

Е.В. Бродская

СПЕКТАКЛИ ТЕАТРА НА ТАГАНКЕ
«ЖИЗНЬ ГАЛИЛЕЯ» И «ГАМЛЕТ»
В ОСВЕЩЕНИИ ПЕРИОДИКИ:
К ИСТОРИИ СОВЕТСКОЙ
ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ*

Сегодня Театр на Таганке превратился в легенду, в символ целой эпохи. На протяжении нескольких десятилетий он был одним из «оазисов» инакомыслия в стране. При этом часто забывают, что так было не сразу, и Таганка прошла путь от вполне лояльного режиму театра до театра оппозиционного, раз за разом вызывавшего раздражение партийных функционеров. В данной статье разбирается реакция советской прессы на две постановки Театра на Таганке – «Жизнь Галилея» и «Гамлет». На этом примере можно проследить, каким образом реакция советской прессы и постановки Театра на Таганке были связаны с политикой, проводимой СССР, как внешней, так и внутренней. Рассмотренный сюжет показывает, насколько неоднородны и сложны были культурные процессы, происходящие в советском социуме – было бы неправильно сводить их к броским формулам на уровне противопоставления интеллигенции и власти. В этом отношении история постановок «Гамлета» и «Жизни Галилея» позволяет проследить, какие механизмы здесь задействованы.

Ключевые слова: Театр на Таганке, советская пресса, Гамлет, Галилей, советский социум, власть, интеллигенция.

Сегодня Театр на Таганке превратился в легенду, в символ целой эпохи. Театр, который начинал свою жизнь с вполне лояльных режиму постановок, внезапно приобрел другую окраску и стал фактически оппозиционным. В застойные брежневские годы велась война между чиновниками, с одной стороны, и художественным руководителем Таганки Ю.П. Любимовым и его труппой – с другой. Спектакли запрещали, снимали с показа после премьеры, пытались цензурировать пьесы до неузнаваемости и т. д.

© Бродская Е.В., 2013

* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ.

Однако театр продолжал жить, и его спектакли вызывали неизменный общественный резонанс. Этому во многом способствовала обстановка в самом театре, установка Любимова на создание единой творческой труппы, а не труппы, подобранной под «одного актера». «Форма у вас и есть содержание <...> Именно это и позволяет вам отказаться от сюжета и поставить традиционную актерскую игру совсем в иную, новую, непривычную для зрителя плоскость. <...> Может быть, в этом-то и заключается ваша главная заслуга – создан театр без актера. <...> Театр на самообслуживании», – писали о театре современники¹.

Театр был чем-то вроде отдушины в 1960–1970-е годы, когда «оттепель» уже закончилась, а на смену ей пришел застой. В 1964 г. СССР возглавил Л.И. Брежнев, новый курс начисто лишил общество каких-либо иллюзий. «Водоразделом» между относительной хрущевской «оттепелью» и брежневским застоєм стали для интеллигенции судебные процессы над И.А. Бродским (1964) и Ю.М. Даниэлем и А.Д. Синявским (осень 1965 – февраль 1966 г.). Так, в предуведомлении «От издателя» к «Белой книге» по делу Синявского и Даниэля, составленной А. Гинзбургом, говорилось: «Процесс против А.Д. Синявского и Ю.М. Даниэля рассматривается в нашей стране как веха, отмечающая новый поворот курса партийной политики. Процесс этот ясно выразил стремление партийного руководства вернуться на старую сталинскую тропу. Идет зажим общественного мнения и расправа над теми, кто указывает, что тропа эта ведет к тупику»².

В этих условиях в Театре на Таганке состоялась премьера спектакля «Жизнь Галилея» (7 мая 1966 г.).

«Жизнь Галилея» была встречена публикой с большим оживлением. Спектакль сконцентрировал в себе множество смыслов, актуальных для своего времени. Брехтовский сюжет об ученом, в одиночку противостоящем давлению церкви, которая требует от него отречения от истины во имя догмы, приобретал более чем актуальные коннотации. Спектакль говорил и о цене противостояния человека окружающей косности и ограниченности, о столкновении личности и инерционного социума.

