

А. В. КУБАСОВ
г. Екатеринбург, Россия

УДК 821.161.1-2(Петрушевская Л. С.)

**ТЕАТРАЛЬНАЯ ИГРА В ТЕАТР КАК ФОРМА
ПРОЯВЛЕНИЯ КРЕАТИВНОСТИ ЯЗЫКОВОЙ
ЛИЧНОСТИ («КВАРТИРА КОЛОМБИНЫ»
Л. С. ПЕТРУШЕВСКОЙ)**

Аннотация. Статья посвящена проблеме метатеатральности в современной драматургии и связанной с нею игровой стихии. В качестве материала взята пьеса Л. С. Петрушевской «Квартира Коломбины». В ней представлен двунаправленный процесс превращения жизни в игру и игры в жизнь. Объективация игры обуславливает обращение автора к жанру фарса. Игра в «Квартире Коломбины» приобретает онтологический характер: она является не только формой жизни актеров, но и формой отношения автора к жизни. Герои играют в других героев, а автор играет ими и героями, в которых играют герои. В этих условиях читатель тоже должен проявлять свою креативность, в частности, понимать аллюзии. Всё это в итоге создаёт образ карнавала. Праздничная действительность пьесы опирается на традиции комедии дель арте. Языковая креативность автора проявляется в обновлении известных моделей героев (Пьеро, Коломбина), а также в постановке философских вопросов об игровой природе человеческой личности, о проницаемости границы между театром и жизнью, между правдоподобием и фантазией.

Ключевые слова: креативная языковая личность, метатеатральность, жанр философского фарса, Петрушевская Л.С., современная драматургия, креативность, русская литература, русские писательницы, литературные герои, литературные сюжеты.

Одноактные пьесы Петрушевской-драматурга тяготеют к жанру философского фарса. Яркий пример такого рода – «Квартира Коломбины» (1981). Смысловой костяк пьесы можно рассматривать как развёртывание широко известной концептуаль-

ной метафоры. Суть её в том, что театр и жизнь взаимообратимы и неразделимы («Вся жизнь – театр, и люди в нём – актёры»). Точнее можно сказать так: в «Квартире Коломбины» Петрушевская показывает *игру в театр*, который есть жизнь, которая есть театр, который... Действительность предстаёт как некое постоянное умножение театральности во времени и в пространстве, когда предыдущая театральность не исчезает, а в снятом виде присутствует в новой театральности, уходит в её подпочву, питая ее изнутри.

В современной драматургии выделяют жанр метадрамы, отличительными чертами которой признаются «нарочитая театральность, удвоение (или мультипликация) сценической реальности, открытость границ между миром театра и жизнью, отсутствие стабильных личностных характеристик персонажей» [Политыко 2010: 165; Шилова 2011: 44]. Соглашаясь в принципе со сказанным, добавим, что метадрама и смежные с ней, но всё-таки не тождественные понятия «метатеатр» и «метатеатральность» представляют разные плоскости одного «объемного» явления, имеющие между собой линии пересечения. Понятие метатеатральности ещё не в полной мере осмыслено в отечественном литературоведении. Во всяком случае, оно пока ещё весьма далеко от аксиоматичности. Отметим в этой связи содержательную работу новосибирского исследователя А.В. Макарова, предпринявшего продуктивную попытку развести указанные дефиниции. Он пишет: «Условием для того, чтобы мы могли назвать некую пьесу «метатеатральной», является условие включения в драматический текст пьесы драматургического текста. Другими словами, предмет изображения в метатеатральной пьесе на какое-то время становится само изображение разыгрываемого сюжета, режиссирование реальности, иногда театральная игра, репетиция, перфоманс, хэппенинг. Что касается метадрамы, то она более «строга» в отношении выбора материала. Таким материалом может быть рефлексия по поводу драматического сюжета, структуры текста, письма-чтения драмы; она (рефлексия) может проявляться как на уровне ремарки, так и на уровне интеракции персонажей» [Макаров 2011: 146]. Выводы, к которым приходит исследователь, формулируются сле-

