

ПАНОРАМА PANORAMA

УДК 792

Н. А. Таршиц

ТЕАТРАЛЬНЫЕ СОПРЯЖЕНИЯ: ОТЗЫВ НА КОЛЛЕКТИВНУЮ МОНОГРАФИЮ «ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КУЗБАССА – 2000»

Статья посвящена коллективной монографии «Театральное искусство Кузбасса – 2000». Анализ театроведческого материала коллективной монографии осуществляется в соотнесении с развитием театрального искусства региона в период 2000–2010-х годов. Дается оценка самому факту публикации книги, посвященной театральному искусству одного региона. Автор раскрывает достоинства монографии и высказывает свое мнение о театральном искусстве Кузбасса, что придает особую ценность данной статье.

Ключевые слова: коллективная монография, театроведческая активность, театральное искусство Кузбасса, театроведческое исследование, режиссерское искусство.

N. A. Tarshis

THEATRE CONNECTIONS: REVIEW ABOUT THE COLLECTIVE MONOGRAPH “THEATRE ART OF KUZBAS – 2000”

The article is dedicated to collective monograph “Theatre art of Kuzbass – 2000” Analysis of the theatrical material of the monograph is carried out with regional theatre art development of the period 2000–2010 in parallel. The fact of system study of one region theatre art is considered here. The author opens monograph substantial value and expresses his own opinion about Kuzbass theatre art as a part of Russian theatre art, that makes the article more actual.

Keywords: collective monograph, activity of theatre investigator, Kuzbas theatre art, theatre study, producer’s art.

Глядя из Петербурга и понимая всю относительность своего умозаключения, более того – хорошо представляя, как могут покачать головами коллеги в самом Кузбассе, всё же скажу: театральный процесс там *очень* есть.

«Региональный театр редко становится объектом научного анализа» [1]. Такой сентенцией начинается один из параграфов недавно вышедшей книги «Театральное искусство Кузбасса – 2000». Сентенция верна – но нетрудно увидеть, что именно Кемерово среди счастливых исключений – если не единственное.

Почти одновременно вышла монография А. И. Бураченко «Феномен театральной критики в провинции. Кемеровский театр драмы в отражении областной газеты «Кузбасс» (1930–1980-е годы)». Два года назад вышла объёмная коллективная монография «Миры театральной культуры Кузбасса» [2]. К этому надо прибавить сборники и журналы КемГУКИ, в которых планомерно появляются соответствующие материалы и публикации [3]. Стремление системно исследовать «местный» театральный процесс, сочетать исторический очерк и анализ самых разных параметров жизни театра очевидно.

На пустом месте не возникло бы подобной театроведческой активности, при всём уважении к творческому потенциалу кемеровских исследователей. Театральное искусство Кузбасса – сравнительно – исторически молодо. На наших глазах, это театральное пространство входит в некую новую фазу. Среди спектаклей, упомянутых в только что вышедшей монографии «Театральное искусство Кузбасса – 2000», большую долю я видела на тех или иных фестивалях или читала о них. И речь идёт не только о кемеровских театрах – но и о сценах Прокопьевска, Новокузнецка и, добавлю, Мариинска. Другими словами, театральный Кузбасс интегрируется в общероссийское пространство, и на этой карте это уже давно не белое пятно, а театральная «республика» с конкретными именами режиссеров, актеров, с памятными названиями многих уже приметных спектаклей. И пусть их становится всё больше!

Но важно давать себе отчёт в том, что этот достигнутый уровень, новый резонанс существования в театральном процессе, пожалуй, не может быть самоцелью. Театр существует здесь и сейчас – значит, существование всего то, как ему живётся у себя дома, слышат ли сцена и зал друг друга тут, на своей почве. Вот вышедшая в Кемерово коллективная монография убеждает, прежде всего, в том, что театральная практика и её осмысление участвуют в едином процессе, развивают общее театральное пространство. Важно, что авторы видят проблемные узлы в этом развитии.