О том, что подобные интенции достигали цели, свидетельствуют отклики на спектакль со стороны СМИ. Наиболее показательна в этом отношении статья Т. Ланиной «Жизнь Галилея» в газете «Вечерний Ленинград». Это достаточно серьезный разбор спектакля, с некоторой акцентуацией его злободневных черт. Ланина

подписывается как «кандидат филологических наук», как бы подчеркивая объективно-академический характер своего анализа, но на самом деле пытается затронуть тему индивидуальной свободы в социуме. Так, рецензент пишет: «Не предательство плоти под страхом пыток и смерти, а медленное, вынужденное умерщвление в себе самом и страсти жизни, и “сладострастия мышления” играет актер <...> Движение жизни остановлено театральной паузой, которая легко читается зрителем как вынужденный человеческий простой <...> Человек не может носить маску. Двуликое существование непосильно»³. Сам подбор образного ряда и лексики в приведенных отрывках говорит о том, что критик пытается подтолкнуть читателя к параллелям между спектаклем и привычной ему жизнью, намекнув на сходство между беседами монахов с Галилеем и «дружескими увещаниями» кураторов из органов безопасности, с которыми приходилось сталкиваться многим творческим людям в СССР.

Близкое к этому «прочтение» любимовского спектакля представлено и в большой статье М.Н. Строевой «Жизнь или смерть Галилея», опубликованной в сентябре 1966 г. в журнале «Театр», чья редакция благожелательно относилась к экспериментам таганковцев и старалась по мере сил поддержать молодой театр. Строева как бы восстанавливает перед зрителем спектакль, комментируя его шаг за шагом, выхватывая самые яркие сцены и реплики. Вот после отречения Галилей говорит с учеником, и в пересказе Строевой это выглядит следующим образом: «Человек побежден. Любимый ученик Андреа Сарти упал, забив кулаками об пол: “Трус! – и поднял заплаканные глаза. – Несчастлива та страна, у которой нет героев!” Но сразу с мучительной силой ему бросает поверженный Галилей: “Нет! Несчастлива та страна, которая нуждается в героях!”» В тексте рецензии точная цитата из спектакля приобретает дополнительный смысл. Сама по себе, вне пьесы, яркая и сильная формула Брехта начинает звучать иронично-злым комментарием к клише советской пропаганды, эксплуатирующей тему «героизма советского народа».

Но существовали и рецензии, в которых спектакль описывался в соответствии с партийной линией. К этому типу рецензий можно отнести статью И.Л. Вишневецкой «Жизнь Галилея», появившуюся в газете «Вечерняя Москва». В ней достаточно много типичных журналистских клише тех лет. Так, комментируя финал спектакля, когда на сцену к Галилею выходят пионеры с вертящимися глобусами, подчеркивая этим конечную правоту ученого, критик пишет: «Нравственные нормы и трудовые деяния должны быть приведе-

ны в соответствие, в гармонию, которую возвестил хор прозрачных детских голосов – хор будущего»⁴.

Существовали и отрицательные отзывы на спектакль. Так, например, в декабре 1966 г. в газете «Советская культура», органе Министерства культуры СССР и ЦК профсоюза работников культуры, появилась большая статья Ю. Зубкова «Поиски на Таганке», весьма недоброжелательно оценившая работу театра в целом и «Жизнь Галилея» в частности. Театр, по словам рецензента, «много использует из творческого наследия первых лет советского искусства». Однако это «многое» оказывается тем, от чего советский театр «в итоге открытого, честного и отнюдь не скороспелого художественного соревнования (а не по чьей-то субъективной злой воле) отказался»⁵.

В упрек театру ставится отход от заветов Станиславского и подчеркивается, что «перед нами стоит серьезнейшая задача ... политического и этического, идейного и эстетического воспитания. Решить ее наиболее успешно и плодотворно можно лишь в русле идей социалистического реализма, в русле коммунистической партийности и народности, утверждения нашей современной действительности, создания полнокровного реалистического образа современника, покоряющего зрителей силой и глубиной своих переживаний»⁶.