дующим образом: «Метатеатральность, в отличие от метатеатра и метадрамы, – феноменологическая категория, вычленяется в тексте на уровне феномена. Р. Клайкомб утверждает, что метатеатральность мы можем наблюдать там, где "драма, театр и спектакль говорят о драмах, театрах и спектаклях". Метатеатральность представляется нам более продуктивным термином, поскольку объединяет в себе содержательный и формальный аспекты, не ставя при этом строгих условий для формы и оставляя широкие возможности для интерпретации содержания» [Макаров 2011: 147]. Мы полагаем, что данные выводы могут быть и более радикальными с учётом возможности экспансии «метатеатральности» на сопредельную с драмой территорию других литературных родов. Например, юмористический рассказ Чехова «Винт», по нашему убеждению, структурирован образом метатеатра [Кубасов 2009].

Художественное видение Л.С. Петрушевской по преимуществу метатеатрально. Ещё в 20-е годы минувшего века С.Д. Кржижановский писал о Московском камерном театре Александра Таирова: «Я утверждаю: театр достигает наибольшей остроты, когда своей темой он избирает себя самого, т.е. *театр*, и, отождествляя свой процесс и предмет, даёт *игру об игре*. <...> Камерный театр давал почти всегда *игру об игре*, являясь поэтому театром высокой театральности, точнее – театром, возведенным в степень театра» [Кржижановский 2006: 643]. Экстраполируя слова Кржижановского на наш материал, можно сказать, что Л.С. Петрушевская даёт литературную игру о театральности / жизненно-театральной игре. Умножение театральности и связанная с нею объективация игры, как правило, влечёт за собой обращение к жанру, для которого это умножение достаточно органично. В данном случае речь идёт, конечно, о фарсе. В его пределах возможно достаточно отчётливое отграничение театральности и игры первого порядка от театральности и игры второго порядка. Происходит это с помощью того, что формалисты определяли термином «остранение» и связанное с ним «отстранение», создание некоторой дистанции между автором и художественным миром его произведения. Показательно, что в успешных постановках пьес Петрушевской актёрам удава-

лось создавать дистанцию между собой и ролью, объективировать её и чуть-чуть отстраниться от неё. Так, Александр Соколянский в рецензии на спектакль по одноактной пьесе «Лестничная клетка» заметил, что «в театре Погребничко между актером и персонажем существуют крайне странные <...>, благожелательно игровые отношения» [Соколянский]. Такой характер отношений – не выдумка и не приём режиссера, а перенос на сцену того, что заложено в самой природе пьес Петрушевской.

Игра в метатеатральном произведении приобретает онтологический характер: она есть и форма жизни, и форма отношения к жизни. Играют все: герои, играющие в других героев, играющий героями и героями героев автор и сопричастный им креативный читатель / зритель. Всё это в конечном итоге и создаёт образ карнавализованной действительности.

Другая причина тяготения Петрушевской к фарсу объясняется тем, что фарс оперирует готовыми типами, «формализованными персонажами». Л. Я. Гинзбург писала: «Формализованные персонажи – это персонажи, в разной мере и разными способами варьирующие традиционные роли, которые стали уже готовой, отстоявшейся формой для эстетически перерабатываемого опыта» [Гинзбург 1979: 42]. В чём традиционность ролей Пьеро, Арлекина и Коломбины? Конечно, в первую очередь вспоминается комедия дель арте. Пьеро – это «готовая, отстоявшаяся форма» для роли неудачливого соперника Арлекина. Коломбина – связующее звено между двумя влюбленными в неё героями.

Комедия дель арте, будучи по природе своей карнавальная травестий, у Петрушевской получает удвоение. Травестийность травестии достигается разными способами. Один из самых простых и очевидных заключается в русификации итальянского материала. У героев есть не только традиционные имена-клише, но и отчества: Коломбина оказывается *Коломбиной Ивановной*, а домашнее имя её ещё более амбивалентно. Арлекин интимно называет её *Колей*, а она в свою очередь его *Ариком*. Пьеро на какое-то время обретает имя *Маня*, *Манюра*. То есть уже именованная пьеса демонстрирует принцип удвоения приёма.

Травестия травестии, создающая эффект метатеатральности, связана и с переворачиванием традиционных ролей. Арлекин –

не столько удачливый любовник Коломбины, сколько её незадачливый муж, а Коломбина играет роль главного трикстера-провокатора (хотя, по сути, все трое могут быть признаны таковыми):

Пьеро:

Я человек в театре новый...

