

А. Н. Хахалкина

Государственный институт искусствознания
125009, Российская Федерация, Москва, Козицкий переулок, дом 5

«ТРИПТИХ» ПЕТРА ФОМЕНКО: ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ И ПРИМЕРЫ ДРАМАТИЗАЦИИ

Статья фокусируется на последнем пушкинском спектакле Петра Наумовича Фоменко (1932–2012) «Триптих», поставленном в «Мастерской П. Фоменко» в 2009 году.

Этим спектаклем открылась Малая сцена в новом здании театра на берегу Москвы-реки. Режиссер соединил в сценической композиции три пушкинских текста: повесть в стихах «Граф Нулин», «маленькую трагедию» «Каменный гость» и «Сцену из Фауста», над которой уже работал в начале 2000-х годов. Спектакль отразил характерные для режиссера принципы работы с литературным текстом, такие как ввод условного рассказчика, использование черновиков и текстов других авторов, музыкальных и лирических фрагментов. Дробная структура спектакля сообщала ему поэтический строй и позволила рассматривать постановку в рамках традиций поэтического театра. В тексте спектакля каждая из трех частей являлась самостоятельным и завершенным произведением. При том что использованные литературные тексты связаны причинно-следственными отношениями, режиссер усложнял структурные связи спектакля, объединяя три текста между собой по ассоциации, свободно сопоставляя одну историю с другой.

Ключевые слова: история русского театра, режиссура, Петр Фоменко, «Триптих», пушкинские постановки, «Граф Нулин», «Каменный гость», «Сцена из Фауста»

DOI: 10.36871/hon.202201012

Статья поступила в редакцию: 1 февраля 2022 года

Рекомендована в печать: 21 февраля 2022 года

Сведения об авторе:

Хахалкина Анастасия Николаевна — соискатель

matsko.ana@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-2055-0758

Судьба театрального режиссера Петра Наумовича Фоменко (1932–2012) была наполнена парадоксальными событиями и неожиданными поворотами. Его позднее признание, случившееся после распада Советского Союза, было непосредственно связано с образованным в 1993 году театром «Мастерская П. Фоменко» (далее — Мастерская), чьи спектакли принесли ему славу мастера «невесомой режиссуры — прозрачной, как хрусталь, завораживающей, как сладкий сон» [2, 164]. Однако его последний спектакль «Триптих»¹

вызвал спорную реакцию критики, нарекшей его «высказыванием желчным и печальным» [4, 79], «саркастическим и злым, несмотря на привычную для режиссера ироничность и усмешку» [там же]. Было необычным и то, что подобную тональность Фоменко обнаружил в текстах А. С. Пушкина, в процессе становления режиссера сделавшегося одним из его центральных авторов.

За рождением любого спектакля на публике стоит история, возможно, длинная, порой известная одному только его создателю. Проследить корни режиссерского замысла реально лишь до известных пределов — проступивших в творчестве эпизодов, которые вслед за П. А. Марковым можно назвать «эскизами», подобными «наброскам художника или рукописным вариантам авторского текста» [8, 29]. Определение Маркова, писавшего о неосу-

¹ «Триптих» фактически стал последней самостоятельной работой режиссера. Следующий спектакль, «Театральный роман» (2012) по незавершенному произведению М. А. Булгакова, своеобразное послесловие режиссера, был подготовлен совместно с К. А. Пироговым, а «Борис Годунов» так и «замер» на стадии репетиций.

ществленных постановках, думается, можно экстраполировать, усмотрев функциональную «эскизность» по отношению к каким-либо спектаклям и в их реализованных предшественниках. Так, к постановке «Сцены из Фауста», ставшей частью «Триптиха», Фоменко подошел еще в начале 2000-х, когда представил ее в рамках проекта «Музей театральных идей» И. М. Эпельбаума и М. А. Краснопольской. От того замысла остались запись устной экспликации режиссера и видео короткого эскиза, исполненного на сцене «Лиликанского королевского драматического театра»². Замысел будущего спектакля действительно выглянул в том эпизоде совершенно отчетливо. Надо отметить, что фоменковская «Сцена из Фауста» вписалась в контекст других «лиликанских» работ, которые подготовили Т. Гуэрра («Дождь после потопа») и А. А. Васильев («Мизантроп») для «Музея театральных идей». Их объединяла — совершенно не случайно — роковая стихия (огонь или вода), захватывавшая в конце этот крошечный универсум — маленький театрик и его зрителей.

