

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82.25

*Ай Цзин*

Кубанский государственный университет,  
Россия, 350040, г. Краснодар, ул. Ставропольская, 149  
aijing0@126.com

**КОММУНИКАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ «Я — ДРУГОЙ»  
В МОНОДРАМЕ Е. ГРИШКОВЦА**

Статья посвящена исследованию семиотической системы театра Евгения Гришковца. Особое внимание уделено коммуникационной модели «Я — Другой». Аргументируя две парадигмы «Я — тело — Другой» и «Я как тело — для Другого» театрального текста Гришковца, автор подчеркивает, что парадигма «Я — Другой» реализуется на сцене главным образом присутствующим рассказчиком-монотроном Гришковцом и воображаемым образом «Другого». Анализ образов разных категорий героев и отношений этих героев между собой показывает, что модель «Я — тело — Другой» служит демонстрации натянутых отношений героя с внутренним собой и с внешним миром. Во второй парадигме «Я как тело — для Другого» рассматривается ключевой вопрос о лишении самоидентификации героев. Автор дает характеристику факторов «Я» и «Другой», считает, что «Я» служит внебытовым и внебытийным элементом, который принадлежит к категориям настоящего и будущего времени. «Другой» символизирует путь разрушения прошлого опыта героя, представляет прошедшее время. Коммуникационная модель «Я — Другой» носит семиотический характер сценического воплощения, включая разность временного параметра в одном пространстве: прошлое — настоящее — будущее. Библиогр. 13 назв.

*Ключевые слова и фразы:* театральный знак; семиотическая система; коммуникационная модель «Я — Другой»; «Я — тело — Другой»; «Я как тело — для Другого»; временное пространство.

*Ai Jing*

Kuban State University  
149, Stavropolskaya st., Krasnodar, 350040, Russia  
aijing0@126.com

**COMMUNICATION MODEL «SELF — THE OTHER» IN THE THEATER OF  
EUGENE GRISHKOVETS**

This article focuses on the semiotic system of the theater of Grishkovets. The special attention is given to the communication model “Self — The other”. With two paradigms “Self — The body — The other” and “Self like body — for The other” in the theatrical text of Grishkovets, the author underlines that paradigm “Self — The other” is performed mainly in the presence of the storyteller — mono-hero — Grishkovets and the image “The other” on the stage. In the first paradigm “Self — The body — The other” the author analyses different types of the characters and relationships between these characters,

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2017

considers that the model “Self — The body — The other” serves as a demonstration of strained relations of the characters between their inner and outer worlds. The second paradigm “Self like body — for The other” focuses on the crucial question of the deprivation of the self-identification of the heroes. The author gives the characteristics of the “Self” and “The other”, believes that the “Self” is served as the beyond-household and beyond-existential element, which belongs to the category of the present time and the future time. “The other” symbolizes the way the past experience is destructed, which represents the past time of the hero. In the end, the author concludes that the communication model “Self-The other” has a semiotic character of the stage embodiment, including the difference of the temporary parameter in one space: past-present-future. Refs 13.

*Keywords:* theatrical sign; semiotic system; communication model “Self — The other”; Self — The body — The other; Self like body — for The other; temporary space.

Монодрама как жанр существует с давних времен, с формальной точки зрения ее прототип связывается с античным театром. Прообразами монодрамы могут считаться дифирамбы в исполнении Фесписа, а также доэсхиловская греческая трагедия, в которой актер, меняя маску и костюм, последовательно изображал разных персонажей перед хором [Хализев 1986, с. 195]. С того времени монодраме присущ в основном эпически-повествовательный характер. О происхождении монодрамы китайский исследователь драмы Ду Сихуай в монографии “Solo performance” пишет: «Другим источником этого жанра могут быть сольные выступления придворных шутов, бардов и даже выступления перед аудиторией священников и миссионеров» [Ду 2008, с. 10]. К монодраме по форме близки и выступления уличных актеров, особенно популярные в средневековой Италии. Соединяя комедийные и цирковые приемы, такой актер выступал на улицах и площадях, играя более десяти ролей, без смены одежды и декораций, изменяя только голос и мимику.

