

Наталья Скороход

ТЕАТР «ВОЙНЫ И МИРА»: ДРАМАТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

1. Упущенные возможности

В прошлой части исследования¹ мы дошли едва ли не до середины XX века, а театр «Войны и мира» так и не появился на свет. Пророчество Волошина: «“Судьба Карамазовых” будет нашей историей Атридов, троянский цикл мы найдем в “Войне и мире”...» – уже сбывалось в отношении многих «больших романов», но только не «Войны и мира». Эпос Толстого хронически не везло. Долгое время театр наш вспоминал о романе, что называется, «по случаю» – отмечая круглые даты Бородинской битвы или же в трагическом контексте – во время войны, когда «массовый тираж “Войны и мира” пошел прямо из типографии – на фронт»².

Бытование книги в школьной программе еще с довоенных времен частенько выводило ее героев на площадки школьной самодеятельности. Время от времени появлялись инсценировки романа и на тюзовских сценах, о чем будет сказано в свое время.

Но вот в чем парадокс: несмотря на множество инсценировок, сделанных в том числе и такими профессионалами, как Федор Сологуб и Михаил Булгаков, – сцена вовсе не торопилась «попробовать на зуб» психологический пласт романа, не вглядывалась в его героев, как будто не обнаруживая в этом материале выдающихся ролей. Не возникало постановки, утвердившей наш «троянский цикл» на театральных подмостках.

Тень «Войны и мира» долгое время «бродила» за кулисами МХТ: и К.С. Станиславский, и В. И. Немирович-Данченко не только мечтали о постановке романа, но неоднократно замыслили спектакль и даже

приступали к работе. Константин Сергеевич зажегся идеей романа еще в 1910 году, и, рассказывая о его замысле в первой части статьи, я сожалела, что история не сохранила «листка бумаги» с распределением ролей. Однако совсем недавно мне удалось отыскать подобный «листочек», правда, относился он не к десяткам лет XX века, а скорее всего к началу 1930-х.

«А я тебе никогда, Лина, не говорил о неосуществленной мечте Станиславского? Константин Сергеевич мечтал поставить “Войну и мир”. И работал над этим, думал: все инсценировки, которые ему приносили, его не удовлетворяли. Он даже шел на то, чтобы разделить спектакль на два вечера, но ничего не получалось. Он очень горевал и говорил: “Сейчас у меня в театре такая труппа, которая и по актерскому своему мастерству, опыту, и по человеческой значимости может выполнить толстовские образы”. И называл такое распределение ролей: Безухов – Качалов, Элен – Тарасова, Кутузов – Москвин, старик Болконский – Подгорный, Андрей Болконский – Хмелев, Курагин – Ливанов, Долохов – Добронравов, Николай Ростов – Баталов (разумеется Николай Петрович Баталов [1899–1937]). Владимир Иванович его спросил: “А кто же Наташа?” Он показал на тебя и сказал: “А вот она живая ходит”»³.

История эта дошла до нас, что называется, из «четвертых рук»: монолог Станиславского, пересказанный Василием Качаловым, передала Виталию Вульф Ангелина Степанова – звезда МХТ «второго призыва», забываемая Бетси в «Анне Карениной», Аманда в «Мольере», Ирина из «Трех

сестер» 1940 года. Ей-то, по мнению Василия Ивановича, и предназначал Станиславский роль Наташи Ростовской. Самого Качалова, по его собственным словам, режиссер видел Пьером. Насколько можно доверять такому источнику?

Заметим, что идея поставить «Войну и мир» была чрезвычайно продуктивной для труппы МХТ в 1930-е годы. Согласимся, что после «Дней Турбиных» (1926) актерский состав театра мог похвастаться звездами двух поколений, а роман «Война и мир» как раз предоставлял отличную возможность полноценных ролей как для Тарасовой, Степановой, Хмелева и Станицина, так и для Москвина, Книппер-Чеховой и Качалова. И понятно, почему через несколько лет после смерти Станиславского эта идея вновь вернулась во МХАТ, причем в 1943 году уже обрела реальные черты. По свидетельству Николая Волкова, Немирович-Данченко пригласил к себе его, Владимира Дмитриева и Василия Сахновского – группу, работавшую когда-то над «Анной Карениной», – для обсуждения «Войны и мира». Спектакль был задуман в двух вечерах. Памятуя об опыте работы над «Анной Карениной», режиссер сразу предложил радикально отсечь многостраничный кусок начала романа.

«Начало – сцена бала, где Наташа встречает князя Андрея. И вообще первая часть была посвящена жизни героев во время мира, а вторая – во время войны 1812 года. Владимир Иванович хотел больше уделить места Элен. Но я напомнил ему, что Элен к этому времени уже умерла. “Как умерла?” – спрашивает Владимир Иванович. – Да, перешла в католичество и умерла”. И он сожалел, что театр лишается возможности показать эту эффектную женщину. Обсудив еще отдельные подробности, я принял за инсценировку»⁴. Сделав первую часть, Николай Дмитриевич прочел ее будущим исполнителям, правда, Владимир Иванович на ней не смог присутствовать. Из описания Волкова совершенно ясно, что распределение ролей практически совпадает

с тем, что – по словам Качалова – было сделано Станиславским.

Читка прошла успешно. Все актеры были эмоционально увлечены эпизодами неудавшегося побега Наташи с Анатолом. Москвин (Наполеон) во время чтения утирал слезы. Хмелев (князь Андрей) потребовал включить в инсценировку «сцену с дубом».

В скобках заметим, что для Николая Павловича Хмелева роль князя Андрея стала бы продолжением когда-то блестяще сыгранного Алексея Турбина, который (как уже было сказано) выписан не без влияния толстовского персонажа. Волков вспоминал, что еще во время работы над «Анной Карениной» Николай Хмелев рвался играть вовсе не Каренина, а Вронского, и Владимир Иванович еле-еле вогнал бешеный темперамент актера в нужный ему рисунок. Можем себе представить, насколько Хмелев жаждал сыграть князя Андрея... Противостояние «Тарасова–Элен – Степанова–Наташа» также интересно, поскольку в «Анне Карениной» все было ровно наоборот: там сражались сухая, ироничная Бетси–Степанова и открыто-эмоциональная Анна–Тарасова.

Во время репетиции произошел примечательный спор – между Павлом Марковым и автором инсценировки. Павел Александрович, тонкий критик и филолог по образованию, предполагаю, вовсе не был в восторге от волковской версии и настаивал, что «Войну и мир» надо ставить для зрителей, знающих роман, не выписывая подробно, кто кому брат и кто там кого любил. Волков настаивал на том, что «каждая инсценировка – сюжетно законченное произведение, понятное для тех, кто не читал роман»⁵. С ним соглашался сам Москвин. Было принято решение продолжать работу.

