

А. С. Кузин

Человек, говорящий и живущий на сцене

Статья продолжает развивать размышления автора – действующего театрального режиссера и педагога – об актуальной проблеме, привлекающей недостаточное внимание как практиков театрального искусства, так и специалистов в сфере подготовки актерских кадров, руководителей учебных заведений искусства, педагогов. Здесь, как и в предыдущей статье, проблема сценической речи рассмотрена автором не в прикладном плане, не в связи с набором методик и конкретных упражнений, которыми обычно владеет основной корпус педагогов, а в плане методологическом. Автор ранее обсудил качество речи, звучащей со сцены провинциальных театров (Ярославль, Омск, Самара). В данной статье проакцентирована проблема работы актера с текстом классической пьесы, а также проблема ответственности режиссера за качество речи, звучащей со сцены. Ориентиром для автора стал творческий опыт режиссеров Г. Товстоногова, А. Эфроса, актеров Б. Бабочкина, Е. Лебедева, С. Юрского, А. Демидовой, К. Райкина. Применительно к работе актеров в постановках современных режиссеров высказано мнение о том, что из театральной практики уходит сценическая речь как элемент культуры, а значит, следует говорить о связи актерской культуры в целом и сценической речи в ее конкретном, прикладном значении.

Ключевые слова: сценическая речь, актер, режиссер, текст классической пьесы, ответственность, актерская культура.

A. S. Kuzin

The Person Speaking and Living on the Stage

The article keeps on developing the author's thoughts – an acting theatrical director and teacher – about the current problem drawing insufficient attention both of practitioners of theater, and experts in the sphere of training of actors, heads of art educational institutions, teachers. Here, as well as in the previous article the problem of the scenic speech is considered by the author not in the applied aspect, not in connection with a set of techniques and specific exercises, which teachers traditionally have, but in the methodological aspect. The author discussed voice quality, sounding from the stage of provincial theaters (Yaroslavl, Omsk, Samara) in previous works. In this article the problem of the actor's work with the text of the classical play and also the problem of the responsibility of the director for voice quality sounding from the scene are focused on. The author regards creative experience of such directors as G. Tovstonogov, A. Efros, actors as B. Babochkin, E. Lebedev, S. Yursky, A. Demidova, K. Raikin as reference points. In relation to actors' work in theater productions by modern directors the opinion is presented that theatrical practice is left with the scenic speech as a culture element, thus, it is necessary to speak about link of the actor's culture in general and the scenic speech in its specific, applied value.

Keywords: scenic speech, actor, director, text of the classical play, responsibility, the actor's culture.

Мы продолжаем рассмотрение сложного и всегда меняющего свои конкретные пропорции театрального треугольника, в который входят текст, режиссер и актер. В разных театральных традициях, в разных личностных парадигмах на первый план, который, собственно, и предстает перед публикой, выходят то текст, то актер. И, как ни странно это прозвучит в устах режиссера, могу отметить, что наиболее проблемная, а подчас и негативная в плане получения результата художественная ситуация, – когда на первый план, отесняя текст и актера, выходит режиссер.

Можно задать вопрос: в провинции, где и подготовка актеров слабее, и меньше проявляется произвол в работе с текстом, – этот самый текст остается нетронутым? Но нет, новомодные течения и туда дошли. Это видно везде, где играется современная драматургия.

Это вопрос уже не автора-драматурга, а режиссера. В частности, молодого или относительно молодого режиссера. Можно послушать, как актеры разговаривают в спектаклях, например, Т. Кулябина (Новосибирск, Москва): вяло, спокойно, обязательно с микрофонами. С каких это пор, спросим мы себя, на сцене драматического театра, в помещении, которое вмещает 500–600, максимум 800 зрителей, артисты, имеющие профессиональную подготовку, ходят по сцене и не то чтобы поют (это было бы понятно, хотя тоже неверно), а просто *разговаривают с микрофонами*? Это некая «правда», как они говорят, такая «естественность». Во времена молодости А. В. Эфроса было такое ругательство: «шептательный реализм». Но даже тогда звучала живая речь, не дополненная техническими возможностями.