В начале XVIII в. английский деятель сценического искусства Самюэль Футэ пользовался большим успехом у зрителей благодаря своим подражаниям политикам, каждый из его монологов обычно продолжался десять минут. Позже Джордж Стивен развил монолог как тип драматического текста [Ли 2013, с. 117]. Наиболее раннее документально зафиксированное употребление слова «монодрама» относится к концу XVIII в. Так, оно встречается в одном из писем английского романтика Роберта Саути, написанном в 1793 г.: “...such a letter Grosvenor full of odes elegies epistles monodramas comedramas tragedramas — all sorts of dramas...” («...такое письмо Гросвенору полно од, элегий, посланий, монодрам, комодрам, трагидрам — всех видов драм...») [Агеева 2013, с. 168]. В это время монодрама исполнялась только для заполнения перерывов между выходами актеров на сцену и носила комический и импровизационный характер. В середине XIX в. вслед за подъемом авангардизма в Нью-Йорке монодрама стала бурно развиваться, появилось множество выдающихся произведений и актеров монодрамы, к примеру «мастер исполнения монодрамы» Рут Дрэйпер. В 50–80 гг. XX в. Сэмюэл Баркли Беккет внес значительный вклад в развитие монодрамы своими известными произведениями “A Piece of Monologue” и «Последняя пленка Крэппа». В 60 гг. XX в. искусство перформанса начало распространяться и появился ряд замечательных примеров монодрамы с использованием технологии мультимедиа. Наряду с этим термин «монодрама» стал применяться в психологии, музыковедении, литературоведении и театроведении. В последние десятилетия в театрально-литературной жизни Европы и России монодрама становится все более актуальной как явление искусства.

В современном литературоведении до сих пор используется определение монодрамы, данное в начале XX в. Николаем Евреиновым в работе «Введение в монодраму»: «Под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» [Евреинов 1909, с. 8]. По его мнению, в монодраме важна психология, независимо от количества персонажей в пьесе. Евреинов придает «действующему» господствующее значение, считая, что действующий — это «субъект действия», или просто «я». Отношение этого «я» к миру, его субъективное восприятие людей и вещей определяют характер развертывающегося действия монодрамы. В конце XX в. осмысление жанровой специфики монодрамы предлагает С. Я. Гончарова-Грабовская, которая рассматривает монодраму как структуру, в которой присутствуют лирическое и эпическое начала. По ее мнению, с помощью многособытийных ассоциаций современная монодрама образует «лирико-драматическую межродовую структуру, упорядоченную системой лейтмотивов и формой повествования» [Гончарова-Грабовская 2009, с. 27]. Похожее мнение о композиции монодрамы высказано в работе украинского литературоведа Е. Е. Бондаревой «Теоретическая модель современной монодрамы: подвижные рамки жанрологического канона». Е. Е. Бондарева рассматривает монодраму как психотехнику, в которой герой-протагонист представляет собой «одну суперсложную психологическую либо депсихологизированную суперсистему, воплощенную, как правило, в одном человеческом индивидуе». В качестве композиционной доминанты в монодраме исследовательница выделяет «психологизм, нашедший отражение в мощном лирическом начале внутренних монологов моногероя» [Бондарева 2006, с. 252]. Психологическое пространство монодрамы характеризуется тем, что субъект сознания, как и в лирике, репрезентирует себя и как нарратор, и как герой.

В современной критической литературе термин монодрама все чаще используется для интерпретации некоторых текстов «новой драмы» («Как я съел собаку», «ОдноврЕмЕнно» Е. Гришковца, «Американка», «Родимое пятно» Н. Коляды, «Наташина мечта» Я. Пулиновича, «Детский мир» В. Зуева, «Вперед и с песней» А. Найденовой и др.). К традиционным жанровым признакам монодрамы относятся следующие: в основе композиции пьес лежит многособытийная ассоциативная структура, упорядоченная системой лейтмотивов; в монодраме, как правило, выступает один персонаж, а если есть другие, то они играют только вспомогательные роли, определяемые субъективным восприятием действительности главным персонажем; монодрама существует как рассказ героя либо как его разговор с бессловесным или воображаемым неявным персонажем.

Если монодраму рассматривать с точки зрения психотехники, то, по словам Е. Е. Бондаревой, она опровергает драму как дискурсивную практику агонально-диалогической природы и вместо этого демонстрирует приверженность бинарной оппозиции «я» / «другой». Этой оппозицией может определяться не только персонаж, но и позиционированная дихотомия [Бондарева 2006, с. 250], а прежде всего — «образ внутренне расслоенного индивида, как, скажем, при психоаналитическом подходе к расколтому субъекту» (Пер. с укр. — *Ай Ц.*) [Оргис 2003, с. 476]. Л. Оргис разделяет концепты этой бинарной оппозиции и, подчеркивая, что «я» мыслится

