворота запирались после захода солнца и жители в страхе торопились вовремя попасть в город. В противном случае они вынуждены были ночевать за городской стеной, представляя собой лёгкую добычу для разбойников и диких зверей. В настоящее время это слово используется в основном применительно к отношениям мужчины и женщины в значении ‘страх перед упущенными возможностями, связанными со старением’. В этом смысле оно близко к понятию *кризис среднего возраста (Midlife Crisis)*, реже его используют в значении ‘страх упустить свой (последний) шанс в политике и общественной жизни’. Некоторые респонденты сожалели о том, что в молодости у них были другие приоритеты, а теперь, по-видимому, возможность иметь детей в силу возраста упущена. Так актуализируется созвучный оригинальному вариант *Torschluss*, ассоциативно возникающий в сознании читателя/зрителя.

Переводчик Т. Набатникова предложила русскую версию названия пьесы – «Неофобия» (от греч. *neos* ‘новый’ и *phobeo* ‘боюсь’), что означает навязчивый страх, боязнь нового. Как видим, произошла определённая трансформация смысла, не повредившая, однако, авторскому замыслу. Многие «информационные доноры», опрошенные драматургом, боялись завести ребёнка и тем самым резко изменить свою жизнь. Это своего рода страх перед «ударом» в собственные ворота, который может разрушить привычный, удобный, обустроенный мир. Таким образом, оригинальное название и его русская версия хотя и не тождественны, но родственны по смыслу и работают на общую идею.

М. Найдхарт изменила имена и профессии информантов, сохранив аутентичную речь, что является основным требованием вербатим-драматургии. Действующих лиц двадцать. Они представляют широкий спектр взглядов на проблему рождаемости сегодня. Это и те, кто в принципе не хочет иметь детей, могущих помешать их карьере и привычному образу жизни, и те, кто мечтает об этом, но не может завести ребёнка в силу каких-либо обстоятельств, и те, кто потерял ребёнка и не готов к новым испытаниям, и т. д. Фрагменты интервью соединены посредством монтажа, отсюда несколько искусственные сцепки – так называемые композиционно-речевые «швы», присущие пьесам, написанным в технике «вербатим». Т.Ю. Могилевская отмечает, что «монтаж документального материала превращает фабулу в дискурс по поводу реальности. <...>

То есть последовательность событий в документальной пьесе опирается не на красную нить действия, стремящегося к развязке, а на группировку различных составляющих его элементов вокруг определённой темы» [4, с. 115–116]. Таким образом, внимание авторов такого рода пьес и спектаклей по ним сосредоточено не столько на том, что происходит на сцене, сколько на том, что говорят исполнители.

Действия как такового нет и в пьесе М. Найдхарт, есть многочисленные высказывания на заявленную тему, особым образом сгруппированные. Текст состоит из пролога, шестнадцати сцен и эпилога. При этом преобладает присущий вербатим-пьесам монологизм: двенадцать сцен представляют собой монологи в чистом виде, остальные построены по принципу диалогов, в которых участвуют от двух до четырёх персонажей, но это «ложные диалоги», потому что в них отсутствует коммуникация между персонажами, высказывания которых обращены не друг к другу, а к невидимому интервьюеру и, по сути, представляют собой фрагменты монологической речи. Иначе говоря, в диалог вступают не персонажи, а тексты.

Открывается пьеса прологом, содержащим откровения 42-летней Андреи. В нём намечаются векторы последующих рассуждений и озвучивается ряд причин, почему современные женщины не хотят иметь детей. Когда желание завести ребёнка ещё присутствовало, у Андреи не было подходящего партнёра. А теперь у неё нет потребности в деторождении: *Ребёнку просто нет места в моей жизни. Будучи одинокой, я в любой момент могу принять спонтанное решение – и пошло-поехало! И потом, этот миф о материнстве уже проел мне плешь. <...> Раздражают и эти матери-тигрицы, которые взрываются на каждый пук против их ребёнка. Невоспитанные дети тоже меня достали. Я всегда говорю, дети – это разгуливающие на свободе террористы* (Н, с. 328). Следующая причина – финансовая. Андрея зарабатывает ровно столько, сколько хватает ей одной, и не имеет желания *садиться на шею государству* или попадать в зависимость от мужчины.