Как и при инсценировке «Анны Карениной», Волков строил сценический вариант романа, ориентируясь на толстовскую драматургию, желая создать «еще одну пьесу Льва Толстого». Пьеса была сосредоточена на линиях Наташи, князя Андрея и Пьера.

Но в отличие от первых инсценировщиков романа, опытный Николай Дмитриевич и впрямь был способен написать «хорошо сделанную пьесу» с прекрасными ролями, в которых могли блистать мхатовские звезды... Думаю, именно в недрах МХАТ созрело понимание, что «Война и мир» – это ресурс для театра, и в первую очередь – источник прекрасных ролей. Увы.

Первый удар по планам театра нанесла смерть Немировича-Данченко, в 1945 году умер Хмелев, в 1946-м – Москвин. Умер и предполагаемый режиссер «Войны и мира» – долгие годы работавший с Немировичем-Данченко Василий Сахновский. И все же... Краткая заметка в газете «Советское искусство» за 5 апреля 1946 года свидетельствует, что театр еще не оставлял намерения поставить роман: «Н. Волковым закончена драматическая композиция романа Толстого “Война и мир”. Инсценировка рассчитана на постановку романа в 2 вечера. Кроме того, Н. Волковым сделан вариант композиции “Наташа Ростова”, как пьесы для одного спектакля...»⁶.

И та и другая инсценировки появлялись в планах театра и в 1946-м, и в 1959-м, но ни одна версия не была поставлена. Александр Васильевич Солодовников, бывший директором МХАТа во второй половине 1950-х, полагал, что «к моменту завершения инсценировки Художественный театр уже был не в своей лучшей форме, и чувство ответственности не позволило ему взяться за сценическое воплощение “Войны и мира”»⁷. С этим трудно поспорить – момент был упущен. Наташа Ростова, по свидетельству Виталия Вульфа, так и осталась одной из «ролей мечты» для Ангелины Степановой, думаю, и у других мхатовцев «среднего поколения» сохранилась горечь от несыгранных персонажей «Войны и мира». Любопытно, что, став «старшим поколением», некоторые из них воплотили толстовских персонажей (не тех, о ком мечтали в 1930-е и 40-е) на экране – в «Войне и мире» Сергея Бондарчука.

Что касается инсценировки Николая Волкова, то в 1950-е годы след ее можно отыскать в «репертуарных портфелях» столичных театров: Вахтанговского, Ленинградского театра драмы и комедии имени Пушкина и других. Нельзя утверждать, что эта инсценировка вообще не нашла сценического воплощения, но ни в Москве, ни в Петербурге, ни в одном из крупных российских театров она поставлена не была. И это при том, что практически везде долгие годы с успехом шла – инсценированная Волковым для МХАТ – «Анна Каренина». Проблема, видимо, заключалась в самой инсценировке. Роман «Война и мир» не поддавался драматизации с той легкостью, с которой поддавалась когда-то Волкову и Немировичу-Данченко «Анна Каренина». Хронотоп романа, его нарративные свойства как будто бунтовали против откровенной драматизации. Выхваченные из книги, персонажи Толстого стремительно теряли живые свойства... Тут-то и необходимы были гениальные актеры МХАТ 30–40-х, все вместе они, вероятно, смогли бы не только сыграть отдельных героев романа, но и воплотить его дух неким сверхкачеством актерского ансамбля, о котором говорил Станиславский.

2. Дух Голливуда vs русский дух

Театр «Войны и мира» возник на экране. И случилось это в конце 1950-х годов. Тридцать лет спустя, анализируя феноменальный успех голливудской экранизации «Войны и мира», автор фундаментального исследования «Лев Толстой и кинематограф» Л. Аннинский спрашивал себя и читателей: «...дух Голливуда бесконечно далек от духа Толстого – но именно там постоянно и скандально ставят и ставят Толстого. Выходит: чем ближе – тем дальше?»⁸.

Выходит, что так. Во всяком случае, в отношении интересующего нас предмета. Массовое увлечение героями «Войны и мира» началось в СССР после выхода на

экраны страны картины студии «XX век – Фокс». Фильм Кинга Видора был закончен в 1956 году. Это – по мнению Аннинского – «наивное, элементарное, слишком кинематографичное прочтение»⁹, не имевшее большого успеха ни в США, ни в Европе, выйдя в советский прокат в 1959 году, буквально взбудоражило советского зрителя. Помимо того, что фильм имел у нас грандиозный успех, он спровоцировал дискуссию в гуманитарных кругах, с очевидностью «обнажив» проблему «неосвоенности» романа отечественным театром и кинематографом.

На картину откликнулся сам Виктор Шкловский, бывший к тому времени не только первым в СССР экспертом по Льву Толстому, но и автором многочисленных киносценариев, в том числе экранизаций. В августе 1959 года в газете «Литература и жизнь»¹⁰ выходит обширная рецензия мэтра на фильм Видора: текст с примечательным заголовком: «“Война и мир” и Одри Хепберн».

В начале статьи Шкловский раздает весьма строгие оценки режиссеру, художникам и почти всем исполнителям, пеняя на несоответствие толстовской эпохе и бук-

ве романа: «Ямщики, мужики в киноленте напоминают не крестьян старой России, а армянских священников старого времени»¹¹. Особое возмущение Шкловского вызывает Кутузов Оскара Хомолки – вместо «читающего французские романы» аристократа «мы видим человека старого, двуглазого. Вовсе не подобранного (я бы даже сказал несколько грязноватого)». Наполеон Герберта Лома для Шкловского мелковат – «смуглый авантюрист, неуверенный в себе и заносчивый». Не нравится Виктору Борисовичу ни Генри Фонда в роли Пьера Безухова – «человек скорее чеховского, чем наполеоновского времени», ни Мел Феррер: этот «крупный хорошо сложенный и очень обыкновенный актер» также не соответствует в его представлении образу миниатюрного и надменного князя Андрея.

Однако статья завершается неожиданным выводом: «И тем не менее, лента нравится зрителям». Причина отчасти видится автору в том, что американские и итальянские создатели фильма «серьезно относились к Толстому» и с симпатией – к русскому народу. Но главным фактором в зрительском успехе картины Виктор Шкловский



О. Хепберн –
Наташа Ростова,
М. Феррер –
Андрей Болконский.
«Война и мир».
1956



Л. Савельева –
Наташа Ростова
«Война и мир».
1965–1967

С. Бондарчук –
Пьер Безухов.
«Война и мир».
1965–1967

считает Одри Хепберн – Наташу Ростову: «Артистке, играющей эту роль в кино, удалось сделать то, что я бы рискнул назвать открытием. Думаю, что она сделала это бессознательно, опираясь на толстовский текст»¹². Суть открытия: Наташа любит Пьера от самого начала романа, только не знает об этом.