Первая глава книги состоит из двух параграфов (автор обоих Н. Л. Прокопова) и раскрывает социокультурный контекст периода, которому посвящено всё коллективное исследование. «Театральное искусство Кузбасса в зеркале общероссийских тенденций 2000–2010 годов» – основательный, добротный проработанный экскурс в тот клубок проблем, что связан с осуществлением теат-

ральных реформ, с многоукладностью театральной жизни. (К слову: ходовую бюрократическую формулу о работе театров как предоставлении населению «театральных услуг», думается, стоило убрать за пределы гуманитарного исследования. Многие деятели театра буквально вопиют о порочной тенденции сведения культурной миссии театров к «предоставлению услуг», на уровне прагматичных). Проблематика, задевающая все театральное пространство нашей страны, показана в конкретном «местном» преломлении, на примере конкретных театров Кузбасса.

Второй параграф книги – «“Новая драма” и репертуарный театр: опыт соприкосновения» – это уже начало собственно изучения художественного процесса в регионе. Сценический материал этого параграфа будет неизбежно и естественно фигурировать в разных ракурсах и в последующих главах. Здесь в соответствии с «социокультурным» аспектом этой открывающей сборник главы Н. Л. Прокопова акцентирует те свойства «новой драмы», что осознаются ее авторами как миссия: новый жизненный материал, новая адресность, новая эстетическая платформа. Достоинством этого параграфа является вдумчивое, критическое отношение ко всем этим постулатам. Автор видит их проблематичность и в то же время живое театральное содержание, когда говорит о соотношении «читок» и состоявшихся сценических версий, о феномене «жесткой игры». За текстом ощутима большая проделанная работа, индивидуальное отношение к описываемому современному феномену. Тут много тонких наблюдений, и разбор конкретных спектаклей, поставленных в Кемерово и в Прокопьевске, выходит за пределы рецензии, имеет принципиальный смысл. Вывод о преодолении резкого конфликта между «новой драмой» и репертуарным театром, о позитивном смысле их взаимодействия, не декларативен и вытекает из всего предыдущего содержания.

В самом деле, от полного отчуждения традиционной драматической сцены от «новой» драматургии театр перешёл к ситуации, когда постановки таких пьес, сделанные молодыми же режиссерами, увенчиваются лаврами на больших театральные фестивали. Впрочем, фестивальная успешность – замечательный стимул для театра, но это эфемерная ценность, если нет баланса с глубокой театральной пахотой у себя дома, на своей почве. Не секрет, что вырванные из этой самой почвы постановки в ситуации фестивального экспорта нередко теряют органику, и дело не только в серьёзных проблемах проката на чужой площадке, в неподходящем пространстве. Родную «акустику», связь спектакля с той почвой, что его породила, ничто не заменит. Не случайно выработался своего рода тип «фестивального спектакля», с определённой рецептурой, с прогнозируемым успехом у специфической фестивальной аудитории. Впрочем, опытный глаз всегда предпочтёт театральную работу с основаниями большими, чем пресловутая фестивальная «ударность».

Динамика в театральном деле, оживление межрегиональных связей – очевидная реальность. Обновление режиссёрской палитры, обращение к драматургическому материалу нового типа – естественный, объективный ход вещей, который стимулирует творческое развитие театров. Рейды молодых постановщиков, входящих в кузбасские театры с идеями и названиями, характерными для нового театрального поколения, доносят сюда веяния столичных, петербургских, фестивальных подмонок. Это интереснейший процесс – но именно благодаря активному взаимодействию разных культурных пластов.

Недолговечность подобных рейдов, частая сменяемость художественного руководства в театрах – примета времени, подробно рассмотренная, в частности, в специальном, наиболее развёрнутом параграфе «Пригла-

шённые режиссеры: опыт сотрудничества» (автор Н. Л. Прокопова). Нельзя не оценить этих усилий и не позавидовать кузбасским театрам. Сделана попытка целостно осмыслить совсем свежий театральный опыт. Статистические выкладки-схемы, фиксирующие в разных ракурсах объективную картину проблемы, сочетаются с внятным анализом конкретных постановок, конкретного вклада «варягов» в расширение эстетического кругозора театров и публики, в развитие актерских индивидуальностей. Процесс анализируется с применением, как видим, разной оптики. Речь идёт о каждом театре прицельно – в соотношении с общими тенденциями. Эти принципиальные тенденции процесса и его конкретные проявления, «фактура» сопряжены. Возникает объёмная картина, «де-сант» режиссуры в театрах Кузбасса осознан именно как новейший феномен, в разных его вариантах и степени художественной состоятельности. (Отдельная благодарность за возможность получить, что называется, из первых рук свидетельства о работе на кузбасской земле наших петербургских режиссеров). Конечно, историческая дистанция минимальна для того, чтобы тема была «исчерпана»; но сделан добротный задел для возможных последующих театроведческих исследований. Сказанное относится не только к данному параграфу. Смысл штудий, предпринятых авторами этого издания, выходит и за пределы конкретного театрального пространства.

