

PAULINA SIKORA-KRIZHEVSKA

 <http://orcid.org/0000-0003-1395-7912>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
paulina.sikora@uni.lodz.pl

К ВОПРОСУ О ТЕХНИКЕ ВЕРБАТИМ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ ПЕРВОГО ДВАДЦАТИЛЕТИЯ XXI ВЕКА

THE QUESTION OF THE TECHNIQUE OF VERBATIM THEATRE IN RUSSIAN DRAMATURGY IN THE FIRST TWO DECADES OF THE 21st CENTURY

The start of the third decade of the 21st century marks twenty years of the existence of the verbatim technique in the Russian dramatic space. This article describes the history and specificity of the Russian verbatim theatre, as well as different ways of using and adapting this technique in the plays of the authors associated, permanently or occasionally, with the Moscow-based *Teatr.doc*. Using the example of texts such as *Nord-Ost: Forty-First Day* (2002) by journalist and theatre critic Grigory Zaslavsky, *New Antigone* (2017) by journalist Elena Kostyuchenko, and *67/871* (2017) by dramatist Elena Gremina, it can be concluded that the main differences between verbatim plays are primarily related to the degree of the author's processing of documentary material. *Nord-Ost: Forty-First Day* is a transcript of the event that took place in the *Teatr.doc*, a literal recording of the statements of their participants; *New Antigone* – the montage of fragments of transcripts of the trials, conversations, life stories of the heroines, and quotes from Sophocles' *Antigone*; *67/871* – a montage of fragments of the characters' monologues united into thematic blocks, quotes from statements from Adolf Hitler and Heinrich Himmler, and letters from a German soldier. The variety of ways to create verbatim texts influences the expansion of the boundaries of the concept of "play" and indicates that the traditional sequence of the emergence of a dramatic text and its theatrical embodiment has lost its relevance.

It is concluded that the specificity of verbatim plays fits into the modern trend of the democratisation of theatre and drama, since their rootedness in the world of reality and documentaries opens the way to dramaturgy for those authors who had not been engaged in this type of activity before.

Keywords: verbatim technique, documentary drama, documentary theatre, modern Russian drama, *Teatr.doc*

Вместе с началом третьего десятилетия XXI века отмечается двадцать лет существования техники вербатим в российском драматургическом пространстве. В настоящей статье описывается история и специфика российского вербатима, а также разные способы использования и адаптации этой техники в пьесах авторов, связанных, постоянно или эпизодически, с московским Театром.doc. На примере текстов *Норд-Ост: Сорок первый день* (2002) журналиста и театрального критика Григория Заславского, *Новая Антигона* (2017) журналистки Елены Костюченко и *67/871* (2017) драматурга Елены Греминой иллюстрируется, что главные различия между пьесами вербатим связаны прежде всего со степенью авторской обработки документального материала. *Норд-Ост: Сорок первый день* – это расшифровки акции, прошедшей в Театре.doc, дословная запись высказываний ее участников, *Новая Антигона* – монтаж фрагментов расшифровок судебного процесса, разговоров, историй жизни героинь и цитат из *Антигоны* Софокла, *67/871* – монтаж фрагментов монологов героев, собранных в тематические блоки, цитат из высказываний Адольфа Гитлера и Генриха Гимmlера и письма немецкого солдата. Разнообразие способов создания текстов вербатим влияет на расширение границ понятия «пьеса» и указывает, что традиционная последовательность возникновения драматического текста и его театрального воплощения потеряла свою актуальность.

Специфика пьес вербатим вписывается в современную тенденцию к демократизации театра и драматургии, так как их укорененность в мире реального и документального открывает путь в драматургию авторам, которые раньше не занимались художественной деятельностью.