Подобное «открытие», конечно же, не могло принадлежать самой Одри Хепберн, это была тщательно прописанная история отношений Наташи и Пьера, она-то и составляла главную линию сценария. Такая интерпретация материала была не творческой прихотью Видора и его сценарной бригады, но суровой необходимостью, поскольку Одри Хепберн и Генри Фонда были самыми «дорогими» кинозвездами, занятыми в картине.

Думаю, что «звездный состав» не слишком волновал нашу неискушенную публику. Однако «живая, худая, большеротая, большеглазая и интеллигентная Одри Хепберн – растопила сердца русских зрителей»¹³. В сценарии была представлена «история взросления» Наташи Ростовской; в процессе узнавания себя героиня Хепберн открывала и «тайны своего сердца». Вероятно, мы смело можем говорить о первом воплощении Наташи Ростовской, которое запомнилось



русской публике, и все будущие «графинюшки» оценивались в сравнении с Одри.

Едва ли не каждая рецензия на картину заканчивалась вопросом, отчего «Войну и мир» до сих пор не экранизировали на родине? Не прошло и десяти лет и событием стал четырехсерийный фильм Сергея Бондарчука. Анализ этого кинопроизведения остается за рамками исследования, отмечу лишь несколько принципиальных моментов.

Здесь впервые в истории была поставлена цель – освоить роман как таковой, воплотить на экране философский пласт текста Толстого. «Достаточно вспомнить “Войну и мир” Кинга Видора, – писал после просмотра картины Лев Аннинский – где индивиды как прочные и непроницаемые

3. «Война и мир» как ролевой ресурс

бильярдные шары стучались и раскатывались, выписывая сюжетные узоры, чтобы понять концепцию С. Бондарчука: он ищет в человеке ту разомкнутость облика, которая прирастит его к миру. Но не абстрактному мирозданию, а к миру ближнему. <...> К родине, традиции преданию»¹⁴.

Сам Бондарчук не уставал повторять, что хочет воплотить на экране «Толстого как такового», не интерпретируя, не осовременивая, не переписывая. Отчасти картина воспринимается сегодня как набор иллюстраций к роману, однако многие сцены – в особенности батальные эпизоды по сей день впечатляют грандиозностью размаха и глубиной художественного решения.

Вторым принципиальным моментом является то, что в фильме удалось воплотить идею, неосуществленную когда-то во МХАТ. Сценарий Василия Соловьева и Сергея Бондарчука открывал равные возможности для актеров трех поколений: мхатовские «старички» (граф Ростов – Виктор Станицын, князь Болконский – Анатолий Кторов, Анна Шерер – Ангелина Степанова) не заслонили и не были заслонены актерами среднего поколения: Вячеславом Тихоновым – князем Андреем, самим Сергеем Бондарчуком, игравшим Пьера, Анастасией Вертинской – Лиз и многими другими, включая и выдающегося капитана Тушина – актера товстоноговской труппы Николая Трофимова. Тень Одри Хепберн очевидно витала над создателями фильма, роль Наташи Ростовской была отдана никому тогда неизвестной балерине Людмиле Савельевой, как полагали многие, из-за удивительного сходства с Одри... Ставка выиграла – мир принял «русскую Хепберн», получившую в 1969 году в Лос-Анджелесе оscarовскую статуэтку «за лучший фильм на иностранном языке». Так была заложена русская традиция воплощения романа и его героев, что и спровоцировало очередной виток интереса отечественного театра к «Войне и миру».

Итак, уже в начале 1960-х годов роман «Война и мир» стал появляться на сцене не только как агитационный материал для подъема патриотического духа: как таковые театр заинтересовали его герои. Однако освоение этого, по словам Е. Поляковой, «самого трудного для сцены романа мировой литературы»¹⁵ растянулось едва ли не на полвека.

Здесь бесполезно вспомнить, что в 1960-х годах на страницах печати появились серьезные размышления о сценическом прочтении прозы, были сделаны значительные спектакли по романам Достоевского, позже возникали громкие постановки по прозе современников: Ф. Абрамова и В. Трифонова, В. Шукшина и В. Тендрякова, В. Белова и В. Астафьева, В. Распутина и других.

Присутствие на сцене «больших романов» никого уже не удивляло, дискуссии велись о принципах воплощения текста, о проблеме драматизации (то есть создании пьесы на основе романа). Именно тогда в отечественном театре активно складываются и осмысляются принципы работы с прозой что называется «напрямую», когда «...театр и литература слышат друг друга без инсценировщиков, им не надо третьих лиц, они могут говорить на одном языке поэтической метафоры и сценической условности»¹⁶.

Однако театральные опыты сценического воплощения «Войны и мира» никогда не находились в центре подобных дискуссий.

Водной из заметных инсценировок романа – спектакле Эдуарда Смильгиса в латвийском Художественном театре им. Я. Райниса (1960) – из «Войны и мира» была сделана пьеса для четырех молодых актеров. Ранее Эдуард Янович ставил «Анну Каренину» по пьесе Николая Волкова (1949), построенной на противостоянии «человек–социум», где отчасти спрямлялась внутренняя

сложность толстовских героев. В этой одной из своих последних режиссерских работ Смильгис решает героев Толстого психологически, принципиальным является развитие характера: «В центре спектакля 4 судьбы: история Андрея, Пьера, Наташи и Элен Безуховой. Судьба этих четверых – костяк пьесы, все же остальные, создавая яркие типы, появляются в одном-двух эпизодах»¹⁷. Один из создателей будущего театра «Дайлес» видел в постановке романа прекрасную возможность для творческого роста молодых актеров. Режиссер выстроил для каждого из них свой «момент истины». Но – в угоду сценической композиции, сложность психологического пути героев редуцировалась: например, если у Толстого князь Андрей дважды прозревает истину: поначалу – глядя в небо под Аустерлицем – «психологически» («надо любить ближнего»), а спустя годы, раненный в Бородинском сражении – метафизически (ощущая, что истина – вне жизни, он расстается и с жизнью, и с ближними), то в спектакле герой Хария Лиепиньша приходил к истине – «любви к ближнему» – лишь на смертном одре.

