

Т. С. Злотникова

Живой творец для власти ненавистен?*Выполнено по гранту РГНФ 12–03–00137*

Предметом статьи является традиционное для России противостояние творческой личности и власти. Власть рассматривается и как проявление государственного воздействия, и как неформальное влияние со стороны массовой культуры.

Ключевые слова: творческая личность, художественное творчество, массовая культура, бинарная оппозиция, власть, тоталитарное государство, Россия.

T. S. Zlotnikova

Is a Live Creator hateful for the Power?

The subject of the article is Russia's traditional opposition of the creative personality and power. Power is regarded as manifestation of the state influence, and as the informal influence of the mass culture.

Keywords: a creative personality, artistic creation, mass culture, a binary opposition, power, a totalitarian state, Russia.

Настоящая статья, с одной стороны, подытоживает многолетние исследования автора в сфере изучения проблемы творческой личности как субъекта и объекта культуротворческой и социальной жизни. С другой же стороны, статья носит «постановочный» характер применительно к проблеме динамики взаимодействия творца и социума, что особенно важно в контексте смены парадигм в отечественной культуре нескольких последних десятилетий. Имеется в виду своего рода бинарная оппозиция «массовая культура – художественное творчество», придающая метатекстуальный характер русской культуре.

Именно в ситуации расцвета многообразных признаков массовой культуры выявляется неустаревающая ценность уникальной творческой личности и становящаяся привычной эксплуатация ее потенциала как в коммерческом, так и в политическом аспектах.

Следует подчеркнуть: мы живем в мире практических и интеллектуальных инверсий, вследствие чего обнаруживаем трансформацию знаменитой формулы А. С. Пушкина. В 1825 г. устами персонажа драмы «Борис Годунов» Пушкин сформулировал характерный для России алгоритм (принцип) взаимодействия власти и населения: «Живая власть для черни ненавистна». В начале XXI в. очевидным можно считать то, что любой живой субъект, будь то представитель по-

литической власти или художественной сферы деятельности, ненавистен или, по крайней мере, недостаточно любим, недостаточно понят массовой-публикой-населением. Провозглашение «великими» и «гениальными» актеров, писателей, музыкантов ровно в момент их смерти – распространенная практика современных российских СМИ. Не замечаемый при жизни, подчас вызывающий пренебрежение или раздражение, а то и откровенное равнодушие, человек превозносится не только *тогда*, когда уходит из жизни, но – *потому*, что уходит из жизни (примеров несть числа, от высказываний по поводу безвременной смерти экономиста Е. Гайдара или достаточно закономерной в силу возраста смерти правительственного чиновника В. Черномырдина – до «хорошего» оплакивания актеров или режиссеров весьма различного уровня творческих достижений, от П. Фоменко до И. Олейникова). И если есть возможность, то в СМИ смакуются, хоть и без четкого владения фактурой, сведения о притеснениях (Фоменко), а если такой возможности нет, то материалы прессы становятся пресными и однообразными (Олейников).

Как известно, русская культура, если посмотреть на историю создания многих ее шедевров, создавалась значительно чаще «вопреки», чем «благодаря» как внешним обстоятельствам жиз-

ни их творцов, так и внутренним установкам и настрою.

В России (впоследствии – Советском Союзе, затем – снова России) традиционным и уже наскучившим стало противопоставление творца и власти в силу политически детерминированной дихотомии. На опыт России экстраполировались представления о европейской традиции аналогичного противостояния; такой была реплика Ж. Маритена о государстве, которое либо изгоняет Платона, либо «пробует его приручить» [1, с. 187].

Напомним: еще до появления тоталитарных режимов XX в. тонкий аналитик Г. Плеханов отметил свойства «утилитарного» взгляда на искусство, в равной мере свойственного и консерваторам, и революционерам. Вспоминая опыт разных стран, в том числе Франции и России эпохи Николая I, Плеханов употребил блестящее по точности и емкости выражение «государственные музы». Под этой метафорой он имел в виду «музы художников, подчинившиеся их (императора и корпуса жандармов. – Т. З.) влиянию», в результате чего обязательно должны были обнаружиться «самые очевидные признаки упадка» и явная утрата в «правдивости, силе и привлекательности» [2, с. 330]. Следовательно, необходимо признать: явная, навязываемая и навязчивая идеологическая тенденциозность не может рассматриваться как признак именно тоталитарной эпохи.