Коломбина:

Я не замужем, вы что.

Пьеро:

Давно?

Коломбина (*считает в уме*):

Уже неделю.

Приведённый фрагмент даёт один из ключей к прочтению текста Петрушевской. Первая реплика Пьеро и следующая за ней фраза Коломбины про то, что она «не замужем» связаны между собой довольно прихотливо. Фраза «Я человек в театре новый...» оказывается эквивалентна вопросу «Вы замужем?», потому что далее следует резкий ответ с явно возмущенной интонацией: «Я не замужем, вы что». Коломбина восполняет эллипсис в речи Пьеро, отмеченный в тексте многоточием. Очевидно, что Коломбина Ивановна, будучи опытной актрисой, привыкла отвечать не столько на то, о чём говорится прямо, сколько на то, что опущено, переведено собеседником в подтекст. У Пьеро, начинающего актёра, такого навыка еще нет. Не знающий в достаточной мере мира театра, он склонен наивно верить тому, что ему говорят коллеги, в том числе и про личную жизнь друг друга. Тогда как верить нельзя никому. Весь мир театра – это мир обмана, вернее – миражный мир, в котором миражи создаются из ничего, на пустом месте, из воздуха. А так как Коломбина тоже из этого же мира, то и она лжёт. Следующая реплика наивного Пьеро «Давно?» свидетельствует, что он верит Коломбине. Его реплика тоже эллипсична, с опущенным компонентом. Полный вариант её должен быть такой – «Давно не замужем?». Далее следует ретардация, отмеченная ремаркой «считает в уме». Напряжённый счёт в уме до семи характеризует специфически актёрский ум, далёкий от однозначной арифметики. Слова Коломбины, конечно, игровые, как в кругозоре

автора, так и актрисы. Они свидетельствуют о лёгкости перевооруживания ситуаций, о быстрой смене ролевых обликов. Для роли «жена / не жена» семь дней – большой срок: «уже неделя».

Сборник статей Петрушевской, изданный под названием «Девятый том», можно рассматривать как дополнительный объяснительный материал для произведений писательницы. В статье «Краткая история "Трёх девушек"» она, в частности, пишет: «Композиторы говорят, что любую музыкальную фразу слушатель как бы допевает сам, и если композитор пошёл другим путём, неожиданным, то человек испытывает наслаждение от этого хода. То есть творец всё время играет со своим зрителем» [Петрушевская 2003: 55]. «Допевание фразы» героя зрителем и при этом несовпадение текста с ожиданиями зрителя / читателя – одна из особенностей стиля Петрушевской-драматурга. Если автор сознательно занимается редукцией текста, то читатель наоборот – её восполнением. Частичная «нулевая степень письма» [Барт 2008] создаёт условия для неоднозначного его прочтения, позволяет быть импровизатором не только автору, но и интерпретатору его текстов. Другой источник импровизационности заключается в самой природе комедии дель арте. И здесь тоже заметен принцип удвоения: герои «Квартиры Коломбины» заняты импровизацией импровизации. Любое удвоение чревато не только усилением приёма, но и переводом его в нечто противоположное, по принципу «минус на минус даёт плюс». Так и импровизационность, будучи удвоенной, обретает антонимический характер. Игра актёров импровизационна, и вместе с тем каждое слово выверено автором.

Особенно важным моментом, связанным с метатеатральностью, мы считаем возможность реализации, театрального воплощения сюжета «Квартиры Коломбины» в форме кукольного представления. Герои Петрушевской имплицитно кукольны, то есть вдвойне условны. В 1974 году Андрей Макаревич написал песню «Марионетки», где есть слова: «И я устал и, отдыхая, / В балаган вас приглашаю, / *Где куклы так похожи на людей*». Про героев пьесы Петрушевской можно сказать нечто сходное и вместе с тем противоположное: она показывает балаган, где люди похожи на кукол.