Не совсем обычным кажется теперь то, что в роли Элен была занята Вия Артмане – как будто «подслушав» реплику Немировича-Данченко, что Элен – интереснейшая роль, режиссер, усилив значение этого образа, поручил ее будущей кино/театральной звезде СССР. Элен здесь – как и в романе – не дано прозреть, однако к мысли о том, «какое чудесное создание может быть человек и как недостойно могут быть потрачены в жизни сказочная красота и ум»¹⁸, приходил Пьер Эдуардса Павулса, постепенно обнаруживая внутреннюю пустоту своей (по версии спектакля, горячо любимой) красавицы-жены. Линия самого Пьера во многом была основана на разрывающих героя страстях и амбициях, постепенно он «остывал», с опытом к Пьеру Павулса приходила ценность «простой человечности».

Главный же успех этого спектакля выпал на долю Дины Купле, сыгравшей Наташу Ростову. Через 3 года после премьеры Наталья Крымова писала о ее игре, что первую половину спектакля, где ее героиня – наивная девочка-подросток, актриса сыграла просто профессионально, а вот вторую – не только как отличная актриса, но вложив в роль свой личностный ресурс. «... Дина Купле похожа на ту Наташу, которую увидел Пьер после смерти князя Андрея, придя к княжне Марье. Он даже сначала не увидел, а почувствовал эту Наташу, почувствовал присутствие поблизости

Д. Купле



Д. Купле

В. Артмане

существа, тревожно и внимательно реагирующего на все, что вокруг происходит»¹⁹. Рисуя словесный портрет Наташи-Купле, критик подчеркивает тонкое психологическое проникновение актрисы в характер героини, отмечая, что ей особенно удалось «непрерывная напряженная внутренняя жизнь, душевная подвижность, изменчивость даже в минуты покоя»²⁰.

Этот спектакль «выщипывал» из романа практически то же, что и сценаристы, работавшие в группе Кинга Видора, – «драму взросления» на богатом событиями историческим фоне. Однако безотносительно к внешнему антуражу театр не только уяснил, но и проверил на практике богатейший психологический ресурс романа.

Но несмотря на это с 1960-х по 1990-е годы роман ставился на сцене крайне редко, заметных же постановок – вообще единицы. В контексте «истории взросления» книга «Война и мир» заинтересовала тюзы: в конце 1970-х годов появилась пьеса Даля Орлова «Наташа Ростова», причем, создавалась она отнюдь не «кабинетным способом», а в театре, во время репетиций. «Работа была чрезвычайно интересная, так как пьеса и спектакль рождались одновременно. Тут нельзя сказать: «вначале было слово». Иногда сцена делалась по написанному автором, иногда сценический этюд являлся основой для пьесы»²¹, – писал спустя годы инициатор и заказчик пьесы главный режиссер Московского театра юного зрителя Юрий Жигульский. Сам Даль Орлов, филолог по образованию, кто не только много и плодотворно занимался фигурой Толстого, но был автором прозвучавшей в те годы пьесы «Ясная Поляна», где главным персонажем является сам автор «Войны и мира», так описывал работу: «Пьеса, а потом и спектакль, начинались с пролога. В нем Наташа уже “взрослая”, уже жена Пьера. Она и встречает его, вернувшегося из важной для него поездки в Петербург. Тут же и подросток Николенька – сын погибшего на войне князя Андрея Болконского. После

того бала, на котором юная Наташа увидела князя и танцевала с ним, прошло десять лет...»²². Пьеса заканчивалась смертью князя Андрея, которая собирала вокруг смертного одра всех главных персонажей. В Свердловском ТЮЗе «Наташу Ростову» играли без пролога.

«Наташа Ростова» много шла по театрам СССР, но в прессе тех лет активно обсуждались два спектакля: Московского и Свердловского ТЮЗов. «Общая тема – молодые люди, для которых война – как способ выявления лучших сторон характеров»²³, – так оценивал критик соотношение «военного» и «мирного» в инсценировке.

Московская постановка шла несколько сезонов и – как свидетельствует автор пьесы – всегда с аншлагами. Свердловская «Наташа Ростова» – спектакль Юрия Котова был показан в Туле в рамках декады Всероссийского смотра спектаклей по Толстому (1978) в честь 150-летия со дня его рождения. «В афише тульского фестиваля один роман, – писала «Театральная жизнь», – Свердловский ТЮЗ дерзнул поднять “Войну и мир”, так давно и почти безуспешно привлекавшую внимание режиссеров»²⁴. Композиция, созданная вокруг судьбы Наташи, – как будто не новость, но воплощенная на сцене, она дала возможность выстроить прекрасную «роль для начинающей актрисы». Пьеса Даля Орлова заинтересовала в первую очередь тем, что она последовательно представляла историю Наташи. «По замыслу режиссера и автора пьесы, Болконский (А. Бронников) и Безухов (М. Доронин) живут и действуют здесь не самостоятельно, а как бы в связи с Наташей (Людмила Тоом), – писала Инна Вишневская о московском спектакле Жигульского. – Она – их путеводная звезда <...>, она – их компас, мерило их собственных нравственных устремлений»²⁵. Елена Полякова, оценивая работу свердловского ТЮЗа, подчеркивала, что лишь линия Наташи (И. Шаблакова) и линия Сони (М. Гапченко) делают этот спектакль

■ Pro memoria

по-настоящему «толстовским»: «Сама Наташа в исполнении И. Шаблаковой убеждает в правомерности сценической жизни толстовской героини. “Нетерпение сердца” – название одного из романов Стефана Цвейга очень подходит к этой девушке <...> В исполнении М. Гапченко Соня тоже истинно живет на сцене – ее тихое терпение оттеняет живую прелесть Наташи»²⁶. Недостатки пьесы: «дежурные» массовые сцены, «спрямление» сложных отношений между князем Андреем, Пьером и Наташей почти до уровня «любовного треугольника», а также «торопливый, однозначный финал» компенсировались одной великолепной ролью: «Ваша пьеса приблизила к нам юную Наташу, и за это спасибо Вам. В этих эпизодах вы обрели полное согласие с режиссером и с артисткой, которую я впервые узнал, но теперь не забуду»²⁷, – так писал Аркадий Анастасьев Далю Орлову, высоко оценивая роль Наташи Ростовской и ее исполнение актрисой Людмилой Тоом.

Что ж, не актерский ансамбль, как когда-то предполагал Станиславский и чем был славен фильм Бондарчука, а пьеса, написанная согласно романтическим прин-

ципам, где действие сосредоточено вокруг центрального персонажа, – еще один опыт в драматическом освоении романа. И если в труппе не было молодой актрисы, способной увлечь собою зрительный зал на пару часов, спектакль по пьесе Даля Орлова не задерживался в репертуаре и не получал практически никаких откликов.