Ключевые слова: вербатим, документальная драма, документальный театр, современная русская драматургия, Театр.doc

Заметная часть пьес на русском языке, написанных после 2001 г., связана, в той или иной степени, с понятиями «документа», «документальной драмы» и «вербатима». Документальная эстетика в драматургии, предполагающая обращение к факту как источнику возникновения литературного произведения, стала распространяться в СССР и Западной Европе в двадцатые годы XX в. Члены Левого фронта искусств объявили войну художественной условности, заменив ее «документом» – реальным фактом, отображением окружающей их действительности. Место литературного сюжета в их произведениях заменял монтаж фактов, а реальный человек пришел на смену вымышленному автором образу героя. Эрвин Пискатор в своем театре обращался к текстам газетных статей, листовок, подлинным речам исторических личностей, фотографиям, фильмам о войне (спектакль *Trotz alledem*, 1925). В середине шестидесятых годов Петер Вайс в пьесе *Die Ermittlung: Oratorium in 11 Gesängen* использовал протоколы Франкфуртского суда над функционерами Освенцима. Композиция пьесы воссоздавала ход судебного разбирательства, в котором показания свидетелей сменялись допросом обвиняемых. В 1966 г. Питер Чизман, используя в качестве диалогов в пьесе *The Knotty* смонтированные отрывки записанного интервью, дал начало одной из техник создания документальной пьесы – вербатиму. Именно эта техника легла в основу русского документального театра рубежа XX и XXI вв.

Термин «вербатим» (лат. «дословно», англ. «буквальный, дословный»), использованный для обозначения метода создания драматического произведения, был введен в научный оборот Дерекотом Пейджетом в статье «*Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Technique*¹ (1987). Для описания данного явления Пейджет использовал определение, данное драматургом Рони Робинсоном:

Это форма театра, основанная на записи и последующей транскрипции интервью с «обычными» людьми, проводимыми в контексте исследования конкретного региона, предметной области, проблемы, события или комбинации этих вещей. Этот первоисточник затем преобразуется в текст, который обычно исполняется теми, кто собирал материал [перевод мой – П. С.-К.]².

История вербатима в России началась более тридцати лет с момента его возникновения, в 1999 г., когда Элис Доджсон, директор международного отдела лондонского театра Ройал-Корт вместе с режиссером Мэри Пит и драматургом Мередит Оукс провели в Москве семинар по новым драматургическим техникам. Участникам семинара (среди них Максиму Курочкину, Родиону Белецкому, Андрею Вишневскому и Кате Шагаловой) предложили написать короткие пьесы о Москве под общим названием *Москва – открытый город*. Результат проекта оказался очень успешным, и Доджсон вскоре получила приглашение продолжить работу с русскими драматургами. Второй проведенный ей (вместе со Стивеном Далдри, Джеймном Макдональдсом и Рамином Греем) семинар был посвящен технике вербатим. Участвующие в нем Александр Родионов, Ксения Драгунская, Елена Исаева, Максим Курочкин и Евгений Гришковец получили задание собрать интервью у московских бездомных. Записки, сделанные Михаилом Угаровым во время семинара, мгновенно распространились по стране, что привело к большой популярности театра Ройал-Корт и методов его работы в России.

Знакомство с техникой вербатим произвело на драматургов настолько сильное впечатление, что уже в 2000 г. был проведен первый российский фестиваль «Документальный театр», а в 2002 г. открылся московский Театр.doc под руководством Елены Греминой и Михаила Угарова. Новый, независимый, некоммерческий театр скоро стал инициатором фестивалей современной драматургии «Новая драма» и «Любимовка», а круг авторов

¹ D. Paget, «*Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques*», «New Theatre Quarterly» 1987, № 3, с. 317–336, [электронный ресурс] <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/S0266464X00002463> [12.01.2022].

² Там же.

и постановщиков, активно осваивающих методы документального театра, постоянно расширялся.

Несмотря на то, что Ройал-Корт провел множество семинаров как в Европе, так и за ее пределами, прижился верbatim лишь в России, Польше и странах бывшей Югославии. Причину популярности этой техники среди молодых русских драматургов Марк Липовецкий и Биргит Боймерс видят в возможности «[...] выхода за пределы устоявшихся театральных приемов, укорененных либо в постсоветской культуре [...] либо в постсоветской “гламурной” развлекательности, предлагающей уставшему зрителю комфортабельный отдых от социальных проблем»³.

Перенесение западного образца в Россию привело к его обогащению и появлению ряда модификаций. Итак, верbatim в предложенной английским театром форме сегодня носит название «классического» или «ортодоксального» и описывается следующим образом:

Для работы в данной технике драматург, прежде всего, выбирает тему. Она может носить социальный, этический, образно-тематический характер исследования наиболее острых общественных проблем. Далее драматург отбирает группу людей, которые так или иначе связаны с выбранной темой [так называемых «информантов» – П. С.-К.] [...]