И – другая коллизия. Режиссер берет классический текст и использует его в качестве определенной «подстилки» или «подставки». На диван, на кресло, замена коврику у двери: речь – о многократном повторении фрагментов одного и того же текста. Такие вот режиссерские изыски, требующие – по идее – особой работы от актеров, говорящих (владеющих сценической речью). «Три сестры», и не только этот спектакль в постановке Ю. Бутусова, идет больше 4 часов за счет тех самых многократных повторений многих фрагментов чеховского текста [3]. Какая задача в этом случае ставится перед актерами и как они решают ее? Видимо, решается задача достижения художественной целостности, и не решается задача, при которой сценическая речь артиста была бы главным объектом внимания режиссера и, соответственно, публики. Актеры при этом должны один и тот же текст произнести несколько раз, как это происходит? и что получает в результате зритель? и задача, стоящая перед артистами, – техническая или художественная? Полилог сестер Прозоровых произносится несколько раз; что происходит – меняются интонации, темпоритм? Нет, в том-то и дело, что ничего не меняется, это своего рода цирковой прием, потому что, когда текст повторяется два-три раза, он по определению окрашивается иронически и становится смешным. То есть от актера требуется не владение речью, а бескрасочное, формальное произнесение, других – художественных – задач не ставится. Можно считать это новой театральной культурой, а можно – пошлостью. И снова вопрос профессии: развивает ли это актерский потенциал, ограничивает актерские возможности? И так ведь не только у одного или двух режиссеров. Это даже развивает артиста, если спектакль имеет успех. Но, с другой стороны, нет ответа на вопрос: почему, если возникают напряженные в эмоциональном отношении эпизоды, все переводится в истерику, в крик? Зачем на сцене биться в конвульсиях и срывать голоса? Мало того, зрителей сажают совсем близко к артистам, буквально в метре от нас по полу катаются артисты, выплевывая слова. Какой смысл текста? Какая сценическая речь? Там буквально ошметками вылетают голосовые связки!

Эта ситуация влечет за собой следующий вопрос: о сочетании пластических элементов и речевых. Рассказывали характерную историю, очень давнюю уже. Г. А. Товстоногов ставил «Третью стражу» – спектакль по пьесе Г. Капралова о Баумане и его окружении.

Стржельчик, Копелян, Рецепттер, Призван-Соколова и – молодая актриса, выпускница ГИТИСа, Лаврентьева. Она репетировала роль знаменитой актрисы Художественного театра Андреевой; уже играла в театре, но это – первая ее большая роль. Хороша собой, статная, когда ходит по сцене в длинной юбке, очевидно соответствие эпохе. Эпизод: она должна нервно прохаживаться по авансцене и выговаривать что-то Бауману-Стржельчику. «Ира, – говорит Товстоногов, – Вы должны от этого кресла до этого стола решительно пройти и за это время произнести такой-то кусок фразы». Ответ актрисы: «Георгий Александрович, я не могу ходить и говорить одновременно». Я с такими «неумениями» встречаюсь очень часто. Работаю с опытными артистами (народными артистами), очень хорошими артистами. И для них существует почти неразрешимая проблема: быстро говорить и медленно двигаться. Они – раскоординированы!

А если не «быстро говорить и медленно двигаться», а говорить и фехтовать, сочетать другие пластические задачи с речевыми? Этому в принципе учат... должны учить в институте. Однако на уроках сцендвижения не учат фехтовать – довольно часто, как это ни покажется странным. В некоторых вузах сегодня фехтование вообще отменили. За ненадобностью, потому что в театре это не востребовано. А речью занимаются, что называется, ни вашим, ни нашим, ни то не умеют сочетать с этим, ни это делать, хотя бы по отдельности. Вот и вопрос: как же они «попадут в конце посылки»? И ведь попадают... В конце концов они попадают в театр, становятся артистами. Если театр занимается тем, чем сегодня занимается чаще всего, – то есть, поденщиной, они худо-бедно делают хотя бы что-то.

И где все амбиции, где все благие намерения, которые когда-то, может быть, и были у молодых, начинающих артистов? Они все постепенно гаснут, гаснут, гаснут, и артисты превращаются в «ничто».

Но, возвратимся к сочетанию пластической и речевой активности. Скажем, Константин Райкин. Актер с чудовищно сложным от природы речевым аппаратом. Артист, который постоянно, даже каким-то эпатажирующим образом, демонстрирует готовность и умение сочетать эти два вида активности. И делает это блестяще. Он это *может*: блестяще читает стихи, великолепно двигается. Но была эволюция. Ноги выделявали фортели, раздавалось закадровое пение – так все начиналось в «Труффальдино из Бергамо». Но

когда он играет сегодня свои театральные роли, включая и Гамлета, и Лира, и скупцов, весь гротескный ряд, – видно, что все соединилось.

