

МОТИВЫ ТЕАТРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОВЛАТОВА И ПИСАТЕЛЕЙ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ

Зайцева Светлана Александровна

кандидат философских наук, доцент, Московская высшая школа социальных и экономических наук
sveta_gallery@mail.ru

THE MOTIVES OF THE THEATER IN THE WORKS OF DOVLATOV AND WRITERS OF THE TWENTIES OF THE TWENTIETH CENTURY

S. Zaitseva

Summary: It is important for us to trace the continuity in Dovatov's texts with the prose of the twenties. Continuity can be traced in the analysis of the texts of Konstantin Vaginov, Mikhail Bulgakov, Ilya Ilf and Evgeny Petrov. One of the motives that unite the legacy of Dovatov with the legacy of these writers is the motive of the theater. Sergey Dovatov interpreted the tradition of theatrical art and theatricalization in his own way. The motif of the theater is presented by Dovatov as an element of life with post-novices ("theatrical realism"). It is important for Dovatov as a writer, as a journalist, to preserve continuity with the "silver age", which "continues". Dovatov conceptualized the idea of continuation, not only as a writer in his literary works, but also as the editor-in-chief of the newspaper "New American". One of the markers of the continuation is Meyerhold's theatrical avant-garde, which was interpreted and interpreted in the literary works of writers of the 20s.

Thus, Dovatov's texts clearly contain elements of the texts of the literati of the 20s, which is a marker of deep continuity, which can be traced through the unifying motif of the theater.

Keywords: text within text, reception, literary tradition, continuity, theatrical art.

Аннотация: Для нас важно проследить преемственность в текстах Довлатова с прозой двадцатых годов. Преемственность прослеживается при анализе текстов Константина Вагинова, Михаила Булгакова, Ильи Ильфа и Евгения Петрова. Один из мотивов, являющихся объединяющим наследием Довлатова с наследием указанных литераторов – мотив театра. Сергей Довлатов по-своему интерпретировал традицию театрального искусства и театрализации. Мотив театра Довлатовым представлен как элемент жизни с постановками («театрализованный реализм»). Важно для Довлатова как литератора, как журналиста – сохранение преемственности с «серебряным веком», который «продолжается». Идею продолжения Довлатов концептуализировал, не только как писатель в своих литературных произведениях, но и как главный редактор газеты «Новый американец». Одним из маркеров продолжения является театральный авангард Мейерхольда, который осмысливался и интерпретировался в литературных произведениях литераторов 20-х годов. Таким образом, в текстах Довлатова явно присутствуют элементы текстов литераторов 20-х гг., что является маркером глубокой преемственности, которая прослеживается через объединяющий мотив театра.

Ключевые слова: текст в тексте, рецепция, литературная традиция, преемственность, театральное искусство.

Сергей Донатович Довлатов родился 3 сентября 1941 года в Уфе, куда во время войны были эвакуированы его родители. Отец писателя – театральный режиссер Донат Исаакович Мечик, мать – актриса Нора Сергеевна Довлатова. В автобиографической повести «Наши» Сергей Довлатов писал: «Отец и мама часто ссорились. Потом разошлись. А я остался. Было уже не до гастролей. И мама бросила театр. И правильно. Я наблюдал многих её знакомых, которые до смерти принадлежали театру. Это был мир уязвленных самолюбий, растоптанных амбиций, бесконечных поношений чужой игры. Это были нищие, мстительные и завистливые люди... Мама стала корректором» [5, II, с.207].

Донат Мечик с 1924 года под псевдонимом «Донат Весенний» писал и печатал пародии, новеллы, стихи. Монологи, фельетоны, скетчи, куплеты Доната Мечика исполняли Л. Утёсов, А. Белов, Б. Брунов, Л. Атнаки. Вернувшись из эвакуации в Ленинград в 1944 году, отец Довлатова работал режиссёром в Ленинградской филар-

монии и на «Ленфильме», а также ставил спектакли в московских театрах. [3, с.136].