За выбором темы и за ориентировочным определением группы информантов идет важная практическая часть работы в технике В.: планирование и формулирование вопросов для будущего интервью и непосредственно его проведение [...] Интервью проводится в форме беседы и с согласия информантов записывается на аудионесущий носитель. Затем актер или литературный ассистент превращает магнитофонную запись в текст, по возможности воспроизводя при этом сказанное в мельчайших деталях, сохраняя особенности произношения, интонацию и т. п. Записанное интервью после расшифровки исполнитель читает автору, стремясь при этом воспроизвести текст как можно точнее. В традиционном В. из интервью исключаются вопросы. При исполнении-читке полученного материала исполнитель должен концептуально вжиться в роль говорящего, «рассказывающего историю».

[...] Текст пьесы создается либо посредством монтажа нескольких монологов, которые автор каким-либо образом связывает между собой, либо компоновкой отдельных реплик из разных интервью. По мере прослушивания интервью и в ходе работы с их расшифровками автор корректирует возникшее у него до начала сбора материала видение темы. В пьесу включается материал, лучше всего передающий, по мнению драматурга, замысел пьесы⁴.

³ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*, Москва: Новое литературное обозрение 2012, с. 164–165.

⁴ И. М. Болотян, *Верbatim*, «Новый филологический вестник» 2011, № 2 (17), с. 82–83.

Учитывая все вышесказанное, стоит отметить, что в «ортодоксальный» вербатим автор не добавляет ни одного слова от себя. Его роль ограничивается компоновкой собранного материала и концептуальной организацией пьесы. Автор ставит себя в так называемую «ноль-позицию», т. е. отказывается от выражения личных суждений по поводу изображаемого в пьесе, отдавая слово персонажам. Михаил Угаров такую авторскую стратегию связывал с кризисом авторитетной точки зрения, произошедшем в конце XX в. В интервью, данном Марине Шимадиной в 2007 г., драматург высказывался по поводу репрессивности театра, который не позволяет зрителю самостоятельного осмыслить происходящее на сцене, предлагая готовые авторские или режиссерские интерпретации. По его мнению, с приходом вербатима и провозглашаемого им минимализма читатель и зритель получили возможность выработать собственную позицию, отталкиваясь от заложенной в пьесе провокации:

Теперь у меня идет принципиальный отказ от подчинения авторской воле, я начинаю верить только эпизодам уличного разговора, который никто не комментирует. В нем я нахожу больше смысла и правды, чем в рассуждениях какого-нибудь гуманитария об устройстве мира. Разговор двух теток у палатки картину реальности мне может прояснить гораздо лучше⁵.

В тексте *Что такое вербатим*, опубликованном на сайте Театр.doc, перечисляются другие техники, возникшие на основе вербатима и используемые при создании пьес и спектаклей⁶, например, техника «лайф гейм» (импровизационное разыгрывание жизни персонажей до и после спектакля при зрителях⁷) и «глубокое интервью» артиста (актер присваивает себе документальный материал персонажа и как бы перевоплощается, дает от его имени интервью, отвечает на вопросы зала и т. д.⁸). Деятели театра отмечают, что для каждого спектакля отрабатывается свой метод перенесения речи персонажей на сцену, а единственным общим для всех документальных проектов звеном является интервью.

Сосредоточивая внимание прежде всего на живой речи персонажей, вербатим-пьесы отличаются от традиционных документальных пьес, в которых реальный, не-авторский элемент проявляется в сюжете и действии произведения. В вербатим-пьесе главной единицей реального является

⁵ М. Угаров, *Театр для всех*, беседу ведет М. Шимадина, «Искусство кино» 2007, № 3, [электронный ресурс] <http://old.kinoart.ru/archive/2007/03/n3-article21> [12.01.2022].

⁶ *Что такое «verbatim»*, [электронный ресурс] <https://teatrdoc.ru/doc/> [11.03.2019].

⁷ И. М. Болотян, *Вербатим...*, с. 83.

⁸ *Что такое «verbatim»...*, [11.03.2019].

не столько исторический факт (хотя он тоже может присутствовать, например, в качестве тематической основы), сколько зафиксированное автором живое слово. Соответственно, перформативность и смысловая нагрузка этих произведений заключаются не в том, что происходит на сцене, а в том, что и как говорят персонажи (отсюда минимальное количество ремарок или их полное отсутствие). Рассказанные и записанные истории людей становятся документами эпохи, знакомящими читателя или зрителя с реалиями и языком определенного времени.