Композиции по роману, привязанные к судьбе того или иного героя, воспроизводятся и сегодня при обращении к «большим романам». Например, в 2008 году в московской прессе активно обсуждался спектакль курса Сергея Женовача в РАТИ «Лев Толстой. Сцены», частью которого были «Петя Ростов» (режиссер М. Станкевич) и «Николай Ростов» (режиссер А. Хухлина). Успех этих работ определяли прежде всего отлично сделанные роли: Петя Ростов – Андрей Назимов, Николай – Сергей Чирков и княжна Марья – Мария Курденевич. Критика отмечала главным образом «легкое, игровое взаимодействие с текстом, точный и острый психологический рисунок...»²⁸.

Мне же довелось увидеть чрезвычайно интересный в этом отношении опыт петербургского режиссера Василия Заржецкого.



В. Поцелуев –
Андрей Болконский,
И. Шаблакова –
Наташа Ростова,
В. Нестеров – Пьер
Безухов.
«Наташа Ростова»
Свердловский ТЮЗ

В 2013 году в рамках лаборатории «ОН. ТЕАТР» был показан камерный полуторачасовой спектакль «Война и мир. Андрюша» (инсценировка Евгении Алексеевой и Василия Заржецкого). В дальнейшем на Малой сцене театра «Зазеркалье» режиссер поставил вторую часть задуманного спектакля «Война и мир. Наташа». Авторы сосредоточились на внутренней жизни персонажей: и в том, и в другом спектакле из романа Толстого были аккуратно выбраны страницы, где главный герой совершает выбор или же осознает тщетность прежних идеалов, страстей, желаний. Оказалось, что при таком подходе из «Войны и мира» вычлениется экзистенциальная драма, и подобный подход не редуцирует роман, а лишь выветляет путь того или иного героя, при том, что глубина и философская сила эпопеи все же угадываются. Особенно удачным был спектакль о судьбе Андрея Болконского; сыгранный молодым актером театра «Зазеркалье» Леонидом Нечаевым: этот Андрюша поначалу напоминал лермонтовского Печорина, но вскоре становилось ясно, что под этой маской скрывается юная, пылкая и совершенно неопытная душа. Меняя жизненные принципы, герой Нечаева в основе так и оставался яростным и открытым миру мальчиком, что делало героя обаятельным и даже трогательным, но как ни странно, ничуть не упрощало толстовский образ князя Андрея. И лишь на пороге смерти (в полном соответствии с философскими установками экзистенциализма) герой как будто «вылущивался из скорлупы» эмоций и осознавал мир (мир) как целое и себя в нем. Спектакль был отмечен дипломом на Всероссийском фестивале-лаборатории молодой режиссуры, Василий Заржецкий собирался продолжить работу, инсценировав таким образом весь роман, однако эта идея так и не воплотилась на сцене, поскольку вскоре режиссер целиком посвятил себя музыкальному театру.

Мы видим, что спровоцированный экраном интерес театра к «Войне и миру»

принес некоторые плоды: во второй половине XX века наша сцена осознала серьезнейший потенциал романа как источника прекрасных ролей. Театр обнаружил в эпопее Толстого многочисленные драмы людей, но не мог еще передать философский пласт романа. Ни один из описываемых спектаклей не стал крупной вехой в освоении книги, однако все вместе они заложили сценическую традицию «Войны и мира».

3. Начало романа

Казалось бы, когда 7 февраля 2001 года в Мастерской Петра Фоменко сыграли премьеру «Война и мир. Начало романа», традиция драматического освоения книги нашла свое виртуозное продолжение. Сразу после премьеры посыпались рецензии, воспевающие актерский ансамбль этой, по словам Марины Гаевской, «многофигурной постановки Петра Фоменко»²⁹. Однако инсценировку, авторами которой значился сам режиссер плюс солидная группа лиц, невозможно было назвать драматизацией: ни один из сюжетов романа не был закончен. Драматической «арки сюжета» не просматривалось, занавес опускался, прерывая роман на полуслове, и это была первая странность спектакля.

Толстовские сцены «с разговорами» шли одна за другой в соответствии с книжкой, порой захлестывая или врываясь одна в другую, что практически всегда повторяло толстовский «параллельный» монтаж, между эпизодами, а иногда и внутри, герои передавали друг другу потрепанную книжку – первый том «Войны и мира», из которого по ходу дела читали те или иные кусочки, иногда сверяя свои ощущения с текстом. Но не эти «эпические мгновения» оказались принципиальными для данного сценического прочтения, а то, что почти все – уже именитые и хорошо узнаваемые в те годы – фоменковские актеры совершенно открыто (без гримов-костюмов) играли не одного, а нескольких значимых толстовских

■ Pro memoria

персонажей. И подобное решение уж никак не согласовалось с принципами иллюзорного театра; принципиальным в спектакле было игровое начало, «игра с романом».

Соблазнительно было бы, разгадывая пазл распределения, выстроить концепцию «русской дель арте», в которой толстовский социум распался на типажи или даже маски: «матрона», «проньера», «игрок», «расчетливый демон», «благородный воин», «пылкая барышня», «бедный родственник», «русский разбойник», «молодой человек с идеей» и т. п. Не тут-то было.

В наборе персонажей, исполняемых одним и тем же лицом, трудно отыскать что-то общее: Галина Тюнина, например, и незамужняя «энергичная и стремительная, несмотря на ее подпрыгивающе-прихрамывающую походку, – Анна Павловна Шерер», и любящая жена и мать, «добродушная, домашняя, говорливая графиня Наталья Ростова», во втором действии она же – девушка «в ожидании своей судьбы», «кроткая и покорная, серьезная и поэтичная, печальная и нежная княжна Марья Болконская»³⁰.

Ксения Кутепова также сыграла трех совершенно разных толстовских героинь. «...Забавно неловкая, недалекая, но трогательная и милая Лиза Болконская» – стала главным женским лицом первой и

третьей части спектакля. Ее «тревожная и нервозно суетливая Соня» – яркая, но все же эпизодическая роль во второй части. И наконец «легкая, порхающая, болтушка Жюли Карагина»³¹ появляется лишь один раз: это по концертному принципу вставленный в третью часть эпизод, где княжна Марья читает письмо Жюли. Рустэм Юскаев играет антиподов: князя Курагина и графа Ростова. Кирилл Пирогов – приятелей, ставших впоследствии соперниками: Долохова и Николая Ростова.



Сцена из спектакля
«Война и мир.
Начало романа».
Мастерская
П. Фоменко.
Фото А. Харитонова

Сцена из спектакля
«Война и мир.
Начало романа».
Мастерская
П. Фоменко.
Фото О. Лопач

А Карэн Бадалов – виконт де Мортемар, доктор-немец и старый князь Болконский; этот список тоже не поддается логическому уяснению.