А вот вспоминал ли режиссер на репетициях «Триптиха» о работе над «Каменным гостем» времен учебы в МГПУ им. В. И. Ленина, в котором «блистательно играл Дон Гуана» [5, 82]?

Прошло почти десять лет, и Фоменко смонтировал «Сцену из Фауста» с поэмой «Граф Нулин», которой начинался «Триптих», и с «маленькой трагедией» «Каменный гость», помещенной в середине. При этом рабочее название спектакля «Все утопить...» недвусмысленно сообщало, что ключевой мыслилась «фаустианская» часть, ставшая финальной.

Спектакль Мастерской выразил традиционные для режиссера принципы работы с литературным текстом, будь то проза, драматургия или поэзия (заметим, что все тексты, включенные Фоменко в постановку, в жанровом отношении разные): ввод условного рассказчика, использование черновигов, вплетение музыкальных и лирических фрагментов, соединение с текстами других авторов. В «Триптихе» — это черновики Пушкина, отрывки из трагедии «Фауст» И.-В. Гете и в сокращенном виде «Два часа в резервуаре» И. А. Бродского.

Таким образом, неожиданные «сближения» в творчестве режиссера уже наблю-

дались: «...[Фоменко] выбирает не первый том “Мертвых душ” <...>, а второй. Или добавляет к пушкинским “Египетским ночам” Шекспира и Брюсова», — приводит пример О. В. Егошина и заключает: «Петру Фоменко важна сама попытка раздвинуть границы, испытать новые возможности. Предсказуемо прекрасному он предпочитает неожиданность, пусть и сомнительную» [3, 81]

Каждая из частей «Триптиха» делилась на более мелкие, что, с одной стороны, указывало на организацию репетиционного процесса, а с другой стороны, — эксплицированная в программе дробная структура позволяла приблизиться к вопросу о поэтическом строе Триптиха. По известной мысли П. А. Маркова, которую в своих трудах развили, например, Ю. М. Барбой [1] и О. Н. Мальцева [7], спектакль, относящийся к поэтическому театру, должны пронизывать внутренние ассоциативные связи [9, 66]. В анализируемом спектакле такие связи соединяют три пушкинских текста, обнажая принцип их свободного творческого сопоставления. При этом на уровне отдельного текста может преобладать причинно-следственная связь. Фоменко как бы снимает противопоставление прозаического и поэтического, хотя именно ассоциативная связь играет «ведущую конструктивную и смыслообразующую роль» [11, 180].

На сцене каждый эпизод отделялся от предыдущего с помощью света, музыки, сменой говорящего или ритма. Элементы «Триптиха» были зарифмованы музыкально и визуально. «Сантиментальный анекдот», как определил театр первую часть, подсказывал «маленькую ироническую трагедию» (решенную как трагифарс), а она — «бурлеск-электику» последней части.

Три части спектакля объединялись множеством сквозных тем и в то же время оставались самодостаточны. К примеру, «отрывочная» оценка прослеживалась в критических откликах на премьерные показы.

«Повесть в стихах» «Граф Нулин» (или — как у Фоменко — «Граф N»), имела пятиактную структуру: утро, день, вечер, ночь и снова утро. Эти пять сцен Фоменко делил на 16 «лубочных» эпизодов (при этом есть эпизоды 10 а, 10 б) и давал им названия («Перед окном», «Граф N», «Прелестный водевиль», «Гарквиний новый», «Смеялся Лидин...» и др.). Каждый эпизод, что свойственно постановке в целом, как уже отмечалось, отделялся от следующего, например, музыкальной вставкой — романсом «Где друзья

² URL: Памяти Ильи Эпельбаума / Сцена из Фауста — Видео | ВКонтакте (vk.com) (дата обращения: 18.11.2021)

минувших лет...» на стихи Д. В. Давыдова и музыку Ю. Ч. Кима³.