Несмотря на способность к запечатлению голоса реального человека в контексте времени и его речевой реальности, положения о документальности пьес XXI в. вызвали волну критики среди исследователей. Попытки «говорить правду» и «отразить жизнь как она есть» оцениваются порой как «наивные» и «сомнительные» (Биргит Боймерс, Марк Липовецкий⁹). Яков Жарский в работе *Пьесы Николая Коляды: документальность как прием* ставит под сомнение «документальность», утверждая, что в случае литературных произведений можно говорить лишь о «псевдодокументальности», так как «Любое (псевдо)документальное произведение представляет собой симулякр – тех «фактов» (реального референта), которые в нем отражены, никогда в таком виде не существовало»¹⁰. Стивен Боттомс в статье *Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective?* обвиняет вербатим-театр в фетишизировании представления зрителя о том, что он получает информацию прямо из уст участников¹¹. По его мнению, вербатим-пьесы создают «миф присутствия», позволяющий верить в то, что пьеса или спектакль дают непосредственный доступ к словам реального человека и, соответственно, к его, не подвергнутым цензуре, настоящим мыслям и чувствам. Понимание существования отмеченного Боттомсом «мифа присутствия» кажется нам особенно важным для осознанного прочтения вербатим-пьесы или участия в вербатим-спектакле.

⁹ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, с. 167.

¹⁰ Я. С. Жарский, *Пьесы Николая Коляды: документальность как прием*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Краснодар 2014, [электронный ресурс] <https://www.dissercat.com/content/pesy-nikolaya-kolyady-dokumentalnost-kak-priem> [12.01.2022].

¹¹ S. J. Bottoms, *Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective?*, «The Drama Review» 2006, № 3, с. 59.

Примеры использования и адаптации техники вербатим в российской драматургии XXI в.

За время функционирования документального театра в России русские драматурги-документалисты, отталкиваясь от техники вербатим, выработали ряд авторских художественных приемов и стратегий. По словам Ильмиры Болотян, российским документальным пьесам присущи: наличие документальной основы и в то же время ее художественная или сценическая обработка, обобщенный характер персонажей, построение пьес в основном из монологов, скрепленных «швами», запечатление аутентичной речи персонажей и слабо намеченные сюжетные линии¹².

Перечисленные Болотян качества по-разному реализуются в произведениях. Примеры разных способов обращения с вербатимом – тексты *Норд-Ост: Сорок первый день* (2002) Григория Заславского, *Новая Антигона* (2017) Елены Костюченко и *67/871* (2017) Елены Греминой.

Норд-Ост: Сорок первый день – это расшифровки акции, прошедшей в Театре.doc 6 декабря 2002 г. Текст опубликован в сборнике *Документальный театр. Пьесы [Театр.doc]*¹³. Нетипичная форма произведения говорит о неоднозначности его статуса. *Норд-Ост: Сорок первый день* был, по замыслу автора, даже не спектаклем, а одноразовой акцией, беседой, содержание которой было записано и сегодня может восприниматься как пьеса в жанре вербатим. Григорий Заславский, журналист, театральный критик, с 2016 года ректор Российского института театрального искусства (ГИТИС) в сорок первый день после теракта в Театральном центре на Дубровке пригласил на сцену Театра.doc трех участников событий: актера мюзикла *Норд-Ост* Олега Голуба, который оказался в зале среди заложников, ассистента режиссера Олега Кленина, находившегося в момент теракта в своем офисе в здании центра, и выпускницу ВГИКа Радугу Новикову, которая в то время снимала фильм под сценой театра, в помещении клуба. Текст расшифровок состоит из реплик Ведущего (Григория Заславского) и его гостей, «вопросов из зала», т. е. высказываний зрителей и ответов на заданные ими вопросы, а также из всего трех скупых ремарок («смех в зале», «смех», «конец»). *Норд-Ост: Сорок первый день* расширяет границы понятия «пьеса», являясь примером того, что драматический текст далеко не всегда первичен по отношению к театральному

¹² И. М. Болотян, *Вербатим как теоретическое понятие (опыт разработки словарной статьи)*, [в:] *Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей*, под ред. С. П. Лавлинского, А. М. Павлова, Кемерово: Кемеровский государственный университет 2010, с. 107.