Донат Мечик оказал безусловное влияние на сына. Это мы знаем из армейских писем Довлатова отцу. Также и Довлатов брал на себя смелость советовать отцу: «Советую тебе прочесть прекрасную книгу Н. Акимова «О театре». В проблемы театральные я не вдавался, но написано здорово, почти как Маяковский. В конце очень остроумные «Записные книжки»». [6, с.113]

Андрей Арьев, оценивая творчество Сергея Довлатова, отметил своеобразие влияния на него театрального искусства: «Потомок актерской фамилии, он с детства наблюдал театр из-за кулис. Он полюбил изнанку театра, зато навсегда возненавидел бутафорскую сторону жизни. Навсегда проникся отвращением к фальши. Как неудачливый самоубийца, как артист». [5, I, с.22] Далее Арьев сделал акцент на своеобразии литературного дарования Довлатова, которое также связал с театром, ото-

ждествил существование писателя в литературе с существованием гениального актера на сцене: «...вытягивает любую провальную роль. Сюжеты, мимо которых проходят титаны мысли, превращаются им в перл создания. Я уже писал, что реализм Довлатова – «театрализованный реализм» [5, I, с.22].

Важно отметить, что наследие Довлатова сегодня становится всё более актуальным. Ставятся спектакли, снимаются художественные фильмы по мотивам произведений Довлатова и по его биографии, проводятся фестивали его имени, публикуются его собрания сочинений, монографии и биографии, посвященные Довлатову, пишутся диссертации, где изучается его творчество. В этой связи важно более внимательно отнестись к вопросу изучения преемственности в творчестве литератора.

Актуальная для нас методика анализа художественного текста опирается на принципы, изложенные в трудах Юрия Михайловича Лотмана с его представлением о необходимой «неоднородности текста» и наличия нескольких «текстов в тексте»: «...с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл и т. д. Одновременно подчеркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности» [11, с.155–156]. С нашей точки зрения Довлатов по-своему интерпретировал традицию театрального искусства и театрализации, представляя мотив театра как элемент жизни с постановками. Мотив театральной постановки с подменами, с соответствующими декорациями, с переодеваниями звучал во многих его произведениях. Также мы можем увидеть преемственность в текстах Довлатова с прозой двадцатых годов – наследие Константина Вагинова, Михаила Булгакова, Ильи Ильфа и Евгения Петрова, связанное с мотивом театра.

Довлатов ценил Булгакова, Вагинова, о которых он подготовил передачи в цикле «Культура. Время. Судьба» на радио «Свобода», находя в их творчестве общее с творчеством Мейерхольда, Маяковского. О творчестве Ильфа и Петрова Довлатов также говорил в одной из передач цикла «Поверх барьеров» на радио «Свобода». Также писатель ссылался на творчество указанных литераторов в рецензиях, интервью, выступлениях на филологических конференциях, в письмах. Так, на творчество Ильфа и Петрова мы находим ссылки в письмах Довлатова, касающихся работы над сценарием фильма под названием «Солнечная сторона улицы», который он готовил совместно с Людмилой Штерн. Довлатов не просто упомянул авторов в письмах к Штерн, а указал на рецепцию прозы И. Ильфа и Е. Петрова [14, с.141–146]. Исходный замысел выстроен вокруг образа русского еврея из Кишинева, напомиающего грека Зорбу, Остапа Бен-

дера и Беню Крика (13 октября 1981 г.): «Некий Черняк, в эмиграции лет шесть. Возраст – 50–60. Такой брутальный еврей из Кишинева. Еврейский Зорба. Немного Бендер, немного Крик. <...> Образы Бендера и Крика можно эксплуатировать нещадно. Американцы их не знают.» [5, IV, с.326]. Довлатов продолжил обсуждать сценарий (31 октября 1981 г.): «Есть Зорба, он же Бендер, Крик. Пытающийся жениться на вдове-миллионерше» [5, IV, с.327]. Совместный сценарий был написан в 1982 г., но фильм поставлен не был.