Такого же рода и статья А. Солодовникова, опубликованная в 1968 г. в органе ЦК КПСС журнале «Коммунист». О спектакле «Жизнь Галилея» и трактовке роли главного героя в статье сказано: «...модная тенденция – дегероизация сильной личности. Б. Брехт дважды возвращался к своей пьесе о Галилее – в 1939 и 1945 годах. Писателя интересовало становление личности, вырвавшейся вперед, и общества, оставшегося далеко позади. Однако в спектакле Театра на Таганке (режиссер Ю. Любимов) трагедия сильного человека, сломленного дремучим невежеством среды, отодвинута на задний план. <...> Философская суть пьесы, ее трагический характер перестали звучать, оказались нераскрытыми. Этому содействовало ивольное обращение с авторским текстом. После “Доброго человека из Сезуана” Театр на Таганке в понимании и трактовке Брехта сделал шаг назад, а не вперед»⁷.

Таким образом, отрицательные рецензии на спектакль говорили о неправильном восприятии Любимовым и его актерами творчества Брехта, о неверном толковании «наследия» Станиславского. Однако о главном – о том, что установки спектакля противоречили установкам партийной идеологии – даже в отрицательных рецензиях прочитать было невозможно.

Начало 1970-х годов ознаменовалось все возрастающим давлением власти на разные слои общества. Отправной точкой здесь стал ввод советских войск в Чехословакию (1968 г.). Это событие знаменовало собой, кроме всего прочего, значительное увеличение идеологического прессинга в отношении общества и культуры. В современном исследовании «Семидесятые как предмет истории русской культуры» подчеркивается, что партия занялась «зачисткой поля»: «Партия, очевидно, в порядке подготовки к съезду (XXIV съезду ЦК КПСС. – Е. Б.) заранее чистила свои ряды от инакомыслящей интеллигенции, при этом весьма облегчала переход творческого интеллигента-шестидесятника из рядов партии – в разряд диссидентов, хотя отнюдь не все становились политическими деятелями. По материалам “Хроники текущих событий” за два года до съезда исключены из партии художник Б. Биргер, литературовед и публицист Ю. Карякин, строгий выговор получили театровед К. Рудницкий, художник Н. Андронов, поэт П. Антокольский, лишлись работы Л. Копелев, Л. Пажитнов, Б. Шрагин, тоже предварительно лишившись партбилетов, из Союза писателей исключен А. Галич. Список на самом деле огромен. Основной криминал – “подписанство”, подписи под письмами в защиту осужденных, преследуемых и депортируемых, ставшие основной формой политического протеста»⁸. Естественно, общее политическое «похолодание» не обошло стороной и Таганку: в 1968 г., после предварительного просмотра спектакля «Живой» министром культуры СССР Е.А. Фурцевой, этот спектакль был запрещен.

В этих условиях и ставился «Гамлет», премьера которого состоялась 19 ноября 1971 г. По словам Ю.П. Любимова, «“Гамлет” возник от бешенства... Два года составлял сценарий по хроникам Шекспира, а они мне сказали: нам надоели эти Ваши композиции. Ставьте каноническую пьесу, а другое мы запрещаем. Ах так, давайте...»⁹.

Естественно было бы – в ситуации «зачистки» от инакомыслия – что спектакль будет обруган в прессе. Однако этого не произошло: сразу после премьеры в «Советской России», органе ЦК КПСС, появляется информационная заметка о новом спектакле¹⁰. Затем в течение двух месяцев выходят целых четыре благожелательные рецензии на любимовскую постановку¹¹. Две из них принадлежат перу маститых шекспироведов – А.В. Бартошевича и А.А. Аникста. Аникст, входивший в художественный совет Таганки и потому присутствовавший на обсуждении «Гамлета» в Главном управлении культуры исполкома Моссовета, выступал в качестве силы, кото-

рая способствовала положительному исходу обсуждения. Поэтому появление его отклика на «Гамлет» закономерно. По-видимому, это была своеобразная «игра на опережение», когда специалисты, имеющие вес в обществе, спешили высказаться, чтобы тем самым перекрыть возможность резкой критики.

Все четыре рецензента говорят о спектакле «Гамлет» как о большой и серьезной удаче Театра на Таганке. «Гамлет» воспринимается в контексте современности. Проблемы, затронутые в спектакле, созвучны ситуации в обществе: «При всей своей привычной новизне спектакль Ю. Любимова крепко связан с тем, что происходит в театральной шекспириане последних лет. Мировой театр решительно повернулся от романтически-выспренного толкования Шекспира к Шекспиру реалисту, художнику. <...> Освобождая поэзию “Гамлета” от романтических покровов, спектакль Ю. Любимова открывает взору живую плоть трагедии», – пишет Бартошевич¹².