¹³ Г. Заславский, *Норд-Ост: Сорок первый день*, [в:] *Документальный театр. Пьесы [Театр.doc]*, ред.-сост. Е. Гремина, Москва: Три квадрата 2004, с. 77–87.

спектаклю или акции (что, впрочем, через 23 года после публикации работы *Постдраматический театр* Ханса-Тиса Лемана может выглядеть довольно банальным заключением). Публикация в сборнике пьес расшифровок акции показывает, что традиционная последовательность возникновения драматического текста и его театрального воплощения потеряла свою актуальность в современном театре и драме.

Другое произведение, возникшее на стыке драматургии и журналистики, – *Новая Антигона* Елены Костюченко¹⁴. Пьеса-вербатим была создана журналисткой «Новой газеты» по просьбе Елены Греминой, которая впоследствии стала режиссером спектакля, поставленного в Театре.doc. *Новая Антигона* – это история шести матерей, потерявших своих детей и мужей во время теракта в Беслане. В 2016 г. женщины вышли к школе № 1 в день траура в футболках с надписями «Путин – палач Беслана», требуя расследования и наказания виновных в смерти их близких. За эту акцию женщины были судимы и приговорены к штрафам или общественным работам. В тексте пьесы Елена Костюченко сочетает:

- записанные (сначала на диктофон, потом расшифрованные) фрагменты суда над матерями, на котором автор присутствовала в качестве журналиста;
- диалоги между матерями;
- реплики Хора, содержащие истории каждой из шести матерей и описание событий, связанных с задержанием и судебным процессом;
- фрагменты *Антигоны* Софокла.

Так же, как и в тексте *Норд-Ост: Сорок первый день* героями пьесы являются реальные люди, а основой сюжета – реальные события. Елена Костюченко в отличие от Григория Заславского обрабатывает документальный материал, разделяя текст на 28 фрагментов и организуя их последовательность, вводит в число действующих лиц Хор и цитирует произведение классика, поощряя читателя и зрителя к восприятию судеб героинь в более широкой перспективе. По сравнению с расшифровками акции *Норд-Ост: Сорок первый день* в *Новой Антигоне* более заметно выражаются элементы художественного.

Среди трех выбранных нами произведений наибольшей степенью авторского «вмешательства» в документальный материал отличается пьеса 67/871 Елены Греминой с подзаголовком *Документальная пьеса о 871 дне блокады в 67 историях*¹⁵. Произведение состоит в основном из высказываний

¹⁴ Е. Костюченко, *Новая Антигона*, [электронный ресурс] <https://snob.ru/entry/156697/08.01.2022>].

¹⁵ Е. Гремина, 67/871, [в:] она же, М. Угаров, *Пьесы и тексты*, под ред. Е. Ковальской, Москва: Новое литературное обозрение 2019, т. 1, с. 659–692.

героев о их жизни в блокадном Ленинграде, собранных в тематические блоки (например, «Хлеб. Консервы. Крупа», «Пшено», «Борщ ленинградский», «Воспоминания трехлетнего ребенка» и т. д.). Рядом с воспоминаниями жертв войны автор цитирует слова идеологов нацизма: Адольфа Гитлера и Генриха Гимmlера. Завершением пьесы является письмо немецкого солдата-летчика, пилота одного из самолетов, сбрасывавшего бомбы на Ленинград. Сопоставление в пьесе точек зрения представителей вражеских сторон позволяет увидеть бессмысленность человеческих страданий, вызванных идеологией. Художественная обработка материала помогает затронуть эмоции читателя и побудить его к более глубокой рефлексии над документальным материалом.

Предложенное нами описание трех текстов показывает, что техника вербатим используется российскими авторами по-разному, а главные различия между пьесами вербатим связаны прежде всего со степенью авторской обработки документального материала. Описание пьес с точки зрения выраженности документального и художественного начал позволяет понять, к какому дискурсу – рациональному или эмоциональному – в большей мере относится конкретное произведение. Как правило, бóльшая склонность к использованию художественных средств, влияющих на эмоциональное восприятие текста, присуща опытным драматургам. Рациональный дискурс, укорененность пьес вербатим в мире реального и документального, напротив, открывает путь в драматургию авторам, которые до этого не занимались художественной деятельностью. Таким образом, техника вербатим может восприниматься как очередной виток демократизации современных театра и драмы, которые в поиске нового все чаще находят авторов вне устоявшейся театральной среды.