Важным аргументом является также эгоистическое нежелание брать на себя ответственность за другого, менять свою жизнь, собственные привычки или что-то в себе самой ради партнёра, приспосабливаться к нему и проявлять о нём заботу: *Мне трудно представить совместную жизнь. Я нахожу ужасным видеть по утрам в моём зеркале небритого мужчину. Ванна мне нужна для себя. Мне нужна моя свобода. И ещё вопрос, сам-то парень выдержит ли со мной. Я связываюсь с человеком лишь в том случае, когда прояснены две вещи: во-первых, чтобы он не ждал от меня, что я стану заниматься его диетой. Во-вторых, чтобы он не диктовал мне, как и в чём мне ходить. То есть он должен принимать меня такой, какая я есть* (Н, с. 328–329). В роли матери-одиночки Андрея себя тоже не представляет. Дети раздражают её *нытьём и визгом*, и она признаётся, что, будь она хозяйкой ресторана, повесила бы на двери объявление «Детям до 14 лет вход запрещён».

Как видим, позиция Андреи радикальна, за ней скрывается индивидуализм, желание жить для себя и эмансипированность, толкающие женщину к отказу от своего природного предназначения. Эта весьма распространённая жизненная

установка является одной из причин угрожающей демографической ситуации, сложившейся в наше время на Западе.

Вопросы, которые задаются интервьюером участникам проекта, как правило, изымаются из верbatim-текста, однако определяют его структуру. Они «просвечивают» сквозь откровения персонажей и скрепляют достаточно аморфную форму отдельных фрагментов пьесы. Так, в 1-й сцене персонажи Таня (26 лет), Петер (31 год) и Манди (28 лет) отвечают на вопрос автора, почему они до сих пор бездетны. Происходит детальная разработка темы, заданной в прологе. Таня долго училась и теперь хочет работать, правда, она не исключает мысль о ребёнке при условии, что встретит подходящего мужчину. Манди признаётся, что они с другом оба хотели ребёнка, пока её сестра не родила девочку. В силу обстоятельств ребёнок проводил с ними много времени, и это испытание оказалось не по силам для друга Манди (*Для моего друга это было слишком. У него начались приступы неophobia* (Н, с. 332)), что в результате привело к разрыву отношений. Петер считает, что построить семью, заботиться о ней – самое главное в жизни. При этом он не готов завести ребёнка сейчас: *Это нереально. Потому что это просто великое дело. Тут ни на секунду нельзя тешить себя иллюзиями* (Н, с. 332). Хотя у каждого из трёх персонажей есть свои причины не заводить детей, во всех трёх ситуациях можно обнаружить следы *неophobia* – страха перемен в связи с рождением ребёнка, боязни ответственности, желания отодвинуть это событие «на потом».

В 3-ей сцене персонажи Паула (28 лет), Зильке (32 года), Карин (37 лет) и Майя (47 лет) озвучивают различные точки зрения на вопрос о материнстве и карьере. Зильке, вспоминая свою мать, которая воспитывала её в одиночку, а потому так и не добилась карьерных высот, не хотела бы повторить её участь: *Больше всего я боюсь этой материнской роли, которую мне будут навязывать извне, со стороны общества, и что меня больше не будут воспринимать как дееспособную женщину* (Н, с. 336). При этом она всё же верит, что семья и карьера не исключают друг друга и что ей удастся их совместить. Майя, у родителей которой было крестьянское хозяйство, чья мать всегда работала весь день, тоже работает с полной занятостью, даже будучи беременной, а затем имея ребёнка-инвалида. Карин же, напротив, и мысли не допускает о том, чтобы сочетать профессию с семьёй: *Я знала столько перегруженных женщин, снующих туда-сюда, чтобы после работы как можно скорее сменить сиделку. Для меня единственным вариантом было бы иметь детей, если муж по-настоящему заботлив. Если он берёт на себя все 100 процентов заботы о ребёнке, а я зарабатываю деньги – такой вариант я могу себе представить. Но только ни в коем случае не соединять одно с другим* (Н, с. 336).