Многоголосие «Графа Нулина» образовывало единое полилоговое пространство. У Фоменко герои постоянно перекидывались фразами, переглядывались, дразнили друг друга, подхватывали и заканчивали чужую речь, напевали некоторые строки речитативом («так иногда лукавый кот, жеманный баловень служанки...») или под гитару («кто долго жил в глуши печальной, друзья, тот, верно, знает сам...»), то есть присваивали пушкинское повествование при том, что в поэме есть и прямая речь («мы получаем Телеграф», «пора, прощайте: ждут постели. Приятный сон!..» и др.).

«Граф Нулин», как и «Евгений Онегин», заполнен «речевой стихией фиктивного автора», что представляет собой типичный случай пушкинского поэтического повествования. Авторский голос в поэме присутствует в качестве развернутых сценических ремарок («вслед барин молодой хромает», «...и мокрой щеткою своей не гладит стриженных кудрей», «дверь отворилась, входит граф» и др.) и лирических отступлений (опять же «кто долго жил в глуши печальной, друзья, тот, верно, знает сам...»).

Колебания образа рассказчика в произведениях Пушкина составляют отдельную тему для исследования. В «Триптихе» Фоменко персонифицировал автора-повествователя и передавал Лидину (К. А. Пирогов), внефабульному персонажу у Пушкина, нарративную функцию. Он являлся одновременно объектом (соседом) и субъектом повествования (сочинителем). При этом Лидин недвусмысленно напоминал Пушкина в лучших «иллюстративных» традициях: кудрявый парик, бакенбарды, свечка, беспокойное перо в руке и насмешливое, лукавое словцо.

Лидин совмещал в себе действующее лицо и функции лица, способного к самонаблюдению и отстраненному взгляду на коллизию [10, 151]. Как рассказчик он вмешивался в действие, усиливая тем самым иронический контекст, основанный в поэме на соединении «высокого» и «низкого». Он записывал за героями, подсказывал им реплики, а они — ему, синхронно (и вольно) переводили разговор Натальи Павловны (Г. Б. Тюнина) и Нулина (К. К. Бадалов) на

французском («захолустная русская жизнь, пошлая...», «холера!») и слова «прелестного водевиля». Кроме того, Лидин вел неприужденную беседу со зрителями («Ах! Я забыл ей имя дать», «теперь, с их позволения, прошу я петербургских дам представить ужас пробужденья Натальи Павловны моей и разрешить, что делать ей?»), начинал растолковывать содержание легенды о Тарквинии и Лукреции («По легенде римский царь Тарквиний...»). После ночного недоразумения, когда героям будто не хотелось участвовать дальше в анекдотической ситуации, Лидин диктаторски подталкивал их к продолжению. Как инициированная Лидиным шалость выглядело и рукопожатие Натальи Павловны, приведшее к ночному переполоху. Этот жест отсылал к следующей части — «Каменному гостю», где Лидин перевоплощался в Дон Гуана, но рукопожатие разворачивалось отнюдь не анекдотически.

Лидина можно отнести в «галерею» авторов в спектаклях Фоменко, среди которых: «человек в пенсне» (О. П. Любимов) из «Трех сестер», сочинитель (Г. Б. Тюнина) из «Чичикова. Мертвые души, том второй». Также Фоменко неоднократно выводит на сцену внефабульных персонажей (музыканты в «Безумной из Шайо») и резонерствующих героев (Жак-меланхолик в «Сказке Арденского леса»). В обеих «Пиковых дамах» (на телевидении и в театре — Государственном театре имени Евгения Вахтангова) Фоменко превращает Тайную недоброжелательность из пушкинского эпиграфа в действующее лицо.