Сегодня он играет возрастные роли, где человек может говорить с дефектами и странностями. Главное же, с точки зрения, которая нам важна: это человек, которого природа наделила вовсе не идеальным речевым аппаратом. И таких можно назвать немало. И вовсе не идеальными пластическими характеристиками (небольшой рост, пропорции тела). Данные, с которыми приходилось начинать как с «исходным капиталом», – это первое: мужчина, субтильного телосложения, невысокого роста. И роли, достижения, работа. Подготовка – да, есть, но это другое. Однако здесь еще важнейшая «деталь»: индивидуальность. Вот сочетание: природные данные (позитивные и негативные, требующие не столько развития, сколько преодоления) и работа. Начиная с первых ролей-эпизодов, когда он только пришел в «Современник», и заканчивая нынешними, зрелыми, он постоянно трудится. И совершенствует свои профессиональные умения.

Вот здесь пора сказать об актерах с априори невыигрышными природными возможностями и блестящими результатами, в том числе – в сфере звучащего слова, сценической речи. О Юрском. О Демидовой [2]. Но тут мы имеем дело с личностями. Особыми театральными фигурами. Впрочем – не просто с фигурами: эти люди обладают высоким интеллектом, в связи с чем творческое целеполагание они осуществляют не от спектакля к спектаклю (здесь режиссер с ними поработал – результат достигнут, а здесь нет – и результат «пустой»), а имеют, что называется, по жизни. Они, как это ни банально звучит, работают над собой постоянно, они испытывают интерес к работе. И еще очень важный момент: они воспитывались в то время жизни нашего театра, когда сценическая речь имела очень важное значение для подготовки артиста. А сегодня, когда режиссер берет пьесу, в том числе классическую, особо – западную, – ах, сколько возникает проблем, которые не решаются. Во-первых, перевод, во-вторых, даже не перевод – подстрочник! Так появляется в Александринском театре «Гамлет», обытовленный, в полном смысле прозаизированный, к тому же сильно сокращенный. В результате перед артистами, начиная с молодых, вроде Лысенкова-Гамлета, и заканчивая взрослыми, вроде М. Игнатовой-Гертруды, стоит задача: не шекспировский текст произнести, а произнести текст современного молодого автора, который

пересказал Шекспира своими словами [2]. При этом в театре, руководимом В. Фокиным, проблем, о которых мы говорим, значительно меньше, чем в других театрах. Как художник и как художественный руководитель театра он за этим следит, он ценит слово и качество его звучания. Это человек, тоже воспитанный в культурных правилах и координатах.

Но есть и те, кто пренебрегает этими культурными координатами. Для упоминавшегося Бутусова важно другое, причем я упоминаю этого режиссера как лучший – в своем роде – образец современного театра. Но, как ни парадоксально, есть режиссер, который многими своими, в том числе повторяющимися решениями, не вызывает интереса. Это К. Богомолов. Когда он стал в качестве артиста появляться в своих спектаклях, обнаружилось, что у него очень много речевых дефектов. Но это – не важно. Говорит он внятно и вполне осмысленно. И этого у него отнять нельзя, когда он выходит в роли, к примеру, Дмитрия Карамазова. Очень интересный эффект: в отличие от Бутусова, который обставляет карнавализованными элементами многочисленные повторы, здесь стилистика псевдобрежневская. Но даже если она псевдобрежневская, все равно предполагается внимание к процессу говорения. Иначе будет нарушена стилистика. И вот что интересно: у Богомолова все артисты могут говорить монотонно, как говорит молодежь, «перпендикулярно смыслу», но все, что они говорят, слышно и понятно. Правда, он работает с хорошими и хорошо обученными артистами. Когда он сажает фронтально и делает длинную парную сцену в «Гаргантюа и Пантагрюэле» с артистами В. Вержбицким и С. Чонишвили, которые много занимаются озвучиванием, рассказыванием историй, – получается, что современный режиссер, который может ставить спектакль «поперек» автора, мимо авторского смысла, дает возможность и заставляет актеров говорить так, что смысл, пусть искаженный, но читается, и со словом, с артистами, несущими слово, результат достигает [4].

Мне кажется, театр, который сегодня называют традиционным театром, который бережно относится к классике, который с пиететом дышит на каждую букву, внимателен к авторскому тексту, – и тот театр, который называют сегодня современным, где звучит «другая» речь, где существует «другая» (ненормативная) лексика, – в обоих типах театра мы все заняты поисками правды. Иное дело – как и в чем это выражается.