В литературной деятельности, а также в журналистской, для Сергея Довлатова было принципиально важно сохранять преемственность с серебряным веком. Поэтому упоминание «золотого» и «серебряного» пера в «Компромиссе третьем» сборника «Компромисс» не является случайным: «В нашей конторе из тридцати двух сотрудников по штату двадцать восемь называли себя: «Золотое перо республики». Мы трое в порядке оригинальности назывались – серебряными» [5, I, с.192]. Первая публикация сборника новелл «Компромисс» вышла в издательстве «Серебряный век», название которого издатель Григорий Поляк объяснял тем, что «серебряный век продолжается». Его интервью вышло в газете «Новый американец», в которой Довлатов был главным редактором. В интервью Поляк дал объяснение названию издательства: ««Золотым веком» русской словесности называют пушкинскую эпоху. Но и «Серебряный век» – распространенный литературоведческий термин. Охватывает двадцатые годы нынешнего столетия. <...>Мне хочется думать, что серебряный век продолжается. Подлинное исследование его только началось. Недаром Замятин говорил: «Будущее русской литературы – это ее прошлое...» [12]. Важно иметь в виду, что Сергей Довлатов, обратившись к метафоре «золотого» и «серебряного» пера, определил собственную позицию относительно идеи преемственности ряда мотивов и интонаций, которые соотносятся с прозой двадцатых годов, а опубликованное Довлатовым-редактором интервью Поляка эту идею, по сути, закрепило. Сам же Г.Д. Поляк начал свою издательскую деятельность с републикации «Козлиной песни» Вагинова. Об этом он упомянул в интервью Довлатову, которое дал в 1980 году: «Литературой покорен» [12].

Роман Константина Вагинова «Козлиная песнь» заканчивается словами: «Снимает перчатки, разгримировывается. Актеры и актрисы выпрямляются и тут же на сцене стирают грим. И автор со своими актерами едет в дешевый кабачок» [4, с.206]. Таким образом, в финале роман трансформируется в театральную постановку.

Конструкция романа Вагинова близка конструкции сборника Довлатова «Компромисс». Сборник начинается со вступительной статьи, в которой звучит мотив театра, задавая тон прочтения всем новеллам сборни-

ка. Мотив театра мы встречаем в «Компромиссе третьем» (подготовка материала о спектакле по мотивам Хемингуэя «По ком звонит колокол»), в «Компромиссе седьмом» (репортаж о театральном художнике по костюмам) и в последнем «Компромиссе двенадцатом» (действие происходит в театре «Ванемуйне» города Тарту). Сближает роман Вагинова и повесть Довлатова именно мотив театра – у Вагинова театральная постановка в буквальном смысле, а у Довлатова в прямом и в метафорическом.

Персонаж повести «Козлиная песнь» – Тептелкин. Из послесловия романа Вагинова следует: «Совсем не бедным клубным работником стал Тептелкин, а видным, но глупым чиновником. И никакого садика во дворе не разводил Тептелкин, а, напротив, – он кричал на бедных чиновников и был страшно речист и горд достигнутым положением» [4, с.205].

В произведениях Довлатова мы встречаем советских чиновников и партийных функционеров, которым он дает характеристики, сопоставимые с характеристикой Тептелкина, данной Вагиновым. Так, в повести Довлатова «Ремесло» читаем: «Некоторые чиновники хамят автоматически, рефлекторно. Такое хамство одинаково близко соловьиному пению и рычанию льва» [5, II, с.117].

Герои произведений Сергея Довлатова, как и Тептелкин Вагинова, тоже становятся чиновниками. В «Ремесле» же, описывая жизнь Губина, Довлатов заключает: «Плут, сочинитель, он начинал легко и удачно. Но его довольно быстро раскусили. Последовал длительный тяжелый неуспех, и Губин, мне кажется, сдался. Оставил литературные попытки. Сейчас он чиновник «Ленгаза», неизменно приветливый, добрый, веселый» [5, II, с.21-22].

Таким образом, Довлатов, продолжая традицию Вагинова, по-своему её осмыслил и представил.

«Театрализованный реализм» Довлатова наиболее ясно передает особенности ритуализированной жизни в СССР. Соблюдение ритуалов, бессмысленность которых была очевидна, носило формальный характер. А. Юрчак определил такой образ жизни как «внеаходимость», заимствуя понятие у Бахтина. [15, с.334]. Бахтин дал следующее толкование позиции внеаходимости: «Великое дело для понимания – это внеаходимость понимающего – во времени, в пространстве, в культуре – по отношению к тому, что он хочет творчески понять» [1, с.334].

Принципиально для понимания «театрализации» жизни, частью которой, помимо ритуалов, были и цитаты прозы двадцатых годов, «следы» которых мы находим в произведениях Довлатова, видя рецепцию романов Ильфа и Петрова.

Театральная тема в «Двенадцати стульях» подается в восприятии драматурга Хунтова, который оценивает театр не эстетически, а с неожиданной экономической точки зрения: «Для того чтобы попасть в Большой театр, нужно было бы написать оперу или балет. Но эпоха в данный отрезок времени требовала драму. И Хунтов выбрал самый выгодный театр <...> Качалов, думалось ему, Москвин, под руководством Станиславского сбор сделают. <...> Еще никогда судьба не сулила Хунтову таких барышей» [7, с.196].