Представление о скрытом кукольном театре задаётся с помощью знаков-символов. В «Квартире Коломбины» сама квартира – это, так сказать, «декорации в роли декорации», потому что метатеатральность можно передавать и невербальными средствами, с помощью сценографии. В одной из рецензий на «Три девушки в голубом» читаем: «В основе сценографии Эмиля Капелюша – образ двойного кинотеатра» [Лаврова]. Описание бытовой обстановки в «Квартире Коломбины» нет. Указаны только отдельные предметы, обретающие по ходу пьесы символический смысл: стол, кровать, похожая на «шарикову нору», часы. Современный стационарный кукольный театр, в отличие от народного, площадного, – это всегда театр в театре: помимо рампы, на сцене обычно находится еще одна сцена-ширма, скрывающая актеров-кукловодов. Ширма – важнейшая символическая реалья в «Квартире Коломбины» (в одноактной пьесе Петрушевской «Дом и дерево» её смысловым дериватом является забор).

Лидия Гинзбург заметила: «Традиционные образы архаической литературы или сказки, народной комедии обладают удивительной живучестью и способностью к символическому освоению новых, самых изощренных и сложных содержаний» [Гинзбург 1979: 43]. Кукольность и метатеатральность пьес Петрушевской связаны с «символическим освоением» вечной, но особенно актуальной в начале 80-х годов XX века проблемы свободы личности.

Елена Толстая писала о метатеатральности «Золотого ключика» Алексея Толстого, о том, что «кукла "находит себя" в том, что она кукла, актер, она как бы обрамливается двойной рамкой, играя самое себя, и на этом волшебном пути обретает свободу действий — вернее, ее иллюзии. Самореализация происходит не на выходе из мира условностей в мир имманентных ценностей, <...> а в создании условности второго порядка и господстве над нею — это решение постсимволистское, именно в нем новизна сказки, а не только в чисто авантюрном депсихологизированном сюжете» [Толстая 1997: 31]. Персонажи «Квартиры Коломбины» смешны, но не только. При всех своих различиях, они свободны. Однако самым свободным является автор, созидающий

вторичную условность и доказывающий с её помощью, что условность первичная, официальная и официозная, не является вечной и серьёзной, что балаган реальной действительности достоин иронического отношения к себе.

Фарсы Л. С. Петрушевской мистериальны. С. Д. Кржижановский в «Философеме о театре» рассуждает о том, что именно мистерия склонна к тому, чтобы театрализовать всё вокруг, в том числе и самоё себя. Это театральный «пир на весь мир». По словам Кржижановского, «всякий допущенный к мистерии является актёром» [Кржижановский 2006: 56]. Так как театр везде – не только на сцене, но и в зрительном зале, то зрители поневоле являются особого рода «соактёрами», которые созерцают актёров. Другая особенность мистерии заключается в том, что она восходит от быта к бытию. Поэтому Кржижановский характеризует мистирию как негативный театр, который «идёт не от личности через лицо к личине, а от личины через лицо к личности. Срывая их одно за другим, – сначала личину, потом лицо, потом и личность, – маленькие "я" встречаются в одном большом "Я". Они не играют его, а суть в нём, так как задача мистерии в том, чтобы перестать играть в свои "я", которые суть не подлинности, но роли» [Кржижановский 2006: 56-57]. «Одно большое "Я"» – это Бог, недаром фрагмент завершается указанием на аналог современной мистерии: «Короче: все бедные вариации мистерии объединяются в богослужение: литургию» [Кржижановский 2006: 57]. У Петрушевской мистериальность, конечно, не лежит на поверхности. Она имплицитна. Срывая «сначала личину, потом лицо», автор «Квартиры Коломбины» останавливается перед личностью, не только не срывая, но зачастую и не открывая её.

Замечено, что реплики и монологи Пьеро, Коломбины и Арлекина являют собой «откровенно сочиненные, пародийно заострённые образы речи актёров советского детского театра» [Меркотун 2012: 215]. В данном случае уместно говорить именно об «образе речи», тогда как будь перед нами реалистическое произведение, то жизнеподобную целеустановку автора передавала бы речь персонажей как таковая. Трудность задачи, стоящей перед актёром, заключается в том, что он должен говорить

как бы в двойном регистре: и непосредственно от имени своего героя, и вместе с тем дистанцируясь от своей речи, объективируя её и удаляя от своих уст, создавая тем самым «образ речи».