как субъект собственного отражения или тени, апеллирует к разработанной Ж. Лаканом психоаналитической теории стадии зеркала в человеческом эмоциональном и общественном развитии: «При подобной концепции состояния «я» оно внутренне признает собственного другого внутри себя» (Пер. с укр. — Ай Ц.) [Ортис 2003, с. 476]. Данная идея особенно созвучна монодраме Е. Гришковца, в которой исполнитель главной роли руководит собой и использует несколько вспомогательных «Я» для осуществления взаимодействия. Основываясь на внутренних монологах, потоке сознания, автор создает свою монодраму на конфликте монологов и конфликте интерпретаций. Как указывает Л. Ортис, «именно такое самопознание и самооценка присущи постмодернистскому пониманию личности» (Пер. с укр. — Ай Ц.) [Ортис 2003, с. 476]. Таким образом, монолог в данном случае является особой разновидностью замкнутого на себя общения, отражающей структурное поле автотелекоммуникации «Я» — «Я», что в какой-то мере придает монологу диалогичность. То есть персонаж в определенной степени служит и субъектом, и адресатом информации, он своим сценическим действием играет при этом не разных персонажей, а одну монолитную психологическую либо депсихологизированную суперсистему, воплощенную в одном человеческом индивиде.

В коммуникационной модели «Я — Другой» монодрамы Гришковца Я, как центр самосознания, выполняет роль субъекта — моногероя, и Другой, как объект, обнаруживается внутри самоопределяющейся личности этого моногероя. Во многих спектаклях Гришковца Другой находится внутри личности, определяя конфликт героя с собой, и формирует пространство внутреннего мира личности. В данном случае, тело исполнителя служит оппонентом воли героя, демонстрируя границу между ним и внешним миром, через которую Я трудно перешагнуть.

Лучшим примером для толкования этой модели является пьеса «+1». В спектакле сцена словно соединяет разные пространства: два окна как полотна для показа кинокадров, на полу вырастают райские цветы, с неба сыплется снег, светят звезды, мелькают огни ламп. В целом декорация дает зрителям картины Марса, рая, в который попадает герой. Он меняет свои личности в разных пространствах: сначала в костюме космонавта высаживается на Марс, размахивая российским флагом, признается оттуда в любви к родине, президенту, телевизионным новостям, пробкам и даже районной поликлинике. Потом герой превращается в полярника на манер Артура Чилингарова, готового замерзнуть во льдах и не выходить на связь, чтобы родина, президент и районная поликлиника переживали за него. Но мотив разных видов поведения и эмоций героя только один: «*Меня никто не знает!*» И он неоднократно выражается в спектакле. Сокровенные мысли и чувства этого Я как бы скованы тяжелым телом в толстом скафандре, их невозможно донести до Другого (своих самых близких людей, также зрителей). Попытка идентифицировать себя натывается на преграду из тела, якобы чужого, Я хочу «*быть любимым и быть понятым*», а на самом деле:

*«Меня никто не знает, но не в том смысле, что у меня нет знакомых или друзей, ни родственников, есть даже люди, которые думают, что меня хорошо знают, на самом деле меня никто не знает <...> а если никто не знает, значит, я не часть человечества. Понимаете, я не один из 7325628731-го, я — всегда +1 к человечеству. И от того, что я +1 к человечеству, мое одиночество не только неизбежно, но оно обязательно» [Гришковец 2011, с. 232].*

Театральный критик Марина Давыдова цитирует здесь тютчевское «мысль изреченная есть ложь», метко отмечая, что, «как магнитофонная запись меняет звук твоего голоса, всякая попытка рассказать другому о состоянии своей души, тоже приводит к неизбежным искажениям» [Давыдова 2009]. Модель «Я — Другой», воплощаясь в спектакле «+1», служит демонстрации натянутых отношений героя с внутренним собой и со внешним миром.