Ремарки-характеристики действующих лиц можно найти внутри пушкинского текста, в спектакле же они были разбросаны на протяжении всего первого действия: «Выходит барин на крыльцо, все, подбочась, обзревает; его довольное лицо приятной важностью сияет. Чекмень затянутый на нем...», «Граф Нулин, из чужих краев, где промотал он в вихре моды свои грядущие доходы...», «...Параша эта наперсница ее [Натальи Павловны] затей...» и др. Фоменко вставляет характеристику и Лидину: «ценитель дам, клико любитель, стишков альбомных сочинитель, мелкопоместный сердцеед».

«Райская» сцена «Графа Нулина» явилась анекдотом перед трагедией. Кинутое колесо напоминало оторванный штурвал корабля, управляемый незнамо кем и плывущий незнамо куда. Водевиль Ф. Паэра для комической оперы (его мотив, к слову, сбивался однажды на мелодию Лауры из «Каменного

³ Эта же композиция на слова «Песни старого гусара» использовалась Фоменко в телевизионной постановке «Выстрела» (1981).

гостя») предсказывал трагедию Доны Анны и Дон Гуана. Пушкин, как известно, оставил пробел для режиссерских вставок, например, прерывая текст ремаркой «поет» в «Каменном госте», где режиссер был бы свободен выбирать, что именно исполняет Лаура. В «Графе Нулине» Фоменко тоже находил место для подобной вставки: «Хотите ли послушать прелестный водевиль? — И граф поет». Нулин и Наталья Павловна исполняют «Капельмейстер, или Прерванный ужин», сопровождающийся подстрочником Лидина («он умрет», «юноша отправится привидением», «судьба печальна, судя по всему», «каково коварство судьбы!»). Как отметила в своей рецензии Н. Г. Колесова, «легким намеком на грядущий сюжет “Каменного гостя” звучит водевиль Паэра “Капельмейстер, или Прерванный ужин”»⁴ [6, 97]. Таким образом, между первой и второй частью обнаруживается метасюжетная связь. В то время как Наталья Павловна неумело играет, Параша и *Picard* находят общий язык. Любовная линия копируется слугами.

Фоменко оставляет жанром «Каменного гостя» (маленькую) трагедию и добавляет — ироническую.

Эпиграфом к «Каменному гостю» Пушкин выбрал реплику Лепорелло «*O statua gentilissima del gran Commendatore! ... Ah, Padrone!*» [«О любезнейшая статуя великого командора!.. Ах, хозяин!..»] из либретто Л. Да Понте к опере В.-А. Моцарта, причем воспроизведенную то ли с пропуском нескольких слов, то ли просто неточную, — в таком виде ее нет в либретто. Фоменко поддерживает связь с моцартовским «Дон Жуаном», включая заглавную увертюру, арию «*Finch'an dal vino calda la testa*» [«В то время пока вино вскружит им головы»] (эту тему Дон Жуана Фоменко отдает Лауре и ее гостям), «*Deh, vieni alla finestra, o mio tesoro*» [«О, подойди к окошку скорей, друг мой милый»] (также исполняемая Дон Жуаном, она перешла Лауре), «*La ci darem la mano*» [«Там мы возьмемся за руки»] (дуэт Церлины и Дон Жуана исполняет Лаура за двоих, а потом подхватывают ее поклонники).

Фоменко сохраняет пушкинское деление пьесы на четыре сцены, каждой из которых дает по два альтернативных названия: «Лишь узенькую пятку я заметил», или «В Мадрит, в Мадрит...», «Спой, Лаура...»,

или «Скажи. Нет, после переговорим...», «Импровизатором любовной песни», или «О, Боже мой, и здесь, при этом гробе!», «Так это Дон Гуан...», или «О, Дона Анна!». Режиссер обозначает координаты места действия: Антоньев монастырь в первой сцене, ужин у Лауры во второй, затем — памятник Командора и комната Доны Анны в финале.

Персонажи Пушкина раскрываются посредством действия. Ремарок в пьесе немного. Фоменко было привычнее не придерживаться строгого плана авторских замечаний и даже пунктуации. Он, скорее, подчинял пушкинский текст законам и порядку сцены, хитро меняя интонацию слов и подменяя знаки препинания. «Моя Лаура», — утверждал ревнивец Дон Гуан, в то время как в пушкинском тексте это обращение.