Так же неожиданно – с точки зрения портного – смотрит на театральное искусство Вольдемар Сильд из довлатовского «Компромисса»: «И только на спектаклях моего любимого Вахтанговского театра, – говорит В. Сильд, – я забываю о том, что я модельер, и слежу за развитием пьесы – верный признак того, что костюмеры в этом театре работают безукоризненно» [5, I, с.241]. Вероятно, Довлатов указал как «любимый» театр именно Вахтанговский, так как Вахтангов был учеником К. Станиславского, по-своему интерпретировавшего подход своего учителя. И мы видим через своеобразие оценки театрального искусства, если не прямую, то косвенную связь между романом Ильфа и Петрова и повестью Довлатова.

Мы можем увидеть общий мотив, связывающий роман «Золотой теленок» Ильфа и Петрова и «Компромисс двенадцатый» сборника Довлатова «Компромисс». В новелле речь идет о слете бывших узников концентрационных лагерей, оказавшихся после плена в сталинских лагерях с условиями не менее тяжелыми. Фотограф Жбанков захотел поехать вместе с автопсихологическим персонажем. Получив от главного редактора Туронка отказ отправить его на слет, Жбанков выразил протест, заявив о своем праве поездки как фронтовика. Колебание главного редактора по поводу отправки Жбанкова на слёт были прекращены его вопросом о времени работы кассы взаимопомощи. Это была со стороны Жбанкова скрытая угроза уйти в запой. Эпизод сближает «Компромисс» с сюжетом романа «Золотой теленок», который связан с инженером Талмудовским. Если инженеру казалось, что администрация недостаточно внимательно исполняла договорные обязательства, то он демонстративно собирал свои вещи и кричал: «Квартира — свиношник, театра нет, оклад... Извозчик! Пошёл на вокзал». [8, с.22].

В повести Сергея Довлатова «Зона» и в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» мы находим сюжеты, которые связаны с театром непосредственно. В романе Ильфа и Петрова Остап Бендер и Ипполит Воробьянинов, желая убедиться в том, что стулья находятся в театре «Колумб», отправились в театр на постановку «Женитьбы» по Гоголю. Постановка была далека от классических канонов и выглядела довольно абсурдно. Подколесин в

первом акте был одет в камергерский мундир, на сцену он выехал верхом на слуге Степане, его реплики не имели отношения к тексту «Женитьбы» Гоголя: «Подколесин возопил: – Степа-а-а-ан! – одновременно с этим он прыгнул в сторону. – Степа-а-а-ан!! – повторил Подколесин, делая новый прыжок <...> Но так как Степан, стоящий тут же и одетый в барсовую шкуру, не откликнулся, Подколесин трагически спросил:

- Что же ты молчишь, как Лига наций?
- Очевидно я Чемберлена испугался, ответил Степан, почесывая шкуру» [7, с.206].

Второй акт постановки также оказался далек от оригинала. Агафья Тихоновна спустилась на сцену по протянутой через весь зал проволоке: «Она была в трико телесного цвета и мужском котелке. Балансируя зеленым зонтиком с надписью: “Я хочу Подколесина”, она переступала по проволоке, и снизу всем были видны её грязные пятки» [7, с.208].

В довластовской повести «Зона» есть не менее абсурдное описание постановки пьесы «Кремлевские звезды». Пьесу в повести пересказывает замполит Хуриев: «Довожу основную мысль. Центральная линия пьесы – борьба между чувством и долгом. Товарищ Дзержинский, пренебрегая недугом, отдает всего себя революции. Товарищ Ленин настоятельно рекомендует ему поехать в отпуск. Дзержинский категорически отказывается. Параллельно развивается линия Тимофея. Животное чувство к Полине временно заслоняет от него мировую революцию. Полина – типичная выразительница мелкобуржуазных настроений <...> Тимофей переживает конфликт между чувством и долгом. Личный пример Дзержинского оказывает на юношу сильное моральное воздействие. В результате чувство долга побеждает...» [5, II, с.147]

В повести представлены характеристики, которые дает исполнителям ролей пьесы замполит Хуриев: «...в роли Дзержинского Цуриков. По делу у него совращение малолетних. В роли Тимофея – Геша, придурок из санчасти, пассивный гомосек, в роли Полины – Томка Лебедева из АХЧ, такая бикса, хуже зечки, короче публика ещё та» [5, II, с.146].