Во всех четырех рецензиях присутствует своеобразный «эзопов язык» советской эпохи, позволявший постичь смысл «Гамлета». Этот язык позволял писателям и журналистам проговаривать проблемы, о существовании которых не принято было говорить открыто:

«Король, каким увидел его режиссер, вовсе не похож на трагического Клавдия – злодея и сладострастника. У этого Клавдия сухое лицо, трезвый, практичный ум, трудная работа. Он мало чем выделяется из толпы придворных, он один из них. Не тот – король, так этот», – пишет Бартошевич¹³. Ритмически эта фраза абсолютно соответствует высказыванию Ф.Э. Дзержинского о том, каким должен быть идеальный чекист: «Чекистом может быть лишь человек с холодной головой, горячим сердцем и чистыми руками»¹⁴. Эта картинка вполне логично попадает под описание советских лидеров той эпохи, лишенных ярких личностных черт, воплощающих в себе нечто серое и незаметное. Образ Клавдия, с точки зрения В.Ю. Силюнаса, не сильно отличается от того, что описал Бартошевич: «В.Б. Смехов, блиставший в “Часе пик” филигранной отточенностью мастерства, играет нечто совершенно неопределенное»¹⁵. Сходным образом описывает ситуацию и А. Щербаков: «...Король Клавдий В. Смехова молод, циничен, деловит и вовсе не глуп – он вполне отдает себе отчет в том, что незачем, придя к власти, резко ломать внешние формы и ритуалы жизни. Нет, ритуалы, формы остались прежними, и на троне прежняя королева, которая – все это знают – была предана Гамлету – отцу, благородному мудрому королю и, стало быть, нашла в Клавдии некое его подобие. <...> “Век вывихнут, век расшатался, распалась связь времен” – эти слова произносит в спектакле не только Гамлет, но и Полоний, и Клав-

дий. Последний, к примеру, преисполнен решимости вправить веку суставы, заставить его ходить по струнке и делает это по своему разумению»¹⁶. Продолжая разговор о Клавдии, Бартошевич приходит к выводу: «Клавдию не доставляет никакого удовольствия выслеживать и отравлять. “Шпионы поневоле, мы спрячемся вблизи с ее отцом”. Клавдий-Смехов произносит “шпионы поневоле” тоном извиняющимся, с некоторой даже иронией над собой – неприятно, дескать, но ничего не поделаешь, надо. Он убийца не по призванию, а по долгу службы. Гамлета приходится уничтожить в интересах дела». «В Эльсиноре живут деловито и осмотрительно. Придворные подслушивают и подсматривают, за занавесом вечно кто-то прячется, телохранители Клавдия привычно цепким взглядом всех обшаривают, могильщики торопливо, с оглядкой сплетничают о дворцовых новостях и ловко вбивают гвозди в струганный гроб Офелии. Все завалены делом по горло», – делает вывод Бартошевич¹⁷.

«Это Гамлет – сегодняшний. Его прописку не спутаешь. Спектакль верен завету Шекспира, что выражен гамлетовской репликой: “Назначенье театра ... показывать каждому веку истории его неприкрашенный облик”. На истолковании трагедии лежит печать миросознания современного художника – его раздумья, сомнения, скептицизм и вера, его попытки достичь истину» – таким видит итог спектакля М. Любомудров, чья рецензия на спектакль выходит через полгода после премьеры¹⁸.

После этого «залпа рецензий» наступает затишье – и о спектакле «Гамлет» почти никто не пишет. Популярный журнал «Театр» вообще не реагирует на спектакль Любимова, хотя в 1972 г. на своих страницах трижды обращается к постановке «Гамлета» в других театрах Советского Союза¹⁹. Все три рецензии говорят об историчности Гамлета, о его возрожденческом духе: «И. Четвериков раскрывает в Гамлете то, что роднит принца с миром, его окружающим: Ведь Гамлет плоть от плоти Эльсинора. Он умеет быть по-средневековому коварным и жестоким. А возрожденческая широта мысли делает его неуязвимым – он гибче и ловчее всех придворных интриганов»²⁰. М. Мелкумян, комментируя спектакль «Гамлет», поставленный в ленинградском ТЮЗе, дает такую оценку: «...Как бы мы ни приближали Гамлета к сегодняшнему дню, он, оставаясь героем пьесы Шекспира, выражает дух исканий эпохи Возрождения...»²¹. Это похоже на несогласие с постановкой Любимова, ибо он представляет зрителю Гамлета современного.