«Идет к развязке дело!» — эта реплика не добавляла коварности фоменковскому Дон Гуану, как и не делала его жестокосердным обманщиком выходка с чужим именем. В разных вариантах спектакля представление Дон Гуана чужим именем «Диего де Кальвадо» звучало то как шалость, то как вынужденная мера, то это и вовсе была подсказка Лепорелло. Фоменко предлагал альтернативные решения сцен. Например, Дон Гуан останавливался перед тем, как спросить «...к Доне Анне завтра?», или эта фраза могла прозвучать как осознанное решение героя. На подобных вариантах строилось второе действие.

Также персонажи будто обладали двумя голосами: притворным и другим, претендующим на искренность. Притворствуя, персонажи «Каменного гостя» повышали голосовой регистр («нет, сами по себе мы господа, мы здесь гуляем», — врал Лепорелло монаху; «убитого...не помню кем?» — лукавил Дон Гуан по наущению своего слуги).

Во втором действии звуковым контрапунктом служил беспокойный стук колотушек и крики ночных сторожей («второго половина! небо ясно!»), молитва, повторяемая монахами и Доной Анной и, как в «Графе N», бой часов. Он слышался в сцене первой встречи Доны Анны и Дон Гуана, он же связывал вторую и третью сцены, когда на руках уносили Лауру и Гуана. Каждая из сцен завершалась отголосками произнесенных фраз. «Мадрит! Мадрит!» — повторял Дон Гуан. «Мужа повалил и хочет поглядеть на вдовьи слезы. Бессовестный!» — сокрушался Лепорелло. Эхом повторяли фразы своего недавнего разговора Дон Гуан и Дона Анна, договорившись о свидании. Ее лейтмотив — «О боже

⁴ Принятое название оперы «Капельмейстер, или Неожиданный ужин».

мой! и здесь, при этом гробе!», «так это Дон Гуан!» (фраза, от спектакля к спектаклю меняющая смысловое ударение: узнавание, разочарование, страх, любовь или отторжение). У ее любовника лейтмотивом являлась фраза «О, Дона Анна!», его последние слова.

Лейтмотивом заключительного акта спектакля Фоменко делал фразу пушкинского Фауста: «Мне скучно, бес...».

Финал состоял из двух частей «Фауст в аду» и «Все утопить...» и 14 эпизодов (10 эпизодов насчитывала первая часть, четыре — вторая). Она имела кольцевую композицию: начиналась и завершалась на берегу моря. В «фаустианскую» часть режиссер включил отрывки из глав «Кухня ведьмы» и «Вальпургиева ночь» трагедии Гете, макаронические «Два часа в резервуаре» Бродского в сокращенном виде, «Ночной смотр» на стихи В. А. Жуковского в исполнении Ф. И. Шаляпина, который рифмовался с «Каменным гостем».

В «Сцене из Фауста» окончательно завершались превращения героев: Фауст «навсегда теперь переродился».

Эта часть обладала лоскутной структурой, в которой Фоменко «встряхивал» тексты, переставлял куски взятых произведений Пушкина, Гете и Бродского. В свободном владении текстом он передавал реплики одного героя другому (мефистофелевские слова «как хитро деве простодушной я грезы сердца возмущал! — любви невольной, бескорыстной невинно предалась она...» говорил, пробираясь сквозь волны-занавес, Фауст), превращал в диалог реплики («желала ты славы — и добился, — хотел влюбиться — и влюбился» из мефистофелевской речи становился диалогом между ним и Фаустом).