Проекция на профессиональный статус героев (работники детского театра), игровые (в кругозоре автора) реплики, узнаваемые ситуации – всё это создаёт вокруг основного сюжета еще один, который можно назвать дополнительным, ассоциативным. Он носит вероятностный, дискретный, пульсирующий характер. Приведём пример. Пьеро спрашивает про Арлекина, мужа Коломбины:

Пьеро:

А где он?

Коломбина:

Он? Пошёл в магазин.

Пьеро:

За чем?

Коломбина:

За капустой.

Казалось бы, спонтанно рождающиеся ответы Коломбины ничем не мотивированы, кроме ситуации. Однако в глубине их есть своя логика. Поход в магазин именно «за капустой» рождает аллюзию на прошлое амплуа Арлекина. Если Пьеро уже целый год играет в театре «котика с усами», то, быть может, Арлекин когда-то играл «козлика». Так что логично, что он пошёл за капустой. Все эти детские роли – своеобразная «театральная шинель», лоно, из которого выходят актёры. Петрушевская работает, используя ассоциативный потенциал слова. «Тюзовские специализации» героев поневоле могут вызывать в сознании известный детский стишок В.А. Жуковского.

Там *котик усатый*

По садику бродит,

А *козлик рогатый*

За котиком ходит;

И лапочкой котик

Помадит свой ротик;

А козлик седею

Трясет бородою [Жуковский].

Эпитеты, которые сопровождают героев стишка, вторично, по принципу обратной, реверсивной связи, проецируются на содержание происходящего в пьесе. «Козлика-Арлекина» Коломбина действительно хотела сделать «рогатым», но неудачно.

Реплика Пьеро про *Арлекина Ивановича*: «Его репетиции – это моя любовь», конечно, тоже аллюзивна. В 1975 году вышла книга известного режиссера Анатолия Эфроса «Репетиция – любовь моя», бывшего, кстати, какое-то время режиссером Центрального детского театра [Эфрос 1975].

Целый пучок аллюзий рождается в сцене разговора героев на темы трагедий Шекспира «Гамлет» и «Ромео и Джульетта». Травестия здесь создаётся с помощью интонации. Пьеро, сначала сравнивает Коломбину с матерью: «Нет, я вас очень уважаю, Коломбина Ивановна. Вы нам как мать». А потом начинает разговаривать с ней как капризный ребёнок:

Пьеро

Я пошёл. Скоро кулинария откроется, репетиция начнётся.

Коломбина

Мандарины, мандарины же, вы забыли? Ему ещё бежать за мандаринами. Какой вы смешной! Какая у вас рука большая! Давайте померяем, у кого ладошка больше, у вас или у меня?

Сравнивают ладони.

Пьеро (*капризно*)

Я хочу сыграть Гамлета.

Коломбина

Гамлет — это возрастная роль. От пятидесяти.

Пьеро

А тогда я хочу сыграть Ромео.

Коломбина

Ишь какой! Я играю Джульетту, а он сразу Ромео! Да я, чтобы пробиться, семнадцать лет ждала эту роль! Нашёлся какой Ромео. Ромео — возрастная роль.

Пьеро (*капризно*)

А я хочу Ромео!

Коломбина, предлагая Пьеро сравнить ладошки, провоцирует его на роль любовника, от которой тот методично уклоняется. Когда же Пьеро соглашается на роль Ромео при Коломбине

Ивановне, уже сопротивляется сама «Джульетта», считающая, что Ромео-Пьеро ещё не дорос до этой «возрастной» роли. Главное заключается в том, что претензия молодого актёра на роли молодых Гамлета и Ромео нарушает неписанные, хотя и абсурдные, каноны театрального мира.

Фарс генетически связан с эротикой. Александр Горнфельд в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» писал о том, что веселость фарсов «вообще груба до невозможности, на смешка подчас жестока, сюжет откровенно неприличен, речь действующих лиц полна сквернословия» [Горнфельд]. Интрига «Квартиры Коломбины» связана с попыткой оболыщения Коломбиной Пьеро, уловления наивного «котика с усами» в женские сети.

Кульминация пьесы реализуется в обмене гендерными ролями, который протекает в темпе музыкального «presto». Превращения отмечаются то возникновением героя над ширмой, то исчезновением за ней каждый раз в новом облиции. Завершается пьеса обнаружением общей «рамки-рампы», демонстрацией фикциональности разыгранного фарса.