Одни идут через форму к смыслу, другие «вскрывают» содержание.

Артист на сцене должен быть правдивым, как ни банально это звучит. Этому нас учили, и это – установка на всю жизнь.

Нужно ли заниматься поиском одной правды? Да, нужно. Нужно, чтобы актеры были органичными (в процессе говорения, в контексте сценической речи)? Да, нужно. Нужно ли искать характерность в речи? Да, конечно. Нужно ли артистам уметь говорить «наособинку», владеть говорами? Да, обязательно. А этого сегодня вообще не умеют. Сейчас уже трудно припомнить кого-то из известных артистов, которые владели бы говорами. А ведь в обучении сценической речи это был когда-то целый раздел. С одной стороны, всегда избавлялись от природных, приобретенных по ходу жизни говоров, очищали актерскую – сценическую – речь. Но, с другой стороны, если персонаж имеет специфическую речь, эта краска должна была присутствовать на сцене.

Наверное, следует упомянуть о владении говорами, в том числе замоскворецкими словечками и оборотами, как, например, в Малом театре, в его «старой» версии. Наверное, надо вспомнить работу И. Ильинского, который владел словом еще и как выдающийся чтец, – но это его знаменитый Аким во «Власти тьмы», со всеми невероятными, сорными «тае»... Но Ильинский работал со словом за пределами театральной площадки, это был концертный, а затем и телевизионный опыт, существенно расширявший его актерские горизонты. У него был большой чтецкий репертуар, он осваивал разные детали и нюансы. И когда дело дошло до «Власти тьмы», то, возможно, Ильинский был единственным человеком, который сумел справиться с невероятным, исковерканным толстовским речевым массивом. И все странные, лишённые семантической привязки звуки, междометия, сочетания были наполнены таким смягченным обаянием. Но это был не просто говор, а уже особый способ существования через речь, вернее – через невозможность облечь в речевые формы эмоции и настроения. Это, как считали критики, видевшие спектакль и писавшие о нем, была великая актерская работа с удивительным речевым решением.

Многие старые актеры Малого театра, тем не менее, умели работать с говорами, с просторечием, есть же звучащая речь В. Рыжовой, Е. Турчаниновой. Умел достигать вершин стилизации Б. Бабочкин – но это опять не столько театральная работа, сколько телевизионная, «Плот-

нищие рассказы» В. Белова. Наверное, стоит вспомнить и Е. Лебедева, родившегося на Каме, обучившегося в Москве, работавшего в Тбилиси (известно, что сохранение русской речи в неприкосновенности было особенностью актерской работы в так называемых национальных республиках). У него был снят его врожденный диалект (говор) [6]. Речью и пластикой он владел виртуозно. У него был прекрасный музыкальный слух. Для него речь была огромной и важной частью жизни, и поэтому с ним можно было проделать опыт, чрезвычайно жестокий и давший блестящий комедийный результат. Это было тогда, когда в «Мудреце» была вынута вставная челюсть, и его Крутицкий в полном смысле шамкал. С мягкими губами, не закрепленными ни на каких твердых основаниях, он говорил положенный текст. Невероятный риск и смелость – актер был лишен пристойных способов выражения! Но Лебедев мог делать что угодно: скороговорку, выдавать псевдопатетические интонации. Его артикуляция, подрагивающие и пляшущие губы, невероятно надувающиеся щеки не мешали внятному произнесению текста – от Артуро Уи до пьяненького торгаша в «Энергичных людях» или менторствующего профессора Серебрякова. У него была фантастическая природная координация. Отдельные элементы его психофизики могли функционировать таким образом, что создавался невероятный эффект.

Было время, когда в Щукинском училище говорам и другим деталям уделялось большое внимание. На сцене было время волжских, окающих говоров (у Островского, у Горького). Был даже не говор, а некий говорок у С. Юрского в фильме «Любовь и голуби», этакое представление актера о странностях речи деревенского «чудика», вряд ли там была конкретная региональная или социальная привязка, но – необычность речи, особенно для такого артиста-интеллектуала (а, впрочем, он стилизовал речь персонажей и в эстрадном чтении рассказов Зоценко [5]). Опять-таки, если в кино, то весьма занятный актерский опыт был у Н. Михалкова в «Вокзале для двоих»: золотой зуб, болтовня, скороговорка, приклатненность на грани похабщины. Он пошел от персонажа с его специфическими, мерзопакостными чертами. И артист смог сделать эту речевую зарисовку, причем артист, имеющий прекрасную артикуляцию, фонетически характерную московскую речь. При его специфическом, «белом» голосе и несомненном ярком актерском обаянии

он создал убедительный речевой портрет подзаборного персонажа.