Проваливаясь в ад, Фауст и Мефистофель попадают к ведьме и на бал к Сатане, где были использованы отрывки из глав Гете. Там под мелодию Шуберта появлялась белая тень Гретхен и напевала (гетевские) слова после встречи с Фаустом: «Что стало со мной? Я словно в чад...». У Фоменко Фауст вторил ей, подхватывая строки. В это время Мефи-

стофель, желая избавить его от видений прошедшего, перефразировал из «Моцарта и Сальери»: «Из Бродского нам что-нибудь». И адский театр «Дилетант», состоящий из обитателей ада, разыгрывал перед Фаустом свое «инфернальное» представление, в котором участвовал и сам Мефистофель («ведь мы играем не из денег, а только б вечность проводить!»), «театр приехал на гастроль», «идет любительское обозрение в любительском к тому же исполненье. Я тоже труд любителей делу: я поднимать им занавес люблю»).

В конце Фауст и Мефистофель возвращались на берег моря. Фоменко завершал таким образом объемную авторскую вставку. «Скитания» Фауста и Мефистофеля венчались возвращением к Пушкину. Истерзанный, разбитый Фауст повторял: «Мне скучно, бес...». Так и не нашедший покоя герой произносил: «Все утопить!». В разных версиях спектакля его фраза звучала по-разному: неуверенно, вопросительно... Фауст приказывал Мефистофелю погубить из жалости или потому что не в силах был терпеть людскую суету. Итог был один — голубая волна накрывала всех, зрителей, актеров на сцене, а с ними и все человечество. Так символично заканчивался последний спектакль Фоменко, спектакль, который со временем все больше варьировался, но креп, не теряя в отсутствие режиссера остроты формы и прямоты высказывания.

Зрительский опыт свидетельствует о том, что в «Триптихе» с большой вероятностью изначально планировалась вариативность трактовок актерских образов. Она стала ведущим «аттракционом» спектакля и, думается, причиной его жизнеспособности. Любопытно то, что совершаемые вариации не влияли на общий смысл, не сказывались на режиссерской форме, которая оставалась твердой и фиксированной. Непокколебимыми оставались и структурные связи, проведенные между смонтированными режиссером литературными текстами. Именно на этом уровне воплощался глобальный, определяющий смысл спектакля, реализовывалась его художественная задача.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барбой Ю. М. К теории театра. СПб. : СПб ГАТИ, 2008. 240 с.
2. Давыдова М. Ю. Конец театральной эпохи. М. : ОГИ, 2005. 384 с.
3. Егошина О. В. Идут своей дорогой // Новые известия. 2009. 8 декабря. Цит. по: Fomenki.ru.

4. Зайонц М. Г. Всех утопил // Итоги.ru. 2009. 7 декабря. Цит. по: Fomenki.ru. Собр. соч. Т. 2 : сборник статей и рецензий о спектаклях Московского театра «Мастерская П. Фоменко» / сост., вступ. тексты и коммент. А. С. Сергеева. М., 2013. С. 80–82.

- П. Фоменко» / сост., вступ. тексты и коммент. А. С. Сергеева. М., 2013. С. 78–79.
5. *Ким Ю. Ч.* Евангелие от Фомы // Театральная жизнь. 2012. С. 82–85.
 6. *Колесова Н. Г.* Наш Пушкин // Планета красота. 2010. № 1–2. Цит. по: Fomenki.ru. Собр. соч. Т. 2 : сборник статей и рецензий о спектаклях Московского театра «Мастерская П. Фоменко» / сост., вступ. тексты и коммент. А. С. Сергеева. М., 2013. С. 94–100.
 7. *Мальцева О. Н.* Поэтический театр Юрия Любимова. Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. СПб. : Российский институт истории искусств, 1999. 271 с.
 8. *Марков П. А.* В Художественном театре. М. : Всероссийское театральное общество, 1976. 608 с.
 9. *Марков П. А.* О театре: в 4 т. Т. 2: Театральные портреты. М. : Искусство, 1974. 496 с.
 10. Театральные термины и понятия: материалы к словарю / сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис. СПб. : Российский институт истории искусств, 2010. Вып. 2. 210 с.
 11. Театральные термины и понятия: материалы к словарю / отв. ред. В. М. Миронова, сост. В. М. Миронова, И. Р. Скляревская, Н. А. Таршис. СПб. : Российский институт истории искусств, 2015. Вып. 3. 296 с.