Творческая мобильность, опыт существования в разных системах художественных координат – без этого уже и не может развиваться современный артист. Но тут же возникают проблемы. Театр-дом – не просто расхожая метафора. В театре, располагающем осмысленной и долгосрочной стратегией развития, возникает культурная база, которая определяет его художественное лицо. Эта реальная творческая состоятельность, не просто узнаваемость, но и добротность ин-

дивидуального творческого почерка становятся в итоге внятными, очевидными и для своей аудитории, и для фестивальных экспертов и публики. В Кемерово есть два таких театра – Молодёжный театр на Арочной, возглавляемый режиссёром Ириной Латынниковой и директором Григорием Забавиным, и Театр кукол под руководством Дмитрия Вихрецкого. Абсолютно законно каждому из них посвящен во второй главе отдельный параграф.

Параграф о режиссерском искусстве Ирины Латынниковой, с заголовком «Становление театра-дома», написала Н. Л. Прокопова, и это объёмный портрет театра, в котором основательный очерк истории театра, руководимого счастливым тандемом режиссёра и директора Григория Забавина, сочетается с серьёзной попыткой проникнуть в режиссерскую индивидуальность Латынниковой. Таким образом, продолжено краткое, но выразительное обращение к теме, предпринятое А. И. Бураченко в упомянутой выше коллективной монографии 2010 года. Новая, на этот раз более фундаментальная попытка тем более удачна, что творческая деятельность художественного руководителя театра, «самоотверженного и самозабвенного», по словам автора [4], в своей работе, являет собой пример редкой целостности. Вернее сказать, её кредо столь существенно и столь органично совмещает художественную и этическую составляющие (и об этом пишет Н. Л. Прокопова), что обе задачи очерка не противостоят, а дополняют друг друга. Осмысление пути молодого коллектива позволяет также увидеть, как постепенно театр занял своё место в городе, добился понимания и зрителей, и критики.

Этот путь прослежен от самого начала до премьер последнего сезона. Параграф вбирает важные аспекты – драматический переход бывшего Театра на Весенней на новые рельсы, строительство репертуара и выращивание труппы. Акцент сделан именно на формировании ансамблевости игры, на со-

вершенствовании актерского искусства, – недаром здесь возникает целая галерея актерских работ, с выразительными характеристиками артистических индивидуальностей. Детализированная психологическая игра, по наблюдениям Н. Л. Прокоповой, становится основополагающим ключом к построению образа и к воспитанию актёра. Автор отдаёт себе отчёт в том, что за её фундаментальным очерком, в свою очередь, должно последовать полномасштабное исследование, касающееся формирования художественной программы театра, на редкость жизнеспособного союза с художником, балетмейстером.

Что касается Кемеровского областного театра кукол, возглавляемого Дмитрием Вихрецким, то название параграфа («Театральный жест Вихрецкого: от безмолвного «Пера Гюнта» до красноречивого «Евгения Онегина»), написанного Т. А. Григорьянц, как будто бы очерчивает крутую параболу. На самом деле речь здесь, скорее, идёт о постоянстве режиссера в упорном освоении новых художественных пространств в рамках маленького театра кукол.

Мы вновь видим слагаемые строительства театра со своей художественной программой, от специального пластического тренинга артистов, акцента на их культурной оснащённости – до разработки авторской драматургии спектаклей. Из этого очерка видно, как отказ от примитива, художественная состоятельность детских спектаклей сделали постановки в этом театре интересными и для детей, и для их родителей. Конкретные спектакли представлены весьма выразительно, как живая, развивающаяся структура. Относительно «Пера Гюнта», поставленного в 2002 году и не только активно существующего в репертуаре родного театра, но и участвующего во многих фестивалях, Т. А. Григорьянц делает тонкое наблюдение о «взаимопроникновении, взаимопонимании и взаимовлиянии авторов и живой ткани сценического произведения». При этом

под авторами спектакля без обиняков подразумеваются и режиссер, и педагог по сценическому движению, и актеры [5], – и это утверждение не воспринимается как натяжка.