Арлекин

Дальнейшее покажет будущее.

Коломбина

Вы можете идти, Пьеро. Всего вам наилучшего. Если будет ещё что, заходите.

Арлекину

Остальных гениальных просьба задержаться.

Конец.

Хотя слово «актёр» и не названо в заключительной реплике Коломбины, оно очевидно возникает как определяемое при определении. Имеется в виду, что гениальны актёры, игравшие тюзовских актёров, игравших фарсовые роли-маски, которые, в свою очередь, тоже играли несколько ролей. «Метатеатр — театр метафикций, театр, показывающий, что он — выдумка» [Макаров 2011: 147]. Именно в этом смысл финала «Квартиры Коломбины». Но ведь у автора есть какой-то message. В одном из интервью Петрушевская высказала общеизвестные, но важные слова о предназначении искусства: «Искусство вообще

должно ставить вопросы. Что такое, пардон, жизнь. Смерть. Разлука. Почему гибнут невинные. Где справедливость» [Петрушевская 2003: 316]. В «Квартире Коломбины» поставлена проблема прозрачности границ между театром и жизнью, правдоподобием и фантазией. Проблема эта является одним из изводов всё того же глобального вопроса: «Что такое, пардон, жизнь?» Возможный вариант ответа на него может быть такой: жизнь везде, всегда и сейчас – это гениальный спектакль, режиссером которого выступает Господь Бог, сотворивший человека в том числе и актёром. Актёр по природе своей должен быть внутренне свободен. Это вечно творящая личность в рамках играемого спектакля-жизни. И каждый актёр проживает свои роли в этой вечной всемирной человеческой комедии в меру отпущенного ему дара.

Литература

Барт Р. Нулевая степень письма. – М., 2008.

Гинзбург Л. Я. О литературном герое. – Л., 1979.

Горнфельд А. Фарс, вид комедии // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб., 1890-1907. URL: <http://www.vehi.net/brokgauz/index.htm> l (Дата обращения 07. 04. 2019)

Жуковский В. А. Котик и козлик. URL: <http://www.kostyor.ru/poetry/gukovsky/?n=9> (Дата обращения 07. 04. 2019).

Кржижановский С. Д. Собр. соч.: в 6 т. Т.4. – СПб., 2006.

Кубасов А. В. Две вариации одной темы: рассказы А.П. Чехова «Винт» и В. Билибина «Как чиновники играют в винт?» // Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя. Сб. материалов международной научной конференции. – Ростов н/Д, 2009.

Лаврова А. Доктор Петрушевская: В Омске поставили пьесу «Три девушки в голубом». URL: <http://www.rg.ru/2010/03/04/premiera.html> (Дата обращения 07.04.2019)

Макаров А. В. Проблема описания метатеатральности в современной отечественной драме // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики. Материалы конференции молодых ученых 1 апреля 2011 г. Вып. 12. Т. 2. Литературоведение и

издательское дело. Томск. Томский гос. ун-т. 2011. URL: <http://philology.tsu.ru/uploads/files/tom2.pdf> (Дата обращения 07. 04. 2019)

Меркотун Е. А. «Самораспад» персонажа как реплика в диалоге: парадоксы одноактного драматического действия // Уральский филологический вестник. Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. Екатеринбург, 2012. № 1.

Петрушевская Л. С. Собр. соч.: в 5 т. Т.3. Пьесы. – Харьков; М., 1996.

Петрушевская Л. С. Девятый том. – М., 2003.

Политыко Е. Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы). // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 5 (11). Пермь, 2010.

Соколянский А. Веселая и нежная: в театре ОКОЛО поставлена «Лестничная клетка» Людмилы Петрушевской. URL: <http://www.okolo.ru/person/hud/bahvalova/5517/> (Дата обращения 07. 04. 2019)

Толстая Е. Д. Буратино и подтексты Алексея Толстого // Известия АН. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56. Вып. 2.

Шилова Е. Н. Театральная реальность в пьесе К. Черчилл «Жизнь великих отравителей» // Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам IV Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТ-сессия» / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск, 2011. С. 43-56.

Эфрос А. Репетиция – моя любовь. – М., 1975.

©Кубасов А. В., 2019