В большой статье «Станиславский работает над Шекспиром» С.М. Нельс пишет о Гамлете и о том, каким видел его К.С. Стани-

славский, вступая во внутреннюю полемику с версией Любимова. Но эта полемика – чисто профессиональная. В ней заявлена позиция профессионального сообщества, представители которого не готовы разделять таганковский эксперимент: «Задача сценического воплощения Шекспира прежде всего состоит в том, чтобы выразить гениальную простоту поистине народного писателя. В этой задаче Станиславский и Немирович-Данченко остались единомышленными до конца жизни. В 1940 году, приступая к постановке Гамлета, Немирович-Данченко писал: “Для нас главное заключается в том, чтобы найти большое, яркое поэтическое воплощение этой простоты”. С возмущением пишет Станиславский, что европейский театр последнего века сделал Шекспира непонятным для простой публики из-за разных надуманных традиций и правил. Шекспир должен затронуть души самого широкого зрителя. Вот первое аксиоматическое положение Станиславского»²². Автор статьи четко дает понять, что, с ее точки зрения, таганковский эксперимент провалился. И Шекспир вообще не нуждается в экспериментах, потому что «Гамлет» – это вечная классика: «Очистить театр от натурализма – эта задача стояла перед Станиславским, когда он решил пригласить Гордона Крэга для постановки “Гамлета”»²³.

Однако прямой оценки таганковскому спектаклю в целом доброжелательно настроенный к нему журнал «Театр» не дает, – если не считать таковым упоминание в одной из статей журнала, написанной на другую тему: «Я полагаю, что “Гамлет” У. Шекспира не входит в число лучших работ Театра драмы и комедии на Таганке, хотя в спектакле есть немало интересного. Но в целом постановка не поднимается до степени философской и трагической высоты. А жаль»²⁴. Примечательно, что статья выходит только в 1974 г., т. е. через три года после премьеры спектакля «Гамлет» на Таганке.

Отрицательных же рецензий – в идеологическом значении этого слова – на постановку «Гамлета» отыскать не удалось; возможно, их не было вовсе.

Завершая разговор о постановке спектаклей «Жизнь Галилея» и «Гамлет» в Театре на Таганке, следует отметить: оппозиционность Таганки была дозволенной. Руководству страны, безусловно, нужна была видимость свободной жизни в совершенно несвободном обществе. И в отношении к Таганке были выработаны – очевидно, негласные и не зафиксированные на бумаге – особые правила игры. В случае «Жизни Галилея» они состояли в том, что пьеса эта была написана немецким драматургом Б. Брехтом, который почитал-

ся убежденным марксистом и даже получил Сталинскую премию (1954 г.). И противостояние в основе сюжета – между церковью и ученым – вполне укладывалось в идеологическую линию партии. «Жизнь Галилея», спектакль о жестком столкновении ученого и церкви, мог восприниматься как критика религиозного сознания, вполне лежащая в русле партийной линии. Особенно учитывая тот факт, что при Н.С. Хрущеве ЦК КПСС был принят ряд постановлений, направленных на укрепление антирелигиозного воспитания в стране. В случае же с «Гамлетом» речь шла о постановке знаменитой пьесы, содержание которой формально никакого отношения к современности не имело и иметь по определению не могло.

По сути Таганка воспроизводила «идеологически верную» форму, но содержание было иным. Спектакли театра были ориентированы на привычку советских людей «читать между строк», улавливать подтекст и т. п. Кроме того, в случае с «Гамлетом» мы имеем дело не просто с вечной актуальностью классики, но с той особой ролью, которую классика начинает играть в советском обществе времени застоя. XX съезд КПСС осудил сталинизм, но ничего не предложил взамен; одновременно в сознании поколения 1960–1970-х умерла и российская дореволюционная культура, свидетелями существования которой они уже не были. Собственно, классика стала играть для мыслящих людей роль идеологии, задавать образцы поведения. Но в принципе зрителю было предоставлено право самому решать, «считывать» ли оппозиционное содержание таганковских спектаклей или нет, принимать ли вечный смысл классических произведений за идеологию или довольствоваться идеологией официальной.