Понятно, что такая организация структуры спектакля – программна, и столь же планомерен поиск своего театрального языка. Автор параграфа проводит нас через многие стадии содержательного творческого пути коллектива (весьма интересен, в частности, разговор о постановке пьесы молодого драматурга А. Хромова «Тедди»). И вот финальный, в разговоре о Дмитрие Вихрецом, спектакль по «Евгению Онегину» вновь обнаруживает особую, «авторскую» активность артистов в структуре постановки. Само давно ставшее штампом, приевшееся совмещение «живого» и «кукольного» планов в спектакле получает здесь неожиданное индивидуальное разрешение. Мощное, как и в «Пере Гюнте», присутствие музыки выводит в единое обобщенное художественное поле и ампиричную вязь бумажных силуэтов, и ту нежность с иронией пополам, с какой звучит Пушкин в устах «клуба разбитых сердец», в исполнении квартета заслуженных артисток театра. В итоге театр и его режиссер предстают в поиске «новых типов соотношений между словом и жестом, между куклой и исполнителем, между движением и мыслью, между телом и эмоцией» [6] – в процессе неустанного творческого обновления языка театра кукол.

Эта вторая, режиссерская глава книги заканчивается параграфом «Опыт европейской режиссуры в Музыкальном театре Кузбасса» (автор Т. А. Григорьянц). Речь идёт о международных связях, становящихся актуальными и для деятелей искусства Кузбасса. Основным сюжетом этого материала является история постановки «Пиковой дамы», совместного проекта с Нюрнбергским театром «Покет опера компани». Компактный, портативный спектакль по классическому произведению, при этом демонстрирующий современный, «европейский» взгляд на оперную режиссу-

ру, – экспериментальная ситуация, которая, как свидетельствует автор материала, оказалась весьма ко времени, и не только для конкретного коллектива Музыкального театра. Потребность разомкнуть привычные, ставшие архаичными рамки интерпретации классики в музыкальном театре, надо полагать, давно назрела, – и не случайно спектакль получил большой резонанс, а молодые артисты, певцы получили эффективный творческий стимул, толчок в своём профессиональном становлении.

Третья глава посвящена искусству спектакля, рассмотренному в трёх ракурсах. Естественно, материал и герои прежних глав здесь нередко возникают вновь, в соответствующем преломлении. Так, Т. А. Григорьянц выступает автором параграфа «Пластическая компонента как составляющая спектаклей периода 2000–2010 годов». Неуклюжесть названия и, добавим, избыточность пространного зачина, возвращающего к материалу первой главы монографии, не отменяет содержательности этого параграфа.

То, что авторы рассматриваемой книги находятся внутри процесса, сами являются практиками, только придаёт вескость, необходимую конкретность, при условии, что они видят и оценивают в той же степени общую тенденцию. В данном случае разбор пластических партитур «Сирано де Бержерака», «Трёх сестёр» и других спектаклей в Кемеровском театре драмы выходит за пределы конкретного материала, являет собой профессиональную штудию, на примере которой могли бы учиться театроведы. То же, кстати, касается выходов Н. Л. Прокоповой в главах, ею написанных, в близкую ей сферу сценической речи: они обогащают представление о структуре спектакля и расширяют знание о возможных связях столь специальных аспектов сценической фактуры со смыслом действия в целом.