И еще один интересный, хотя весьма спорный опыт: «Рассказы Шукшина» в Театре наций. Спектакль поставлен литовским режиссером А. Херманисом, для которого русская речь, в том числе сценическая, не является органически присутствующей и необходимой. Язык оригинала и язык спектакля для него не является родным. Но именно в этом спектакле сделана попытка работать с говорами. Причем актеры – Е. Миронов, Ч. Хаматова, Ю. Пересильд – «обучены» чистой русской сценической речи. Можно ли считать это удавшимся опытом, может быть, экспериментом? Там вполне определенно была поставлена задача: с одной стороны, дать ироническое решение, намек на «народность», «сибирскость», с другой – за этим намеком, рисунком возникала лирическая картинка, попытка душевного единения с любимым автором. Правда, может показаться, что это стало у очень добросовестных артистов неким абсолютно *отдельным от характеров* упражнением по сценречи? Мне кажется, тем не менее, что эти речевые «игры» вполне органичны, интонации и фонетика «присвоены».

Но разве, ставя сегодня какую-то из пьес Островского, Горького (а у него почему бы не покатать), делая иностранный акцент (Шарлотта у Чехова), не должны заботиться о качественном звучании странной, небытовой речи? Было время, когда ставились пьесы еврейских авторов, и все артисты говорили со сцены на русском языке с еврейским акцентом. Это было нелепо, потому что на самом деле персонажи по сюжету говорили на своем родном языке, который просто звучал как русский: не говорят же при постановке пьес Шекспира с английским акцентом или Шиллера – с немецким. Другое дело – реально иноязычный акцент, звучащий по сюжету. Сейчас возможности технических решений велики, актерам можно не «играть» акцент. Когда Л. Додину понадобилось получить польский акцент в постановке «Варшавской мелодии», он пригласил на роль Гелены свою студентку-польку. В этом была правда, не только речевая. Когда-то, в первой постановке этой пьесы, Ю. Борисова делала акцент очень хорошо, но это была специально сделанная актерская работа. Она делала хорошо по двум причинам. Во-первых, ей была свойственна музыкальность, а акцент наилучшим образом может воспроизвести артист, который обладает музыкальностью. Акцент – это фонетика, в определенной степени –

артикуляция, но в принципе это – вопрос техники. Вот этому техническому умению студентов уже тоже не учат. И взрослые актеры не много умеют. Я не видел ни одну Шарлотту, которая убедила бы меня своим акцентом, не среднеарифметическим, а вполне конкретным, немецким, хотя и сбитым долгой жизнью в России.

...Есть в нашей профессии и в проблеме сценической речи как неотъемлемой части нашей профессии общее, универсальное, «больное» и осязаемое многими. Но есть и свои, личные вопросы и пристрастия.

Несколько слов в заключение...

Для современных режиссеров текст давно перестал быть основой спектакля. Все можно рассказать своими словами. И тут не важно, как артист разговаривает, есть ли у него дефекты речи. Режиссеры ищут эти дефекты, называя это краской, индивидуальностью, характерностью. Точно так же, как Д. Крымов ищет дефекты фигур и лиц, чтобы эти дефектные люди присутствовали на сцене.

Но – о *сценической речи*. Когда начинаю работать над пьесой, особенно классической, для меня очень важна *интонация* – интонация будущего спектакля. Без этого я не могу начинать работу ни с художником, ни с композитором.

Интонация – это такое предчувствие будущего спектакля. Именно об интонации я начинаю разговаривать с артистами при первых встречах на репетициях. Мне очень важно заразить их не только собственным ощущением будущего спектакля, но и вытащить у артистов их собственные интонации. И только тогда мы приступаем к тексту. Иногда это удавалось: в «На дне», когда репетировал в СамАрте, в «Сирано», мне кажется, удалось, в Новосибирске удалось, когда делал «Месяц в деревне». Или Островского – «Мудрец» в театре Волкова, «Правду» в Санкт-Петербурге. Это все абсолютно разные в стилистическом плане работы. Попытаться сформировать интонацию – это очень важный методологический подход.