«Живые творцы», которым тоталитарное государство «разрешало» жить, не выражая в явной форме своей «ненависти», создавали в свое время серьезные культурные ценности. Это была не только культура тоталитарного государства, но *культура эпохи тоталитаризма*. Не культура, воплотившая идеи тоталитаризма или эстетически «обслуживавшая» его, – но культура, прилагавшая усилия к сохранению фундаментальных основ духовности в ситуации ее подавления или ограничения. Не культура, отразившая унижение художника, – но культура, выявившая способность противостояния. Более того: искусство «обслуживающее» иногда создавалось теми же людьми, что и искусство «противостоящее». На уровне собственных художественных возможностей снимали фильмы о революции и коммунистическом строительстве М. Ромм, Г. Козинцев, С. Юткевич, И. Хейфец, С. Герасимов; ставили «датские» спектакли – спектакли к юбилейным датам – и Г. Товстоногов («Поднятая целина», «Тихий Дон», «Правду! Ничего, кроме правды»), и Ю. Любимов («Десять дней, которые потрясли мир», «Мать», «Что делать»), О. Ефремов («Декабристы», «На-

родовольцы», «Большевики»), и М. Захаров («Революционный этюд», «Диктатура совести»). Эти два художественных русла не были жестко разделены – отсюда драматизм большинства судеб крупных художников эпохи, отсюда та психологически напряженная атмосфера их творчества, что определяет специфический подход к рассмотрению таких творческих личностей.

В названной ситуации, как показывают наши исследования, плодотворной является возможность осуществить экзистенциальный подход к личности, то есть постичь ее в горизонте существования через исследование ее в горизонте сущности. Необходимо это в той мере, в какой именно сущность личности если не деформировалась, то подверглась прессингу, требовавшему особых усилий для противостояния ему. Недаром В. Франкл подчеркивал два наиболее мучительных последствия «экзистенциального вакуума» – тоталитаризм и конформизм. Очевидно, что существование в системе тоталитаризма формирует сущность, построенную на конформизме, – и только «совесть дает человеку способность сопротивляться, НЕ поддаваться конформизму и НЕ склоняться перед тоталитаризмом» [3, с. 39].

Социально-психологическая ситуация России, где, по мысли Н. Бердяева, «трагедия творчества и кризис культуры с особенной остротой переживаются» не в одну какую-либо эпоху, обостряет проблему творчества как духовности в широком смысле. И тогда творчество обретает особую значимость не просто как способ создания художественных ценностей, но как «освобождение и преодоление», «выход, исход, победа», как альтернатива приспособления к миру – то есть как «переход за грани этого мира и преодоление его необходимости», как «победа над тяжестью «мира сего». В конечном счете, по представлению Н. Бердяева, значимость творчества вообще и художественного творчества как высшей его эманации состоит в том, что его акт предполагает «самобытность, самостоятельность и свободу личности» [4, с. 300, 40, 166, 217]. Отсюда можно говорить не просто о «свободе творчества», а о творчестве как «способе реализации свободы».

Подчеркнем два существенных момента.

Во-первых, в идеологически одномерной системе существовало многомерное, в том числе и высокое по абсолютным критериям искусство. В культуре второй половины XX в. в России отразилась ситуация, некогда проанализированная в ее парадоксальности тем же Н. Бердяевым по отношению к российскому же XIX в. Ученый, отмечая

повторяемость диспропорции между «могуществом государства» и «развитием экономики» античной Греции, ренессансной Италии, раздробленной бюргерской Германии, делал вывод: «Творчество ценностей духовной культуры совсем не пропорционально государственной и экономической силе первенствующих стран». Его не смущало то, что Россия XIX в. формально нарушала это правило: она была «великой Империей», но в ней существовало «великое творчество».

Блестящий парадокс Бердяева, вполне приложим и к нашему недавнему прошлому, когда хотя бы формально государство принадлежало к числу «первенствующих стран»; действительно, «великое творчество» в «великой империи» осуществлялось потому, что культура «вся была направлена против империи» [5, с. 275]. Исходя из этого, мы можем доказать, что близость к фундаментальным принципам мировой культуры, творчество, ориентированное на вечные нравственные ценности, были коренными особенностями тоталитарной России. И происшедшая к концу XX в. смена политической ситуации и идеологических акцентов не отменила художественную ценность тех произведений, которые ею поистине обладали.