Зильке и её друг – фрилансеры. Она по полгода живёт на пособие по безработице, и до сих пор ей удавалось сводить концы с концами. Но с ребёнком такая форма жизни будет неприемлема. Паула же избрала особую модель семейной жизни: она живёт с сыном в общей квартире с подругой, у которой тоже есть ребёнок. С партнёром съезжаться они не хотят, чтобы *не раздражать друг друга повседневностью*. При этом Паула безработная и главный недостаток социальной политики видит в том, что *она отмежэвывается от многообразия возможностей партнёрства, а ведь в реальности они существуют. В социальной*

*политике есть лишь традиционная модель и модель матери-одиночки, всё остальное полностью игнорируется* (Н, с. 337).

По такому же принципу построен целый ряд последующих сцен, связанных с обсуждением различных аспектов темы: выбор потенциального партнёра (сцена V), проблемы с зачатием (сцена XIII), отношение к аборту (сцена XVI) и др. В монологах представлены различные типажи. Марио (51 год) – одиночка, кочующий по миру, которому совершенно не нужна *навязанная верность*; его не волнует кризис рождаемости: *Человечество не вымрет. Его всё ещё шесть миллиардов. Я вижу во всём этом скорее процесс саморегулирования. Может быть, в настоящий момент населения многовато. И оно сокращается, чтобы потом снова увеличиться* (Н, с. 345). Штефи (32 года) – женщина, избравшая, как и Паула, нестандартную модель семьи: она живёт со своими близнецами, со своей спутницей жизни, у которой тоже есть сын, и с мужчиной, являющимся отцом всех трёх детей. Марион (45 лет) много общалась с чужими детьми, но сама никогда не ощущала потребности заводить своих собственных. Причём она – не исключение. Говоря о своём положении, она подчёркивает: *Здесь, в Швейцарии, это нормально. Лишь у трети моих друзей есть дети* (Н, с. 352).

Очевидна тенденция: чем выше уровень жизни, тем меньше желание заводить детей. Швейцария – самая богатая и благополучная страна Европы, при этом демографическая ситуация там очень тревожная, что, впрочем, наблюдается в большинстве европейских стран. Позиция венгра Ласло (43 года) сродни отношению Марион: *Я всегда очень любил детей, но желания иметь собственных у меня не было. <...> Мне и так всего хватает. Жизнь и так полна эмоций, поэтому ребёнок не является непременно условием для приобретения нового опыта, для счастья* (Н, с. 361).

Типажность, обобщённый характер персонажей – важная черта вербатим-драматургии. Хотя за персонажами Мирьям Найдхарт стоят реальные прототипы, они не индивидуализированы, это в полной мере типажи, носители распространённых в Европе точек зрения на проблему воспроизводства. В пьесе присутствуют как персонажи, появляющиеся лишь однажды, так и «сквозные фигуры», рассказывающие свои истории и артикулирующие своё мнение в нескольких монологах и «диалогах». Особое положение – и по значимости высказываний и по их «удельному весу» – в пьесе занимает Томас (35 лет). Ему принадлежат три больших монолога. Томас страстно любил своего сына, много с ним занимался, но жена сбежала с малышом в Израиль и тем самым лишила отца его ребёнка. Томас говорит о несовершенстве законодательной системы, из-за которой любящий отец остаётся незащищённым перед законом: *Со своим ребёнком я нянчился половину всего времени, необыкновенно люблю его и всё для него делаю. Я-то полагал, это ведь должно вообще-то что-то значить, что привязанность не может быть разорвана – никоим образом, да? <...> У меня нет никаких прав, ни одного, кроме права платить* (Н, с. 339).