Существует интонация, характеризующая общий тон будущего спектакля, и интонация, которая может быть воплощена в речи кого-то одного из персонажей, может быть, и не главного. Да, сначала – общий тон. А потом необходимо найти эту интонацию у каждого артиста. Это не значит, что интонация находится легко. Иногда – не находится вообще. И по прошествии нескольких лет смотришь давнишний спектакль и обнаруживаешь вдруг эту живую интонацию. Через время

начинаешь слышать то, что когда-то найти в репетициях не удалось.

Как артист к этому приходит? Но он начинает вдруг совершенно точно существовать и в смысле, и в интонации. Потому что игровая интонация рождается от артиста, не от режиссера. Режиссер может задать обстоятельства, даже талантливо показать, но интонация все равно возникает потом, через артиста.

Диалог. Это – самое сложное, что есть в театре. Диалог – это феномен речи (слова, звука) или феномен коммуникации (взаимодействия)? Конечно, в театре – это феномен коммуникации. Мы же говорим о речи как некоем технологическом моменте профессии. Если человек через собственную речь не передает мысль, смысл, никакая коммуникация не состоится. Он должен быть ясен, внятен, понятен, нужно, чтобы его услышали. И – должно быть взаимодействие, причем это уже вопрос режиссуры.

Сегодня это подменяется всякими режиссерскими штучками – или, наоборот, актеров прикрывают: музыкой, внешними приемами, показными эмоциями, общением через третью точку. Есть масса приемов, с помощью которых можно это сделать, это режиссерские штампы, которые я коллекционирую. Для того чтобы артист существовал в правильных физиологических обстоятельствах, его заставляют бегать туда-сюда, обливаться водой, хорошо бы, чтобы он повалился в грязь хоть чуть-чуть, при этом обязательно выпить стакан водки и уж, конечно, растрепать волосы, начать бросаться едой. И чтобы изо рта летела еда. Так идут «Три сестры» А. Жолдака в Александринском театре.

При этом уходит сценическая речь как элемент культуры. Здесь, наверное, нужен разговор о другом, более общем проблемном поле: об ак-

терской культуре. ...О связи актерской культуры в целом и сценической речи в ее конкретном, прикладном значении.

Библиографический список

1. Бартошевич, А. Гамлет нашего времени [Текст] / А. Бартошевич // Экран и сцена. – 2010. – № 9. – 17 мая.
2. Демидова, А. С. Тени зазеркалья : Роль актера : тема жизни и творчества [Текст] / А. С. Демидова. – М. : Просвещение, 1993.
3. Дунаева, А. «Театр страсти» Юрия Бутусова [Текст] / А. Дунаева // Петербургский театральный журнал. – Блог, 14 апреля 2015 г.
4. Злотникова, Т. С. Образ поступка – парадигма массовой культуры [Текст] / Т. С. Злотникова // Вопросы культурологии. – 2015. – № 4. – С. 87–94.
5. Крымова, Н. А. Имена [Текст] : Избранное в 3-х томах. Проект Н. М. Skeгиной / Н. А. Крымова. – М. : Трилистник, 2005.
6. Лебедев, Е. Испытание памятью [Текст] / Е. Лебедев. – Л. : Искусство, 1989.

Bibliograficheskiy spisok

1. Bartoshevich, A. Gamlet nashego vremeni [Tekst] / A. Bartoshevich // Jekran i scena. – 2010. – № 9. – 17 maja.
2. Demidova, A. S. Teni zazerkal'ja : Rol' aktera : tema zhizni i tvorchestva [Tekst] / A. S. Demidova. – M. : Prosveshhenie, 1993.
3. Dunaeva, A. «Teatr strasti» Jurija Butusova [Tekst] / A. Dunaeva // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. – Blog, 14 aprelja 2015 g.
4. Zlotnikova, T. S. Obraz postupka – paradigma massovoj kul'tury [Tekst] / T. S. Zlotnikova // Voprosy kul'turologii. – 2015. – № 4. – S. 87–94.
5. Kryмова, N. A. Imena [Tekst] : Izbrannoe v 3-h tomah. Proekt N. M. Skeginoj / N. A. Kryмова. – M. : Trilistnik, 2005.
6. Lebedev, E. Ispytanie pamjat'ju [Tekst] / E. Lebedev. – L. : Iskusstvo, 1989.