Во-вторых, личность художника на разных уровнях, от элементарной брезгливости в отношении компромиссов до мировоззренческого противостояния системе, искала возможность сочетать творческую самореализацию с творческим самосохранением. В одних случаях «самосохранение» могло происходить за счет обращения к формально нейтральному материалу: в кино это были биографические ленты о великих людях национальной истории, в театре – классическая драматургия. В других возникали ситуации, подобные иронически описанной А. Вознесенским в характерном – 1967 – году: «не пишется», «не поется», «не получается». Отказываясь «петь хором», поэт горько утверждал: «Но верю я, моя родня – две тысячи семьсот семнадцать поэтов нашей федерации – стихи напишут за меня. Они не знают деградации».

Однако «молчание» одних творцов было заполнено трудом «в стол», «на полку», «в запасники», как это делали писатели, кинематографисты, художники; театральные творцы, в отличие от них, не могли просто замолчать. В силу сиюминутной специфики искусства они нуждались в некоей предметной сфере самоосуществления. Ориентация на успех, естественная в любой творческой профессии, могла для них реализоваться не столько в форме социального призна-

ния (хотя изредка они получали и государственные награды), сколько в форме самоопределения через преодоление трудностей в форме деятельности, значимой для самоощущения [6, с. 43].

В России XX в. *очуждение* было понято не только как проблема эстетическая (В. Шкловский «походя» обронил то, что легло в основу целой художественной теории Б. Брехта), но как проблема психологическая, причем иногда в ее нравственном, а иногда в социальном преломлении. И если в европейской традиции (в экзистенциальной философии) человек испытывает свою чуждость по отношению к миру Других, то в российской традиции – отвращение к себе, самоуничтожение, ощущение чуждости самого себя. Абсурдность такого психологического состояния граничит с психической аномалией; вдвойне абсурдно то, что без признания подобного состояния русский интеллигент не мог себя чувствовать таковым.

В общенациональном масштабе это вылилось в стойкую ненависть, сменяемую разве что брезгливой небрежностью в отношении государственной власти: «живая власть для черни ненавистна». Любить власть в ее персонифицированном выражении для России – нонсенс. Самозванцы и убийцы всходили на троны и трибуны многих стран, но только в России доблестью почиталось противостояние с властью как таковой. В Жуковскому «прощали» его службу в качестве наставника наследника престола, видя в этом едва ли не позор для поэта; Екатерине же II не забывали «поставить в вину» ее амурные похождения, которые должны были негативно уравновесить доблести покровительницы наук и искусств.

Одним из проявлений упомянутого очуждения в тоталитарной России стала тема сумасшествия – как органического, так и симулятивного. Не всякий иностранец поймет этот аспект русского абсурда: психоз как политический диагноз. Так, на протяжении нескольких десятилетий на русской сцене был распространен образ безумия как *стены* – то разделяющей сцену и зрительный зал, то выстроенной на самой сцене и подчиняющей своему строю персонажей спектакля. Безумцы стену могли не видеть и при этом разбивать об нее голову, могли ощущать ее тогда, когда никем больше она не была ощутима.

Самореализация художников в тоталитарном государстве происходила с несомненностью развивающегося процесса, хотя эмоционально-психологические затраты часто превышали предел естественных физиологических возможно-

стей. Иное дело, что объем самореализации все же не соответствовал истинным потенциям части этих людей. С. Юрский – одна из крупнейших, хотя и драматически мало проявлявшихся в некоторые годы творческих личностей последнего этапа тоталитарного периода в России – симптоматично назвал свою книгу «Кто держит паузу». Позднее стало вполне понятно, что пауза часто является вынужденным нетворчеством, а подчас и единственно творческим состоянием истинного художника в условиях, когда осложнены возможности самовыявления. И что *пауза* была вовсе не идентична *застою*, ибо застой может проявляться в формах симулятивной активности, когда мысль и чувство подменяются шумными декларациями. В связи с этой, несомненно, уникальной фигурой русской культуры следует отметить парадокс: живой творец, создавший в середине 1970-х и начале 1980-х гг. такие спектакли, как «Мольер» (ленинградский Большой драматический театр) и «Похороны в Калифорнии» (Театр им. Моссовета) – спектакли, где ненависть власти к творцу имела смертельные для человека последствия, – этот актер и режиссер сегодня оказывается если не во власти, то в поле массовой культуры. Характерный пример – участие Юрского в качестве члена жюри откровенно, подчеркнем, угодливо маскультовской телепрограммы Первого канала «Минута славы», где актер, разумеется, корректен и не отказывается от стремления быть профессионально убедительным в своих суждениях... Но сам факт присутствия этого человека в этой программе вынуждает признать неотвратимость вторжения массовой культуры в практику любого живого, действующего, социально и художественно активного творца.