Именно Томас озвучивает главную мысль пьесы, говоря о том, что в наше время творится *социальный суицид, коллективное самоубийство*: *У нас в Германии сейчас выросло поколение, которое в возрасте 25 лет и старше продолжает жить под девизом «Мы хотим пожить сами!». Лет до сорока, сорока двух это поколение осуществляет профессиональные проекты, которые потом*

меняются другими проектами, так что образуется замкнутый круг. <...> Этакое насилие рациональности. <...> Сегодня главная проблема в том, что я как мужчина вообще не имею возможности продолжить свой род. Мысль о семье ушла с повестки дня для тех людей, которые задают тон в обществе (Н, с. 348).

Эпилог представляет собой исповедь 50-летней Аннет. В силу ряда причин она бездетна, но нашла своё призвание в профессии акушерки и не перестаёт восхищаться таинством рождения. Пьеса заканчивается словами Аннет: *Потом, когда дитя уже снаружи, сразу наступает другое время. Свет падает в комнату по-другому, и люди меняются. Так происходит при каждом роде* (Н, с. 368). Такой финал – очевидное проявление авторской позиции. Креативная составляющая работы над вербатим-пьесой, позволяющая автору обнаружить себя, заключается в первую очередь в отборе материала и в его группировке и расстановке. Неслучайно такого рода драматургию по праву называют искусством монтажа.

М. Найдхарт, монтируя интервью своих информантов, создаёт сложную, многослойную драматическую картину, раскрывая при этом социальный, правовой, этический и психологический аспекты кризиса воспроизводства в Европе. Однако согласимся с Т.В. Журчевой в том, что в основе вербатима лежит в большей степени не креативная практика, а заимствованная из социологии технология, и вербатим-пьеса, как и театральное представление на её основе, становится своеобразным вариантом социологического исследования [1, с. 30]. Пьеса М. Найдхарт является таковой в полной мере.

### Summary

*E.N. Shevchenko.* Mirjam Neidhart's Play "Neophobia" as an Example of Verbatim Drama.

We analyze the specific features of the genre of verbatim drama (a form of documentary drama characterized by word-for-word fixation of the utterances of real people) using the example of the play "Neophobia" (2007) by a Swiss playwright, Mirjam Neidhart. The play addresses the birth-rate crisis in modern Europe and is based on the interviews taken by the author from different people in Germany and Switzerland. We study Neidhart's play as a typical example of the genre of verbatim drama and make a conclusion that the verbatim technique is based not so much on a creative practice as on a technology borrowed from sociology, and a verbatim play becomes particular variant of social research.

**Keywords:** Mirjam Neidhart, contemporary Swiss drama, documentary drama, verbatim, neophobia, birth-rate crisis.

### Источники

Н – *Найдхарт М.* Неофобия // Антология современной швейцарской драматургии. – М.: НЛО, 2013. – С. 325–368.

### Литература

1. *Журчева Т.В.* «Литература факта» и драма verbatim: притяжение и отталкивание // Современная российская и немецкая драма и театр: Сб. ст. и материалов междунар. науч. конф. (Казань, 7–9 окт. 2010 г.). – Казань: РИЦ, 2011. – С. 29–34.



2. *Болотян И.М.* Вербатим // Новый филол. вестн. – 2011. – № 2 (17). – С. 81–88.
3. *Шевченко Е.Н.* Факты немецкой истории в пьесе Мариуса фон Майенбурга «Камень» // Учён. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2012. – Т. 154, кн. 5. – С. 232–236.
4. *Могилевская Т.Ю.* Монтаж в российском документальном театре. Заметки о драматургии verbatim 2000–2005 гг. // Новейшая русская драма и культурный контекст. – Кемерово: ИНТ, 2010. – С. 112–117.

Поступила в редакцию  
10.02.14

---

**Шевченко Елена Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Россия.

E-mail: [elenachev@mail.ru](mailto:elenachev@mail.ru)