Полина Агуреева, едва мелькнув черными перьями в роли вамп – Элен Курагиной – крупными, почти сатирическими мазками рисует девочку-подростка Наташу Ростову. Мадлен Джабраилова – яркая, многословная, «душная» Анна Павловна Друбецкая (словно вышла из пьесы Островского, как верно подметила Нина Агишева) и безмолвная, воздушная француженка Бурьен.

Только два персонажа – Пьер и князь Андрей – были сыграны эксклюзивно, Андрей Казаков и Илья Любимов вели свои партии, не отвлекаясь на других героев, что по идее должно было прокладываться в театральном тексте некую «тропинку интерпретации»... Но и эта версия рассыпается: во многих рецензиях фоменковскую «Войну и мир» справедливо называли «женским спектаклем». «Лев Толстой недолюбливал женщин и театр, – писала Виктория Никифорова, – Они ему отомстили — объединившись в спектакле “Война и мир” Петра Фоменко»³². Да, диалоги Пьера и князя Андрея терялись, тонули в вихре женских вздохов, улыбок, движений, протяжных или кратких речей, нежных и взвинченных интонаций.

Глядя на оформление Владимира Максимова, можно было предположить, что все видимое – лишь эскиз, набросок, недописанный мир, где актеры только «примеряют» на себя толстовских героев... Недописанные портреты двух императоров, лестницы-стремянки, странные конструкции из деревянных рам, через которые входят и уходят персонажи, – все это создает кабинетный мир художника, где место незаконченным творениям... Но слишком выразительно колыхается и работает на просвет легкий занавес – карта Европы 1805 года, отточены мизансцены и главное – выразительно и осмысленно ведут свои партии актеры.

Первоначально огромный роман игрался в маленьком пространстве «старой сцены» – бывшего кинотеатра «Киев». «Когда спектакль рождается в малом пространстве и весь соткан из невероятного количества нюансов, деталей, мелочей, взглядов, это особый театральный язык...»³³, – подчеркивала Ксения Кутепова. Игра с масштабами событий была одним из ключевых свойств этой постановки. Лиз Ксении Кутеповой рылась в сумочке, забирая на себя все внимание исполнителей и зрителей, в то время как Пьер рассуждал о «передвижении народов» и «вечном мире» на фоне огромной карты Европы...

Да, несмотря на то что по бокам авансцены симметрично расположены недописанные портреты двух императоров: Наполеона и Александра I (в 1805-м – союзников, в 1812-м – врагов), многим, да и автору этих строк, после премьеры казалось, что «живот Лиз» сражается здесь со всеми императорами Европы, да и с самой картой.

Актеры, занятые в «...Начале романа», говоря о сценических репетициях с Фоменко, вспоминают о принципиальной важности мелочей: той или иной детали, интонации... Андрей Казаков рассказывает, например, о двух «взглядах» его Пьера – «сквозь очки» и «поверх очков». Ксения Кутепова – о прямом проборе у Сони. Галина Тюнина в интервью с Мариной Тимашевой сформулировала принцип работы «позднего Фоменко», который на 100 процентов «сработал» и при постановке «Войны и мира»: «У него был один метод – артисты и все, что связано с их индивидуальностями, характерами. Он придумывал спектакли для актеров. Идеи рождались от артистов. Он когда-то сказал: “У меня такой метод: сегодня у меня сыграли Галечка и Юлечка, завтра должен сыграть Андрюшечка, а послезавтра – Машенька. Такая концепция у моего театра»³⁴. Как здесь не вспомнить Станиславского, рассуждающего о «Войне и мире» как об идеальном материале для своей труппы...

Петр Фоменко не раз признавался в «ненависти» ко всякого рода инсценировкам, полагая, что процесс воплощения прозы на сцене подобен медленному чтению книги: «не бояться вернуться к чему-то, повторить произнесенное с новой позиции, с уточнением, с последующим углублением. Проникновение в слово, за слово, нахождение смысла между словами»³⁵. Процесс работы над «Войной и миром» шел именно так. «Все началось еще в 1995 году, когда Петр Наумович приступил с актерами Мастерской к чтению романа, – рассказывает сотрудник литчасти Анастасия Сергеева. – Роман читался от начала до конца, страница за страницей, разбивался на сцены и эпизоды, которые Эверетт Кристофер Диксон (Эверетт Диксон – ученик Фоменко, режиссер, учился вместе с «основоположниками», закончил ГИТИС в 1993 году) педантично записывал на больших “простынях”, залепивших к концу читки стены Овального кабинета Дома актера на Арбате, где проходили репетиции»³⁶. «Четыре месяца подряд мы читали роман, – вспоминала Галина Тюнина, – в месяц по тому. Читали по ролям. Порой доходило до смешного, когда мы и животных “читали по ролям”»³⁷.

Именно тогда режиссер, вероятно, уловил в интонациях актеров героев «Войны и мира», однако идея осуществилась лишь, когда у Студии Петра Фоменко уже было собственное помещение: «В 2000 году начались сценические репетиции романа, и диалоги, записанные семь лет назад, проверялись сценой, исправлялись, сокращались, дописывались...»³⁸. Тогда же у Фоменко возникли новые соавторы инсценировки – Г.К. Покровская, которая фиксировала текст во время репетиций, и режиссер-ассистент Е. Калинин. Однако Анастасия Сергеева совершенно справедливо полагает, что «в глобальном смысле, всех актеров также можно было бы включить в авторы. Потому что инсценировки как таковой не было. Литературный текст спектакля рождался в ходе репетиций»³⁹. И вот тогда-то режиссер

объявил, что материалом для будущего спектакля станет лишь первый том «Войны и мира».

Надо сказать, что эта сценическая версия сочинялась в то время, когда на нашей сцене появлялись самые разные варианты инсценировок т. н. больших романов: от «Идиота» в трех вечерах, поставленного в 1996 году на сцене Московского драматического театра на Малой Бронной учеником Фоменко Сергеем Женовачом, до «К.И. из “Преступления”» Камы Гинкаса, где воспроизводился лишь один эпизод «Преступления и наказания» (1994, Московский ТЮЗ). Многообразие способов и приемов воплощения прозы породили на рубеже веков множество профессиональных дискуссий.