Подлинность существования «здесь и сейчас», генетически присущая многим искусствам как эстетической данности, выводила художественную практику на необходимые и естественные формы самореализации. Не в ожидании, не «в столе», не «на полке», а на сцене, на съемочной площадке, в филармоническом зале шла творческая жизнь, построенная на преодолении инерции среды и личностной инерции. Время, о котором идет речь, воплотило на практике мысль М. Мамардашвили: «Внутренняя свобода» – это вовсе не подпольная свобода ни в социальном смысле, ни в смысле душевного подполья. Обычно человек вовнутрь себя самого переносит стиснутость его внешними правилами и целесообразностями, дозволенностями и недозволенно-

стями в культурных механизмах, обступающих его со всех сторон» [7, с. 186].

На художественный процесс вполне органично распространилось *мифологизированное сознание тоталитарного общества*. Возникал миф «как образ бытия», по словам А. Лосева, когда «действительность остается в мифе тою же самой, что и в обыденной жизни, и только меняется ее смысл и идея» [8, с. 167, 169]. Наблюдавшиеся современниками художественные процессы синхронно с самим процессом мифологизировались – и не из желания только «сверху» создать определенную культурологическую концепцию, а из стремления «снизу» к душевному самосохранению. По сути дела мифом, отражавшим стремление к преодолению одиночества, стала идея «студийности» или «театров единомышленников» (от театра «Современник» до театра у Никитских ворот). Это была идея не художественная, но социальная. Характерными были мифы о «гонимых» и «благополучных» творцах. Внешнее благополучие писателей, художников или актеров, как и формальное, часто запоздалое признание некоторых из них, оплачивалось ценой борьбы за право творить и выходить к публике. Преследования других создавали традиционный для России ореол мученичества, который и становился основой исключительного внимания со стороны публики, причем не только отечественной, но и зарубежной.

Следует подчеркнуть особо: многие из тех художников, что творили в тоталитарной России, вполне осознавали утешительную метафоричность пастернаковской формулы и понимали, что «заложник времени» – это лишь красивый синоним «пленника времени», каковым человек искусства является в значительной большей мере, чем любой другой житель страны.

Время, поначалу казавшееся эпохой избавления от тоталитаризма и названное уже на излете 1980-х гг. *эпохой застоя*, – от обратного, как мы определили, ссылаясь на Н. Бердяева, было временем интенсивной духовной жизни, компенсировавшей невозможность самовыявления личности в политической, производственной или иных сферах деятельности. Короткий период «оттепели» не столько внутри себя породил серьезный художественный пласт, сколько дал толчок дальнейшему движению двух поколений: обретшего зрелость в этот период (в силу происшедших в войну смертей таких было совсем немного) и сформировавшегося под воздействием новой атмосферы в конце 1950 – начале 1960-х гг. Взлет

надежд, впоследствии многими названных иллюзиями, и долгое мучительное прощание с ними составили пафос творчества их при всем разнообразии конкретных тем, приемов и т. п. Пути обретения, сохранения и совершенствования профессионального мастерства оказались специфически мотивированными у каждой отдельной личности. Потрясенные своими разочарованиями, но продолжавшие надеяться люди разного возраста оказались объединенными понятием «шестидесятники»; такими некоторые из них уже умерли, другие продолжали оставаться за пределами сотворившей их и претворившейся в них эпохи. Их менталитет, очевидно, совпадает с менталитетом неказненных декабристов, какими он виделся Ю. Тынянову; по наблюдению писателя, когда «перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой», вместо них появились «лица удивительной немоты». Эти люди умирали «раньше всего века, смерть застигала их внезапно, как любовь, как дождь». «Век умер раньше» этих людей, и потому «страшна была жизнь *превращаемых*, жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемещалась кровь!».