Стоит отметить, что подобные механизмы лежали в основе не только таганковских постановок. Например, в 1965 г. на экраны вышел фильм Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм», рассказывающий о становлении нацистской Германии, но «считываемый» зрителем как критика советского строя и партийного аппарата: слишком ярки и узнаваемы были параллели²⁵.

Рассмотренный сюжет показывает, насколько неоднородны и сложны были культурные процессы, происходившие в советском социуме и фиксировавшиеся в прессе; было бы неправильно сводить их к броским формулам на уровне противопоставления интеллигенции и власти.

- ¹ *Амирагова Л., Кордо Н.* Театр без актера?: Письмо Ю.П. Любимову, главному режиссеру Театра на Таганке // Комсомольская правда. 1968. 18 сент. С. 2.
- ² Цит. по: Белая книга по делу А. Синявского и Ю. Даниэля / Гинзбург А., сост. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1967. С. 3. (URL: http://imwerden.de/pdf/belaya%20kniga_po_delu_sinyavskogo_danielya_1967.pdf. (дата обращения: 28.08.2011)).
- ³ *Ланина Т.* «Жизнь Галилея» // Вечерний Ленинград. 1967. 10 мая. С. 3.
- ⁴ *Вишневецкая И.Л.* Жизнь Галилея // Вечерняя Москва. 1966. 13 июня. С. 3.
- ⁵ *Зубков Ю.* Поиски на Таганке // Советская культура. 1966. 10 окт. С. 3.
- ⁶ Там же.
- ⁷ *Солодовников А.* Об отношении к классическому наследию // Коммунист. 1968. № 13. С. 107.
- ⁸ *Уварова И.П., Рогов К.Ю.* Семидесятые: хроника культурной жизни // Семидесятые как предмет истории культуры / Ред.-сост. К.Ю. Рогов. М.: Венеция, 1998 (URL: <http://www.ruthenia.ru/document/202590.html> (дата обращения: 01.09.2011)).
- ⁹ *Абелюк Е.С., Леенсон Е.И.* Таганка: личное дело одного театра. М.: НЛО, 2007. С. 429.
- ¹⁰ Премьера столицы // Советская Россия. 1971. 30 нояб. С. 5.
- ¹¹ *Аникст А.А.* Трагедия: гармония, контрасты // Литературная газета. 1972. 12 янв. С. 8; *Бартошевич А.В.* Живая плоть трагедии // Советская культура. 1971. 14 дек. С. 4; *Щербаков А.* Трагедия Шекспира на сцене театра на Таганке // Комсомольская правда. 1971. 26 дек. С. 3; *Силлионас В.Ю.* Мужество совести // Труд. 1971. 19 дек. С. 3.
- ¹² *Бартошевич А.В.* Указ. соч. С. 4.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ *Зубов Н.И.* Феликс Эдмундович Дзержинский: Краткая биография. М., 1941. Гл. 6. С. 47.
- ¹⁵ *Бартошевич А.В.* Указ. соч. С. 4.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ *Любомудров М.* Принц Гамлет и старшина Федот Васков // Вечерний Ленинград. 1972. 6 июля. С. 3.
- ¹⁹ *Мелкумян М.* На пути к Шекспиру // Театр. 1972. № 3. С. 24–33; *Нельс С.М.* Станиславский работает над Шекспиром // Театр. 1972. № 9. С. 131–139; *Швидкой М.* Спектакль «Гамлет» // Театр. 1972. № 9. С. 40–42.
- ²⁰ *Швидкой М.* Указ. соч. С. 41.
- ²¹ *Мелкумян М.* Указ. соч. С. 29.
- ²² *Нельс С.М.* Указ. соч. С. 132.
- ²³ Там же. С. 133.
- ²⁴ *Дмитриев Ю.* Классическое – всегда современно // Театр. 1974. № 6. С. 86.
- ²⁵ См. об этом: *Туровская М.И.* Обыкновенный фашизм, или Сорок лет спустя // Искусство кино. 2007. № 7. С. 115–121.