Одна из них – «Проза и сцена» – произошла в начале 1996 года на страницах журнала «Московский наблюдатель»⁴⁰. Эта дискуссия и обозначила ряд новых тенденций и проблем, возникающих у режиссера, критика и публики в связи с инсценированием. Участники⁴¹ анализировали современные им опыты работ над русской классической прозой ведущих режиссеров того времени, среди которых, естественно, был и Петр Фоменко. Примечательно, что в рамках данной дискуссии критики поделили режиссеров на два лагеря. Режиссеры-интерпретаторы идут путем значительной трансформации текста, используют постмодернистские приемы сталкивания нескольких произведений в рамках одного спектакля, часто разрушая текст, режиссеры-скрипторы, «истово следуя букве романа»⁴², не только переносят на подмостки текст и структуру книги, но активно стремятся к деидеологизации собственных театральных исканий, «режиссура всячески уклоняется от окончательных формулировок»⁴³ (В. Никифорова), предоставляя театральному зрителю свободу интерпретации первоисточника. Петра Наумовича критики отнесли тогда к режиссерам-скрипторам, чьи опыты открывают новый путь не только в освоении прозы, но и в театральном искусстве как

таковом: «И Фокин, и Гинкас продолжают путь, Женовач и Фоменко прокладывают новый»⁴⁴, – реплика Г. Заславского завершала дискуссию на страницах «Московского наблюдателя». В это время критика только «с нетерпением ожидала фоменковских “Пиковой дамы” (спектакль был выпущен в Вахтанговском театре в 1996 году) и “Войны и мира”»⁴⁵.

Но прочтение П.Н. Фоменко «Войны и мира» никак нельзя назвать внеинтерпретационным, хотя «буква романа» была сохранена. «...И скоро понимаешь, что “фоменки” играют вовсе не ту “Войну и мир”. Каким-то чудом, между строк, наперекор сюжету они умудряются сказать о толстовских героях совсем иное, нежели хотел сказать автор, – писала после премьеры Виктория Никифорова. – Метаморфозы происходят незаметно, но эффект производят сокрушительный. Пошловатая Шерер оказывается редкой умницей. Наполеоновские планы Андрея Болконского выглядят мальчишеством, а страхи его жены – единственно серьезным делом»⁴⁶.

Действительно, если принять во внимание, что в прозе Толстого имеет чрезвычайную важность то, что Михаил Бахтин назвал «живым и динамическим отношением автора и героя», а наш выдающийся филолог полагал это отношение одним из элементов, «в высшей степени существенных для понимания жизни произведения»⁴⁷, то в спектакле Мастерской Петра Фоменко система была решительно взломана. Проще говоря, актеры и режиссер не учитывали любовь/нелюбовь, иронию/серьезность рассказчика в отношении персонажей. Героини Ксении Кутеповой решительно отменяли толстовское небрежение заботами, раздумьями, страхами Лиз или Жюли Карагиной, напротив, восхищение Толстого юной Наташей или же его глубокое и почтительное преклонение перед стариком Болконским ставилось под сомнение балансирующей на грани пародии игрой Полины Агуреевой или же почти комедийными красками Карэна

Бадалова. Таким образом, практически каждая роль была использована, чтобы выстроить отношение с толстовским героем, иногда – как у Галины Тюниной–княжной Марьей – в согласии с автором, но чаще (самый яркий пример Ксения Кутепова – Лиза Болконская) в откровенном споре с ним. Множественность ролей, сыгранных одним и тем же актером, лишь подчеркивала подобный принцип, делая его более явным, визуальным.

Помимо «отношений автора и героя», роман был интерпретирован, как уже говорилось, и на уровне фабулы. Ни в одной из инсценировок за основу не брался исключительно первый том «Войны и мира», оно и понятно: там нет сюжетобразующего события – «драматической арки». И наследство, неожиданно свалившееся на Пьера, и отъезд князя Андрея на войну – только начало, побуждающее цепь последствий. Господи, да что же играть в первом томе? – с удивлением спросили бы у Фоменко и Федор Сологуб, и Михаил Булгаков, и Николай Волков.

«...Первая часть – это попытка предощущения важных событий, которые всем известны. <...> Например, семья Ростовых еще ничего не знает о судьбе Пети, она еще этим не живет, – как будто отвечает на вопрос Тюнина. – Хотя тревога уже есть. Вот об этой тревоге, которая есть в романе, о волнении, об ощущении войны ... В финале Пьер – Андрей Казаков говорит: “Мир завалился!” Вот это “заваливание”, это мировое движение, мне кажется, есть уже в самом начале романа. И мы хотели бы, чтобы это оставалось в спектакле»⁴⁸.

«Будущее, прежде чем прийти, отбрасывает тень», – любила повторять Анна Ахматова. В этом спектакле «тени будущего» как будто и создавали сюжет. Действие «прошивала» песенка «Мальбрук в поход собрался», к финалу приобретающая форму почти что брехтовского зонга – ироничного и даже злого, разъясняющего смысл истории. Старая французская песня

(в переводе на русский Николая Берга) в конце спектакля как будто «съедала» драматическое действие. «Зачем вы идете на войну?», – вопрошал Пьер Казакова, обращаясь одновременно и к Андрею–Любимову, и ко всем участникам спектакля. В ответ князь Андрей надевал на голову медный таз («накрыться медным тазом» – старая, уже забытая идиома, означающая «погибнуть») и ударял по нему, тем самым отвечая на вопрос и «отбивая» окончание драматического действия и переход к эпическому финалу. Старый Болконский Карэна Бадалова еще доигрывал свою роль, но издевательская песенка о погибшем вояке властно наполняла сцену, и вот ее уже пел и он и все исполнители. Песня о горе-вояке не только пелась, но и разыгрывалась: ее слова о том, что жена Мальбрука ждет мужа, а к ней приезжает «верный паж» с известием о его гибели, наивно, в духе сенок, что исполняют дети на семейных праздниках, изображали князь Андрей, его жена Лиз и Наташа Ростова (в роли «верного паж»). Это «представление» может быть истолковано как «тень будущего» – дальнейших событий, где именно Наташа будет оплакивать князя.

...Эпический театр, как известно, был создан Брехтом как театр «рассказа о событии», на практике это означало комбинацию разыгрывания события и комментария о том, что только что сыграли. Этот комментарий осуществляли те же актеры, но уже не от имени своих персонажей, а от лица театра. Понятно, что сам термин «эпический» возник как антитеза «драматическому» (вспомним, что по Аристотелю существует три рода словесных искусств: эпика, лирика, драма), и в этом отношении способ представления событий в брехтовском театре близок к романному, где фабула и герои также подаются сквозь призму авторского отношения к ним. Ирония, выход из роли и любое другое действие, которое отстраняет публику от истории, мешает в нее погрузиться есть прием эпического театра. В этом смысле песня про «Мальбрука» в спектакле

Фоменко и есть зонг, только это не рациональное – «холодное» разоблачение героев и их поступков, как часто бывало у Брехта, а грустное, ироничное, «теплое» сожаление о мире, в который скоро войдет война.