Буквальные биографические совпадения с текстом романа о Грибоедове (ранняя смерть одних, немые лица их окружения, драма людей, переживших свое время, которое было, по сути, мгновением, наконец, жизнь, требовавшая превращений) составили основу судьбы и предмет художественного осмысления большинства художников так называемого «застойного» периода. Указанных совпадений драмы, начавшейся в 1960-е гг., с драмой поколения Грибоедова, достаточно, чтобы подчеркнуть модус «ненавистности» живых творцов для государственной власти; в частности, чтобы определить спектакль, поставленный Г. Товстоноговым в БДТ, – «Горе от ума» (1962 г.) – в качестве художественной вехи русской истории.

Если более молодые режиссеры на несколько лет позднее стали своими спектаклями прощаться с иллюзиями, то мастер предрек гибель целого типа личности. Чувствительность, обморок, страстность Чацкого-С. Юрского были, с одной стороны, исторически точны: Ю. Тынянов называл Пушкина, в противовес самому Грибоедову, «винным брожением» 20-х гг., а прежний Чацкий, Э. Гарин, увидел в Чацком-Юрском не Грибоедова (как в В. Качалове) и не Кюхлю (каким был он сам), а именно Пушкина [9, с. 123–124]. Этому Чацкому трагически не удалось пробиться к пониманию, символом чего была уничижительная

критика литературоведов старшего поколения. Неудивительно, что уже Чацкий 1970-х гг., сыгранный А. Мироновым в спектакле В. Плучека в период так называемого застоя, – как отметил критик, не вступал «во взаимодействие ни со средой, ни с залом, как в спектакле Г. Товстоногова... Этот Чацкий все понимал, выяснением отношений совершенно не занимался» [10, с. 32–33].

Завершение же периода тоталитаризма и связанного с ним «застоя» в искусстве отмечено едва ли не синхронным событием, каким мы видим спектакль М. Захарова «Мудрец» (1989). Дело в том, что издевка над Глумовым, какая звучала в 1960-е гг. в спектакле, поставленном Г. Товстоноговым даже не в России, а в Польше, сменилась у более молодого М. Захарова явным желанием высмеять «всю Москву» конца 1980-х: ее потуги на европейский блеск и образованность, ее дам-патронесс и генералов, не чувствующих себя в отставке, ее суету вокруг случайного куска, брошенного в муравейник. Режиссер спектакля напоминал здесь Чацкого из спектакля 1960-х гг., пожелавшего «на весь мир излить всю желчь и всю досаду». *Но этот режиссерский пассаж, с его пародийными решениями сценических персонажей, оказался уже плотью от плоти массовой культуры, для которой «живой творец» так же «ненавистен», как для тоталитарной власти, ибо он мыслит уникально, а не клишированно, что в принципе и по сути противоречит маскультовским канонам.*

Дело было, однако, еще и в том, что М. Захаров, младший из тех, кого называли «шестидесятниками», по праву человека, всю жизнь прожившего уже без иллюзий (или без надежд), которым позволял существовать только в телевизионных фантазиях, – прощался с прошлым.

Путь российского послевоенного тоталитаризма с его подчас вялой, но неизбывной ненавистью к творцу как особому культурному феномену, выстроился как путь от трагического постижения до саркастического отрицания, как путь от драмы личности (Юрский-Чацкий) до драмы отсутствия личности (от «Мудреца» до «Пер Гюнта» в постановке М. Захарова [см.: 11, с. 284–288], от трогательного и стойкого противостояния тоталитаризму до попыток обретения личностных мотиваций в новой ситуации рынка культурных ценностей. От ненависти политической власти к творцу не просто живому, но и противодействующему ей – до откровенного равнодушия массы к живому и не менее откровенного любопытства относительно не-живого творца.