References

- Bolgova, Svetlana. "Sovremennaya dokumentalnaya drama kak novoe zhanrovое obrazovanie". *Pushkinskie chteniya*. No 19 (2014): 79–84.
- Bolgova, Svetlana. "Sovremennaya dokumentalnaya drama: k istorii voprosa". *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra RAN*. No 2 (2014): 386–389.
- Bolotyán, Ilmira. "Dokumentalnaya dramaturgiya verbatim: avtorskoe prisutstvie pri otsustsvii pozitsii". *Iskusstvo i kultura*. No 2 (2013): 25–33.
- Bolotyán, Ilmira. "Verbatim". *Novyi filologicheskii vestnik*. No. 2 (17): 81–88.
- Bolotyán, Ilmira. *Verbatim kak teoreticheskoe ponyatie (opyt razrabotki slovarnoi stati)*. In: *Noveishaya russkaya drama i kulturnyi kontekst*, ed. S. P. Lavlinskii, A. M. Pavlov. Kemerovo: GOU VPO "Kemerovskii gosudarstvennyi universitet", 2010.
- Bottoms, Stephen James. "Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective?". *The Drama Review*. No 3 (2006): 56–68.
- Chto takoe "verbatim"*. <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>

- D'Monté, Rebecca; Saunders, Graham. *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Dudgale, Sasha. *Preface*. In: B. Beumers, M. Lipovetsky, *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Bristol/Chicago: Intellect, 2009: 13–25.
- Eliseeva, Aleksandra. *Dokumentalnyi teatr Petera Vaisa*. <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-germaniya/eliseeva-dokumentalnyj-teatr-petera-vajsa.htm>
- Garde, Ulrike; Mumford, Meg. *Postdramatic Reality Theatre and Productive Insecurity: Destabilising Encounters with the Unfamiliar in Theatre from Sydney and Berlin*. In: *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, eds. K. Jürs-Munby, J. Carroll, S. Gilles. London/New York: Bloomsbury, 2013: 147–164.
- Gremina, Elena. 67/871. In: E. Gremina, M. Ugarov. *Pesy i teksty*, ed. E. Kovalskaya. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019: 659–692.
- Kostyuchenko, Elena. *Novaya Antigona*. <https://snob.ru/entry/156697/>
- Lipovetskii, Mark; Beumers, Birgit. *Performansy nasiliya: Literaturnye i teatralnye eksperimenty "novoi dramy"*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.
- Mamadnazarbekova, Kamila. "Istoriya fakta: istoki i vekhi dokumentalnogo teatra". *Teatr*. No 2 (2011): 112–125.
- Paget, Derek. "'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques". *New Theatre Quarterly*. No. 3 (1987). <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/abs/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D>
- Reinelt, Janelle. "'Politics, Playwright, Postmodernism': An Interview with David Edgar". *Contemporary Theatre Review*. No 4 (2004): 42–53.
- Rudnev, Pavel. "Teatralnye vpechatleniya Pavla Rudneva. Novaya pesa v Rossii: Sotsialnye aspekty problemy". *Novyi mir*. No 7 (2005). https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2005/7/teatralnye-vpechatleniya-pavlarudneva-10.html
- Ugarov, Mikhail. "Teatr dlya vseh" (Besedu vedet M. Shimadina). *Iskusstvo kino*. No 3 (2007). <http://old.kinoart.ru/archive/2007/03/n3-article21>
- Zabaluev, Vladimir; Zenzinov, Aleksey. "Verbatim". *Oktyabr*. No 10 (2005). <https://www.netslova.ru/zenzab/verbatim.html>
- Zaslavskii, Grigoriy. *Nord-Ost: Sorok pervyi den*. In: *Dokumentalnyi teatr. Pesy [Teatr.doc]*, ed. E. Gremina. Moskva: Tri kvadrata, 2004: 77–87.
- Zharsky, Yakov. *Pesy Nikolaya Kolyady: dokumentalnost kak priem*, dissertatsia na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Krasnodar, 2014. <https://www.dissercat.com/content/pesy-nikolaya-kolyady-dokumentalnost-kak-priem>



Received: 13.01.2022. Verified: 15.10.2022. Accepted: 23.10.2022.
 © by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)