Далее следует параграф «Художественное пространство спектакля в литературном

театре «Слово» (автор В. В. Чепурина), – и здесь мы вновь встречаемся с Ириной Латынниковой, на этот раз как руководителем коллектива под крышей Государственной филармонии Кузбасса. Художественный авторитет этого режиссёра подтверждать уже не требуется; тем существенней интерес к пониманию законов, по которым существует ее «литературный театр». В этом смысле парадоксальная формула, выведенная в заголовке, – «художественное пространство спектакля в литературном театре» – очень важна. Преломление драматического начала в аскетическом варианте театра не только без кулис, но и почти без всякого убранства – задача, достойная Латынниковой. Художественное пространство здесь вещь глубоко внутренняя, достигаемая, по определению автора, «живым словом». Речевое действие в «Долгом прощании» по повести Юрия Трифонова ощутимо (я знаю этот спектакль, как и многие другие, проходящие по страницам книги), и к чести автора, она умеет показать драматическое переплетение мотивов, их актерское наполнение и общий, возникающий в ходе действия смысл. Автор интересно рассуждает об особом существовании актера в литературном театре: например, о «диалоге разных структур одного образа персонажа», когда в исполнителе сочетается «рассказчик» и действующий персонаж, как грани единого образа в спектакле! Столь же тонкому анализу подвергается и спектакль по «Пиковой даме» в театре «Слово».

И. Г. Умнова, автор последнего параграфа в этой главе, «Музыка как неотъемлемый компонент в спектаклях режиссёров кемеровских театров», обращает внимание на использование музыки такими мастерами кемеровской сцены, как Ирина Латынникова и Дмитрий Вихрецкий. Здесь, опять-таки, существенна профессиональная конкретика в раскрытии образной силы и действенного смысла в каждом конкретном случае.

Наконец, четвёртая глава, посвященная актерскому мастерству, состоит из двух параграфов, посвященных соответственно образу героя на кузбасской сцене и образу героини у трёх ведущих актрис, играющих в театрах Кузбасса. В параграфе есть точные мысли об эволюции героя в современном театре, о переменах в его статусе и характере, связанных и с общественной ситуацией. В целом надо признать, что «актерское мастерство», хоть и затронуто порой автором в выразительных эпизодах, не стало в этом параграфе приоритетным мотивом.

Совершенно иначе построен второй параграф, посвященный трем актрисам: «Героиня нашего времени: первоосновы бытия (Лидия Цуканова, Светлана Попова, Наталья Юдина)». Эти актрисы, по мысли автора, наиболее характерно и полно выражают разные стороны «нового типа женственности», пришедшего на сцену жизни и театра [7]. Соответственно в этой главе более целенаправленно говорится об актерской составляющей темы, уловлен индивидуальный вклад каждой актрисы в то самое понятие «женственности», претерпевающее сегодня перемены.

Заключительный раздел коллективной монографии – Приложение, со списком актеров, награжденных театральной премией Кузбасса «Лучшая роль сезона» (период 2000–2010 годов), производит сильное впечатление, это настоящая здравица в честь мастеров актерского цеха – и достойное завершение всей книги, посвященной театральному искусству Кузбасса.

Подчеркну ещё раз: сам кузбасский театр, критика, на которую не раз опираются авторы в своих статьях, исследовательская мысль о театральном процессе – идут рука об руку, развиваются вместе. Книга, о которой идёт речь, становится вкладом в общее осмысление современного сценического искусства. Усилия, предпринимаемые в этом смысле в Кемерово – редкий случай и очень ценный опыт.

Литература

1. Прокопова Н. Л. Режиссерское искусство Ирины Латынниковой: становление театра-дома // Театральное искусство Кузбасса – 2000: коллективная монография / Н. Л. Прокопова, Т. А. Григорьянц, В. В. Чепурина, И. Г. Умнова; отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – С. 69.
2. См.: Миры театральной культуры Кузбасса: коллективная монография / отв. ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово: Примула, 2010. – 416 с.
3. См. напр.: Григорьянц Т. А. «Игра» означаемых и означающих в сценическом тексте спектакля, или авторский комментарий к одной пластической партитуре («Пер Гюнт» Г. Ибсена – Э. Грига. Кемерово, 2002) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Жанр – форма – направление: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – Вып. 7. – С. 264–273; Прокопова Н. Л. Психологическая детализация как составляющая режиссерского искусства Ирины Латынниковой // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований / Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – № 16. – С. 41–46; Чепурина В. В. Героиня нашего времени: поиск ценностной идентичности (актриса Наталья Юдина на сцене Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского) // Вестник Кемеров. гос. уни-та культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований / Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ. – 2012. – № 18. – С. 79–83; Умнова И. Г. Музыка в спектаклях режиссера Ирины Латынниковой // Вестник Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований / Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ. – 2011. – № 16. – С. 46–53 и др.
4. См.: Прокопова Н. Л. Режиссерское искусство Ирины Латынниковой: становление театра-дома // Театральное искусство Кузбасса – 2000: коллективная монография / Н. Л. Прокопова, Т. А. Григорьянц, В. В. Чепурина, И. Г. Умнова; отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – С. 72.
5. См.: Григорьянц Т. А. Театральный жест Вихрецкого: от безмолвного «Пера Гюнта» до красноречивого «Евгения Онегина» // Там же. – С. 108.
6. Там же. – С. 115.
7. См.: Чепурина В. В. Героиня нашего времени: первоосновы бытия (Лидия Цуканова, Светлана Попова, Наталья Юдина) // Там же. – С. 293.