Модель «Я — Другой» акцентирована в другом спектакле Гришковца — «ОднoврЕмЕнно». Здесь все внимание сфокусировано драматургом на теле рассказчика намеренно. Тело в данном случае уже перестало служить границей для Я и Другого. Отношения между Я и Другим теперь понимаются «Я как тело — для Другого». Гришковец пытается в «ОднoврЕмЕнно» решить философские вопросы: человек хотя и «чувствует», «знает» свое тело, считает своим собственным, но не может увидеть себя в нем, не может понять, как он размещается в самом себе; почему одно его «Я» называют «телом», а другое — «душой». Граница между телом и тем, что находится вне его, между «Я» человека и «Другим» размыта. Чтобы видеть свое тело, «Я» всегда нуждается во взгляде «Другого», в его обращенности на «Я». Рассказчик приводит пример ситуации, в которой человек может отойти от зеркала, удовлетворяясь собой, а когда потом видит себя со стороны (кто-то снял его на камеру), то с ужасом думает: «Боже, кто это такой? Кто это? Что он делает?» [Гришковец 2009, с. 232], хотя это тот же «Я», который смотрел на него из зеркала. Этот испуг вытекает из понимания своего несовершенства, из страха, что другие люди не будут принимать его, любить. Одновременно с этими боязнями рассказчик желает, чтобы остальные ему были рады «без причины... не за заслуги, не за достоинства», чтобы любили «ни за что... просто за то, что ты человек...» [Гришковец 2009, с. 232].

Наряду с этим чувство лишения самоидентификации углубляется: «...не могу не моргать. Оно само моргается» [Гришковец 2009, с. 232], «В смысле, не я икал, не Я. Это оно икнуло (показывает на внутренности), но для всех это я икнул...» [Гришковец 2009, с. 225]. В этих фразах выявляются неуверенность рассказчика в себе самом как «Я» человека, в своей целостности, и подчиненность чему-то, что выше его самого. И отсюда возникает решающий вопрос, характеризующий не только «ОднoврЕмЕнно», но и во все спектакли Гришковца: «А где Я?» [Гришковец 2009, с. 225], поставленный вовсе не из-за внешних обстоятельств, идентифицирующих с «Другим», против которых герой не в силах защититься, а из-за отсутствия воли героя. Он бы хотел петь или рисовать, он же в голове знает, как это делается, но его голос не способен петь, его руки не способны рисовать: «Значит, мои руки — это не я» [Гришковец 2009, с. 225]. Но не только руки: «...мозг тоже не Я, а только — мой мозг. А где Я?» [Гришковец 2009, с. 225].

Спектакль «ОднoврЕмЕнно» в целом символ самой жизни — человек что-то говорит, что-то делает, к чему-то стремится, хотя понимает, что не получится как надо. Все несовершенно по природе своей, и все мгновенно, ограниченно, находится где-то внутри, невозможно это себе представить, невозможно во всем объеме понять, а возможно только почувствовать: «Я имею в виду — ПОЧУВСТВОВАТЬ!... Не вкус и даже не радость... а ситуацию. Ситуацию! Почувствовать то, что ЕСТЬ...» [Гришковец 2009, с. 225]. Видимо, склонность с течением времени испытывать себя в процессе ситуации стала единственным ключом для разрешения данного пара-

докса. «Отношение между “Я” и “Другим” — это отношение между представлением о себе и представлением о другом. Это нереальные отношения, — отмечает М. В. Дьячук в статье о проблеме категории «другого» в творчестве Е. Гришковца. — Он не объективный мир, а продолжение все того же “я”, которое само не знает, чем является» [Дьячук 2008, с. 156]. Категорию «Я» исследователь связывает с инобытием, неосуществимой мечтой, детством и даже Богом («Бог — это метафора того “я”, о котором тоскует герой» [Дьячук 2008, с. 157]), что позволяет вывести это понятие на уровень чувств, а не сознания и интеллекта.

В пьесе «Город» «Другими» для главного героя Басина становятся его жена, отец, друг и водитель, которые не могут понять его чувство необходимости бегства от родного и близкого в неизвестность. Он что-то говорит окружающим людям, но про них самих ничего не знает, потому что он принимает только то, что касается его самого, и люди вокруг него делают то же самое, чего он не понимает. Между персонажами нарушается коммуникативная связь, каждый слышит только себя, каждый для другого «Другой», и каждый всегда один и одинок из-за своего неумения перешагнуть самого себя на пути к другому и в другого. Он оперирует только своим миром, своими наблюдениями и своими чувствами, но он не становится частью внутреннего бытия кого-то другого, поскольку другой индивид для себя — миф. Он сам становится преградой на своем пути к миру надличностному, сверхчувственному. Здесь уместно вспомнить о методе деконструкции Ж. Деррида, который предлагает демаркировать мир на мир Бытия как присутствия (мир *presence*) и мир человеческого существования (мир *differance* — мир абсолютного исчезновения, мир без какой-либо почвы, пишущийся процедурами «стирания» Бытия и ликвидацией любых следов присутствия человека) [История философии 2002, с. 42].