Такой эпический по своей природе финал можно трактовать, как отношение авторов спектакля к дальнейшей эпопее: мужчины будут гибнуть на войнах, а женщины рыдать по ним, но одновременно здесь был иронично отрефлексирован опыт молодых героев романа, их представления о жизни и мире. В такой интерпретации первый том «Войны и мира» неожиданно проявил свойства законченного произведения. Своеобразная «Песня невинности» только входящих в жизнь романа героев была создана людьми, дочитавшими роман до конца, а потому история была рассказана с позиции «опыта».

Подобный принцип инсценизации уже нельзя назвать чисто драматическим, своеобразие спектакля «Война и мир. Начало романа» во многом определяли эпические элементы. Однако этот опыт работы с романом был лишен брехтовских рациональных черт, холодности, литературности и пропагандистской направленности. Это был эпический подход, основанный на эмоции, на игре с материалом.

Когда-то, говоря о возможности переписывать классические тексты, Петр Наумович заметил: «Любовь дает право на любое волеизъявление»⁴⁹. Способ воплощения Мастерской Петра Фоменко толстовского романа я бы назвала эпическим, с тем только уточнением, что это был не рациональный, действующий на мысль, а «эмоциональный» эпический театр, провоцирующий то, что Михаил Эпштейн когда-то назвал «философскими чувствами»⁵⁰, предмет которых – бытие как таковое, а не просто отдельная ситуация или отдельная человеческая судьба.

Продолжение следует

- 1 См.: *Скоруход Н.С.* «Война и мир»: театральная биография романа. Часть 1. «Война и мир» как сценический материал // Вопросы театра. 2016. №3–4. С. 120–131.
- 2 *Аннинский Л.А.* Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980. С. 123.
- 3 *Вульф В.Я.* Ангелина Степанова в конце века // Октябрь. 1999. № 11. С. 93–94.
- 4 *Волков Н.Д.* Театральные вечера. М.: Искусство, 1966. С. 104.
- 5 Там же. С. 105.
- 6 *Бражников М.* Инсценировка романа «Война и мир» // Советское искусство. 1946 г. №15 (1999). 5 апр.
- 7 Цит. по: *Волков Н.Д.* Театральные вечера. С. 465–466.
- 8 *Аннинский Л.А.* Лев Толстой и кинематограф. С. 145.
- 9 Там же. С. 187.
- 10 *Шкловский В.Б.* «Война и мир» и Одри Хепберн // Литература и жизнь. 1959. № 95(211). 9 авг.
- 11 Там же.
- 12 Там же.
- 13 *Аннинский Л.А.* Лев Толстой и кинематограф. С. 188.
- 14 Там же. С. 231.
- 15 *Полякова Е.И.* Именем Толстого // Театр. 1979. №5. С. 96.
- 16 *Вишневская И.Л.* О прозе, не захотевшей стать драмой // Театр. 1979. № 5. С. 43.
- 17 Премьеры: «Война и мир» // Театр. 1961. № 3. С. 104.
- 18 Там же. С. 105.
- 19 *Крымова Н.А.* В поисках искусства // Театр. 1963. № 10. С. 55.
- 20 Там же. С. 55–56.
- 21 *Жигульский Ю.Е.* С детства и на всю жизнь... М.: Изд. Антона Жигульского, 2005. С. 97.
- 22 *Орлов Д.К.* Реплика в зал: Записки действующего лица. М.: Новая элита, 2011. С. 111.
- 23 *Вишневская И.Л.* Наташа Ростова и другие // Театр. 1979. №11. С. 31.
- 24 *Горшкова В.* Люди как реки // Театральная жизнь. №5. 1979. С. 5.
- 25 *Вишневская И.Л.* Наташа Ростова и другие. С. 32.
- 26 *Полякова Е.И.* Именем Толстого // Театр. 1979. №5. С. 97.
- 27 Цит. по: *Орлов Д.К.* Реплика в зал: Записки действующего лица. С. 113.
- 28 *Зайонц М.* Как большие: На курсе Сергея Женовача в РАТИ показали спектакль «Лев Толстой. Сцены» // Итоги, 2008. 8 сент.
- 29 *Гаевская М.* Война и мир в Мастерской // Российские вести. 2001. 23 мая.
- 30 Там же.
- 31 Там же.
- 32 *Никифорова В.* Между миром и войной // Эксперт. 2001. 12 мар.
- 33 *Ксения Кутепова:* Доверие-недоверие // Петр Фоменко. Энергия Заблуждения/ Сост. Колесова Н.Г. М.: РИПОЛ классик, 2014. С. 144.
- 34 URL:<http://fomenko-ru.livejournal.com/480159.html> (дата обращения 07.02.2017)
- 35 *Фоменко П.Н.* «Сбились мы. Что делать нам...»: [Беседа с Т. Сергеевой] // Искусство кино. 1999. №6. С. 110.
- 36 [Переписка с Анастасией Сергеевой]. Из личного архива автора.
- 37 *Галина Тюнина:* «Существовать в конфликте с персонажем бессмысленно»: Вопросы задавал Павел Подкладов // Первое сентября: газета для учителей. 2002. №12. С. 4.
- 38 [Переписка с Анастасией Сергеевой]. Из личного архива автора.
- 39 Там же.
- 40 См.: *Московский наблюдатель.* 1996. №1–2. С. 4–18.
- 41 Критики: *О. Егошина, Г. Заславский, В. Никифорова, О. Романцова, М. Смоляницкий, А. Соколянский, Н. Якубова.*
- 42 Проза и сцена: [Статьи] // *Московский наблюдатель.* 1996. № 1–2. С. 13.
- 43 Там же. С. 14.
- 44 Там же. С. 18.
- 45 Там же.
- 46 *Никифорова В.* Между войной и миром // Эксперт. 2001. 12 мар.
- 47 *Бахтин М.М.* Собр. соч. В 6 т. М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2003. Т. 1. С. 88.
- 48 *Галина Тюнина:* «Существовать в конфликте с персонажем бессмысленно»: Вопросы задавал Павел Подкладов // Первое сентября: газета для учителей. 2002. №12. С. 4.
- 49 *Фоменко П.Н.* «Сбились мы. Что делать нам...» [Интервью с Т. Сергеевой] // Искусство кино. 1999. № 6. С. 110.
- 50 *Эпштейн М.* Философские чувства. URL:<https://postnauka.ru/longreads/8547> (дата обращения 15. 02. 2017).