A. N. Khakhalkina

State Institute for Art Studies
5 Kozitsky per., Moscow, 125009, Russian Federation

"TRIPTYCH" BY PYOTR FOMENKO: BASIC PRINCIPLES AND EXAMPLES OF DRAMATIZATION

The article focuses on Pyotr Fomenko's (1932–2012) last theatre production — "Triptych", staged at the "Pyotr Fomenko Workshop" in 2009. The director combined three texts by Alexander Pushkin: "Count Nulin", "The Stone Guest" and "Scene from Faust". The performance reflected the director's main principles of working with a literary text, such as the introduction of a conditional narrator, the use of rough drafts and texts by other authors, and musical and lyrical fragments. Fractional structure of the performance gave it a poetic order and allowed to consider it within the traditions of poetic theater. While the internal connection of each of the literary texts is causal, the director complicated the structural connections and combined the texts by association, freely comparing one story with another.

Keywords: history of Russian theatre, directing, Pyotr Fomenko, "Triptych", Pushkin's productions, "Count Nulin", "The Stone Guest", "Scene from Faust"

DOI: 10.36871/hon.202201012

Received: February 1, 2022

Accepted: February 21, 2022

Information about the author:

Anastasia N. Khakhalkina — Applicant
matsko.ana@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-2055-0758

REFERENCES

1. Barboy Yu. M. K teorii teatra [Towards Theatre Theory]. Saint Petersburg, 2008. 240 p. (In Russian)
2. Davydova M. Yu. Konets teatralnoi epochi [The End of the Theatrical Era]. Moscow, 2005. 384 p. (In Russian)
3. Egoshina O. V. They Follow Their Own Path. *Novye izvestia*. 2009. December 8. Cit. ex. Fomenki.ru. Sergeev A. S. (ed.) Collection of articles and reviews about the productions of the Moscow Theatre "Pyotr Fomenko Workshop". Vol. 2. Moscow, 2013, pp. 80–82. (In Russian)
4. Zayonts M. G. Vsekh utopil [He Drowned Everyone]. *Itogi*. 2009. December 7. Cit. ex. Fomenki.ru. Sergeev A. S. (ed.) Collection of articles and reviews about the productions of the Moscow Theatre "Pyotr Fomenko Workshop". Vol. 2. Moscow, 2013, pp. 78–79. (In Russian)

5. Kim Yu. Ch. The Ghospel of Thomas. *Teatralnaya zhizn'* [Theatre Life]. 2012, no. 2–3, pp. 82–85. (In Russian)
6. Kolesova N. G. Our Pushkin. *Planeta krasota* [Planet Beauty]. 2010, no. 1–2. Cit. ex. Fomenki.ru. Sergeev A. S. (ed.) Collection of articles and reviews about the productions of the Moscow Theatre "Pyotr Fomenko Workshop". Vol. 2. Moscow, 2013, pp. 94–100. (In Russian)
7. Maltseva O. N. Poeticheskii teatr Yuria Lyubimova: Spektakli Moskovskogo teatra dramy i komedii na Taganke: 1964–1998 [Poetic Theatre of Yuri Lyubimov: Performances by Taganka Theatre: 1964–1998]. Saint Petersburg, 1999. 271 p. (In Russian)
8. Markov P. A. V Khudozhestvennom teatre [In the Moscow Art Theatre]. Moscow, 1976. 608 p. (In Russian)
9. Markov P. A. O teatre [About the Theatre : in 4 vol.]. Vol. 2: Teatralnye portrety [Theatrical Portraits]. Moscow, 1974. 496 p. (In Russian)
10. Bushueva S. K., Varlamova A. P., Tarshis N. A. (ed.) Teatralnye terminy i ponyatia [Theatrical Terms and Concepts: materials for the dictionary]. Issue 2. Saint Petersburg, 2010. 210 p. (In Russian)
11. Mironova V. M., Sklyarevskaya I. R., Tarshis N. A. (ed.) Teatralnye terminy i ponyatia [Theatrical Terms and Concepts: materials for the dictionary]. Issue 3. Saint Petersburg, 2015. 296 p. (In Russian)