Literatura

1. Prokopova N. L. **Rezhisserskoe iskusstvo Irinyi Latyinnikovoy: stanovlenie teatra-doma // Teatralnoe iskusstvo Kuzbassa – 2000: kollektivnaya monografiya** / N. L. Prokopova, T. A. Grigoryants, V. V. Chepurina, I. G. Umnova; отв. red. N. L. Prokopova. – Кемерово: Kuzbassvuzizdat, 2012. – С. 69.
2. См.: Miryi teatralnoy kulturyi Kuzbassa: kollektivnaya monografiya / отв. red. L. T. Zauervayn. – Кемерово: Primula, 2010. – 416 s.
3. См. напр.: Grigoryants T. A. «Igra» oznachaemyih i oznachayuschih v stsenicheskom tekste spektaklya, ili avtorskiy kommentariy k odnoy plasticheskoy partiture («Per Gyunt» G. Ibsena – E. Griga. Кемерово, 2002) // Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt: Zhanr – forma – napravlenie: sb. nauch. tr. / pod red. G. A. Zhernovoy. – Кемерово: KemGUKI, 2009. – Vyp. 7. – S. 264–273; Prokopova N. L. Psihologicheskaya detalizatsiya kak sostavlyayuschaya rezhisserskogo iskusstva Irinyi Latyinnikovoy // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kulturyi i iskusstv: zhurnal teoreticheskikh i prikladnykh issledovaniy / Kemerovskiy gosudarstvenniy universitet kulturyi i iskusstv. – Кемерово: KemGUKI. – 2011. – № 16. – S. 41–46; Chepurina V. V. Geroinya nashego vremeni: poisk tsennostnoy identichnosti (aktrisa Natalya Yudina na stsene Kemerovskogo oblast-

- nogo teatra dramyi im. A. V. Lunacharskogo) // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kulturyi i iskusstv: zhurnal teoreticheskikh i prikladnykh issledovaniy / Kemerovskiy gosudarstvennyy universitet kulturyi i iskusstv. – Kemerovo: KemGUKI. – 2012. – № 18. – S. 79–83;
- Umnova I. G. Muzyika v spektaklyah rezhissera Irinyi Latyinnikovoy // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kulturyi i iskusstv: zhurnal teoreticheskikh i prikladnykh issledovaniy / Kemerovskiy gosudarstvennyy universitet kulturyi i iskusstv. – Kemerovo: KemGUKI. – 2011. – № 16. – S. 46–53 i dr.
4. Sm.: Prokopova N. L. Rezhisserskoe iskusstvo Irinyi Latyinnikovoy: stanovlenie teatra-doma // Teatralnoe iskusstvo Kuzbassa – 2000: kollektivnaya monografiya / N. L. Prokopova, T. A. Grigoryants, V. V. Chepurina, I. G. Umnova; otv. red. N. L. Prokopova. – Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, 2012. – S. 72.
 5. Sm.: Grigoryants T. A. Teatralnyiy zhest Vihretskogo: ot bezmolvnogo «Pera Gyunta» do krasnorechivogo «Evgeniya Onegina» // Tam zhe. – S. 108.
 6. Tam zhe. – S. 115.
 7. Sm.: Chepurina V. V. Geroinya nashego vremeni: pervoosnovyi byitiya (Lidiya Tsukanova, Svetlana Popova, Natalya Yudina) // Tam zhe. – S. 293.