Библиографический список

1. Маритен, Ж. Ответственность художника [Текст] / Жак Маритен // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе : сборник. – М.: Политиздат, 1991.
2. Плеханов, Г. В. Искусство и общественная жизнь [Текст] / Г. В. Плеханов // Эстетика и социология искусства : в 2 т. / Г. В. Плеханов ; сост. Н. Н. Сибиряков. – М.: Искусство, 1978. – Т. 1.
3. Франкл, В. Человек в поисках смысла [Текст] : сборник ; пер. с англ. и нем. Виктор Франкл ; общ. ред. Л. Я. Гозмана, Д. А. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990.
4. Бердяев, Н. А. Судьба России [Текст] / Н. А. Бердяев ; сост. и послесл. К. П. Ковалева. – М.: Советский писатель, 1990. – Т. 1.
5. Бердяев Н. Царство духа и царство кесаря [Текст] / Н. А. Бердяев // Бердяев, Н. А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. – М.: Искусство, 1994.
6. Тульчинский, Г. Л. Разум, воля, успех: о философии поступка [Текст] / Г. Л. Тульчинский ; М-во высш. и спец. образования РСФСР. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1990.
7. Мамардашвили, М. К. Как я понимаю философию [Текст] / М. К. Мамардашвили ; ред.-сост. Ю. П. Сенокосов. – Изд. 2-е, изм. и доп. – М.: Прогресс, Культура, 1992. – С. 186.
8. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа [Текст] / А. Ф. Лосев // Опыты : литературно-философский ежегодник ; сост. А. В. Гулыга. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 167, 169.
9. Юрский, С. Ю. Кто держит паузу [Текст] / С. Ю. Юрский. – М.: Искусство, 1989. – С. 123–124.
10. Смелянский, А. М. Наши собеседники [Текст] : русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х г. / А. М. Смелянский. – М.: Искусство, 1981.
11. Злотникова, Т. С. Эстетические парадоксы режиссуры: Россия, XX век [Текст] / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2012.

Bibliograficheskiy spisok

1. Mariten, Z. Otvetstvennost' khudozhnika [Tekst] / Zhak Mariten // Samosoznaniye yevropeyskoy kul'tury XX veka: mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshchestve : sbornik. – M.: Politizdat, 1991.
2. Plekhanov, G. V. Iskusstvo i obshchestvennaya zhizn' [Tekst] / G. V. Plekhanov // Estetika i sotsiologiya iskusstva : v 2 t. / G. V. Plekhanov ; sost. N. N. Sibirya-kov. – M.: Iskusstvo, 1978. – T. 1.
3. Frankl, V. Chelovek v poiskakh smysla [Tekst] : sbornik ; per. s angl. i nem. Viktor Frankl ; obshch. red. L. YA. Gozmana, D. A. Leont'yeva. – M.: Progress, 1990.
4. Berdyayev, N. A. Sud'ba Rossii [Tekst] / N. A. Berdyayev ; sost. i poslesl. K. P. Kovaleva. – M.: Sovetskiy pisatel', 1990. – T. 1.
5. Berdyayev, N. Tsarstvo dukha i tsarstvo kesarya [Tekst] / N. A. Berdyayev // Berdyayev, N. A. Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva : v 2 t. – M.: Iskusstvo, 1994.
6. Tul'chinskiy, G. L. Razum, volya, uspekhn [Tekst] : o filosofii postupka / G. L. Tul'chinskiy ; M-vo vyssh. i spets. obrazovaniya RSFSR. – L.: Izd-vo LGU, 1990.
7. Mamardashvili, M. K. Kak ya ponimayu filosofiyu [Tekst] / M. K. Mamardashvili ; red.-sost. YU. P. Seno-kosov. – Izd. 2-ye, izm. i dop. – M.: Progress, Kul'tura, 1992. – S. 186.
8. Losev, A. F. Dialektika mifa [Tekst] / A. F. Losev // Opyty : literaturno-filosofskiy yezhegod-nik ; sost. A. V. Gulyga. – M.: Sovetskiy pisatel', 1990. – S. – 167, 169.
9. Yurskiy, S. YU. Kto derzhit pauzu [Tekst] / S. YU. Yurskiy. – M.: Iskusstvo, 1989. – S. 123–124.
10. Smelyanskiy, A. M. Nashi sobesedniki [Tekst] : russkaya klassicheskaya dramaturgiya na stsene sovet-skogo teatra 70-kh g. / A. M. Smelyanskiy. – M.: Iskusstvo, 1981.
11. Zlotnikova, T. S. Esteticheskiye paradoksy rez-hissury: Rossiya, KHKH vek [Tekst] / T. S. Zlotnikova – Yaroslavl' : Izd.-vo YAGPU, 2012.