Разрыв коммуникации наблюдается и между героями — Мужчиной и Женщиной — в «Планете». Окно на сцене символизирует «порог», разделяющий два чужих друг другу мира, который обуславливает конфликт невозможности контакта между персонажами. Заглядывая в окно, герой пытается познать себя, овладеть своими чувствами, подсматривая за чужой жизнью. Однако чужой мир для него оказывается таким же непроницаемым, как и свой собственный. Конфликт стал не поддающимся разрешению.

*«Мужчина: И вот ситуация: есть песня, которая мне нравится, есть прекрасная женщина, и есть я. Чего не хватает? А не хватает как раз нашего танца с этой женщиной под эту песню. И при этом понятно, что этого танца не будет. Не будет никогда. И если это понятно, то можно увидеть всю свою жизнь насквозь до самого конца. И увидеть, что в этой жизни будет много всего, будет карьера, реализация амбиций, деньги... Но все это на хрен вообще, если не будет этого глупого, смешного танца. А его не будет! И тогда возникает вопрос: зачем тогда нужна эта песня, зачем нужна эта женщина, и зачем нужен я»* [Гришковец 2009, с. 232].

Резюмируя, можно сказать, что парадигма «Я — Другой» реализуется на сцене главным образом присутствием рассказчика-моногероя и воображаемым образом «Другого», символизирующего путь разрушения, стыда, оправдания, страха и тоски — иначе говоря, прошлую жизнь, прошлый опыт как одну совокупность. Категория «Я», с точки зрения М. В. Дьячука, гармоничная и целостная, связана с «молчанием», т. е. «Я» служит внебытовым и внебытийным элементом, оно раскрыва-

ется и существует в мечте, в детстве, в неопределенном будущем, которое нигде не находится и никогда не сбудется, ему не нужны слова. На сцене видимый зрителем моногерой — это замаскированный, играющий «Я», одетый в разные маски и отождествляющий себя с каждой из них, он нуждается в словах, ему необходимо говорить, чтобы совершить отторжение от себя в настоящий момент. Этим и порождается носящая семиотический характер сценического воплощения разность временного параметра в одном пространстве: прошлое — настоящее — будущее.

## Литература

- Агеева 2013 — Агеева Н. А. “Поэтика современной отечественной монодрамы.” *Вестник Новосибирского гос. педагогич. ун-та*. 16 (6), 2013: 168–176.
- Бондарева 2007 — Бондарева Е. Е. “Теоретическая модель современной монодрамы: подвижные рамки жанрологического канона.” *Русская и белорусская литературы на рубеже XX — XXI веков: В 2 ч. Ч. 1*. Минск: РИВШ, 2007. С. 249–257.
- Гончарова-Грабовская 2009 — Гончарова-Грабовская С. Я. “Монодрама в творчестве Е. Гришковца.” *Вестник БГУ. Сер. 4. Филология. Журналистика. Педагогика*. 3, 2009: 26–31.
- Гришковец 2009 — Гришковец Е. В. *Зима: Все пьесы*. М.: Эксмо, 2009. 320 с.
- Гришковец 2011 — Гришковец Е. В. *Сатисфакция: сценарий, пьесы и лирика*. М.: Махаон, 2011. 232 с.
- Давыдова — Давыдова М. Ю. “О себе, о родине, о счастье.” *Известия*. Дата публикации: 05.05.2009.
- Ду 2008 — 杜思慧. 单人表演. 台湾: 黑眼睛文化, 2008年. 第462页. (Ду С. *Solo performance*. Тайвань: Культура «Черные глаза», 2008. 170 с.) (китайск.)
- Дьячук 2008 — Дьячук М. В. “Категория другого как пространственно-временной принцип построения героя в драматургии Е. Гришковца.” *Вестник ИГЛУ* 4, 2008: 154–159.
- Евреинов 1909 — Евреинов Н. Н. *Введение в монодраму*. СПб.: Изд-во Н. И. Бутковской, 1909. 32 с.
- История философии 2002 — *История философии*. Энциклопедия. А. А. Грицанов (сост.). Румянцев Т. Г., Можейко М. А. (ред.). Минск: Книжный Дом, 2002. 1376 с.
- Ли 2013 — 李钦君. 单人剧及其起源. 四川戏剧. 第10期. 2013年. 第116 – 118页. (Ли Ч. Монодрама и ее происхождение. *Сычуанский театр*. 10, 2013: 116–118). (китайск.)
- Ортис 2003 — Ортис Л. М. “«Я»/иный (self/other) [«Я»/другой (self/other)].” *Энциклопедия постмодернизму* [Энциклопедия постмодернизма]. Шовкун В. (пер.). Вiнквiст Ч., Тейлор В. (ред.). Київ [Киев]: Основи, 2003. 476 с. (украинск.)
- Хализев 1986 — Хализев В. Е. *Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование)*. М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.

Для цитирования: Ай Цзин. Коммуникационная модель «Я — Другой» в монодраме Е. Гришковца // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2017. Т. 14. Вып. 4. С. 525–532. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2017.402>

## References

- Ageeva 2013 — Ageeva N. A. “Poetika sovremennoi otechestvennoi monodramy [Poetics of the modern Russian monodrama].” *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta — Novosibirsk State Pedagogical University Bulletin*. 16 (6), 2013: 168–176. (Russian)
- Bondareva 2007 — Bondareva E. E. “Teoreticheskaja model’ sovremennoi monodramy: podvizhnye ramki zhanrologicheskogo kanona [Theoretical model of the modern monodrama: Flexible references of the genre canon].” *Russkaia i belorusskaia literatury na rubezhe XX–XXI vekov* [Russian and Belarusian literature at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries]: In 2 pts. Pt. 1. Minsk: RIVSh, 2007. S. 249–257. (Russian)
- Goncharova-Grabovskaja 2009 — Goncharova-Grabovskaja S. Ia. “Monodrama v tvorchestve E. Grishkovetsa [Monodrama in the works by E. Grishkovets].” *Vestnik BGU. Ser. 4. Filologija. Zhurnalistika. Pedagogika — Vestnik of Belarussian State University. Ser. 4. Philology. Journalism. Pedagogy*. 3, 2009: 26–31. (Russian)
- Grishkovets 2009 — Grishkovets E. V. *Zima: Vse p’ësy*. [Winter. All plays] Moscow: Eksmo, 2009. 320 p. (Russian)

- Гришковец 2011 — Grishkovets E. V. *Satisfaktsiia: stsenarii, pësy i lirika* [Satisfaction. All plays]. Moscow: Makhaon, 2011. 232 p. (Russian)
- Давыдова — Davydova M. Iu. “O sebe, o rodine, o schast’è [About myself, about motherland, about happiness].” *Izvestiia*. Date publ.: 05.05.2009. (Russian)
- Ду 2008 — Du S. *Dan ren ju biao yan* [Solo performance]. Taiwan, Hei yan jing wen hua Publ., 2008. 170 p. (Chinese)
- Дьячук 2008 — D’iachuk M. V. “Kategoriia drugogo kak prostranstvenno-vremennoi printsip postroeniia gerioia v dramaturgii E. Grishkovtsa [The category of the other as a spatial and temporary principle of creating a character in dramas by E. Grishkovets].” *Vestnik IGLU — The ISLU Philological Review*. (4), 2008: 154–159. (Russian)
- Евреинов 1909 — Evreinov N. N. *Vvedenie v monodramu* [Introduction into monodrama]. St. Petersburg: N. I. Butkovskaia Publ., 1909. 32 p. (Russian)
- История философии 2002 — *Istoriia filosofii. Entsiklopediia* [History of philosophy: Encyclopedia]. Gritsanov A. A. (compl.). Rumiantseva T. G., Mozheiko M. A. (eds.). Minsk: Knizhnyi Dom, 2002. 1376 p. (Russian)
- Ли 2013 — Li Chinjun. “Dan ren ju ji qi qi yuan [Monodrama and its origin].” *Si Chuan xi ju* [Si Chuan theatre]. 10, 2013: 116–118. (Chinese)
- Ортис 2003 — Ortis L. M. “«Ja»/inshyj (self/other) [self/other].” *Entsiklopediia postmodernizma* [Encyclopedia of postmodernism]. Shovkun V. (trans.). Taylor V. & Winqvist Ch. (eds.). Kiev: Osnovy, 2003. P. 476 (Ukrainian)
- Хализов 1986 — Khalizev V. E. *Drama kak rod literatury (poetika, genezis, funktsionirovanie)* [Drama as a genre of literature (poetics, genesis, functions)]. Moscow: MSU Publ., 1986. 260 p. (Russian)
- For citation:** Ai Jing. Communication Model “Self — The Other” in the Theater of Eugene Grishkovets. *Vestnik SPbSU. Language and Literature*, 2017, vol. 14, issue 4, pp. 525–532. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2017.402>

Статья поступила в редакцию 23 декабря 2015 г.

Статья рекомендована в печать 2 июня 2017 г.