Представление темы революционной пьесы у Довлатова своей абсурдностью перекликается с претенциозностью постановки «Женитьбы», описанной в романе Ильфом и Петровым. У Ильфа и Петрова описание постановки – это иронический взгляд на авангардные постановки Всеволода Мейерхольда. В комментариях к роману на это есть прямое указание: «Описывая «Театр Колумба», то есть театр первооткрывателей, авторы романа создали обобщенную пародию на многочисленные авангардистские постановки, характерные для 1920-х годов. Однако главным объектом иронии были работы В. Э. Мейерхольда» [9, с.206].

Михаил Булгаков в «Записках на манжетах» описывал театральный спор футуриста и непосвященного зрителя:

- Вы опоздали родиться, – сказал мне футурист.
- Нет, это Мейерхольд поспешил родиться.
- Мейерхольд – гений! – завывал футурист.
- Не спорю. <...> ...гений одинок, а я – масса. <...>
- Искусство будущего!! – налетели на меня с кулаками.

А если будущего, то пускай, пожалуйста, Мейерхольд умрет и воскреснет в XXI веке. От этого выиграют все, и прежде всего он сам. Его поймут. <...> ...к черту эту механику. Я устал [2, с.460].

Будущее Мейерхольда в интерпретации Булгакова определено его талантом и преждевременностью. Булгаков прямо указал, что дарование Мейерхольда может быть оценено в далеком будущем. Обращение Булгакова в будущее откликается в довластовской «Зоне», где описан абсурдно-романтический эпизод постановки, в котором исполнитель роли Ленина оказался уголовник Гурин. Гуринов-Ленин обращался к «молодежи семидесятых»:

– Кто это? Чьи это счастливые юные лица? Чьи это веселью блестящие глаза? Неужели это молодежь семидесятых?.. <...> Неужели это те, ради кого мы возводили баррикады? Неужели это славные внуки революции?.. <...> Это для вас зажигали мы первые огоньки новостроек! Это ради вас... Дослушайте же, псы! Осталось с гулькин хер!.. [5, I, с.160].

На замечание Гурина-Ленина зал грубо ответил: «Замри, картавый, перед беспредельщиной!» [Там же].

Спектакль о трудах партийных чиновников 20-х гг., строивших «светлое будущее» в уголовном лагере, где и зрители, и актеры, и постановщики – уголовники и охранники, воспринимается как абсурд. Также в довластовской «Зоне», судя по всему, не случайно перед описанием сцен спектакля «Кремлевские звезды» мы находим описание концерта, в ходе которого лейтенант Родичев «прочитал стихотворение Маяковского. Он расставил ноги и пытался говорить басом». [5, I, с.160]. В статье Булгакова описана беседа с футуристом, а одним из ярких представителей футуризма был, безусловно, и Маяковский. Вероятно, Довлатов неслучайно ввёл в описание концерта чтение стихотворения Маяковского, который как и Мейерхольд – футурист. Мейерхольд и Маяковский были близки в своих взглядах на искусство. Не случайно Мейерхольд ставил пьесы Маяковского: «Мистерию-Буфф» в нескольких редакциях, «Клопа» и «Баню».

Михаил Булгаков в своих комментариях к постановке Мейерхольдом пьесы «Великодушный рогоносец» описывает сцену, где отсутствует занавес, где вместо декораций — «голая кирпичная стена» с двумя «гробовыми окнами». Этот мотив мы встречаем во вступительной

статье к сборнику «Компромисс» Довлатова: «А за пышными театральными декорациями увидеть кирпичную стену, веревки, огнетушитель и хмельных работяг. Это известно всем, кто хоть раз побывал за кулисами...» [5, I, с.183]. Если не общий мотив, то параллели с описанием закулисья мейерхольдовского театра у Булгакова и закулисья, описанного Довлатовым очевидны.

Михаил Булгаков начинал свой литературный путь именно как драматург. В 1921 году на сцене Владикавказского драмтеатра была поставлена его первая пьеса «Сыновья муллы». Пьеса ставилась ингушской труппой. Позднее пьеса была переведена на осетинский язык, в ней заменили мусульманские имена на осетинские. Ставилась она осетинскими самодеятельными театральными коллективами. Булгаков оценил свой первый опыт драматурга в «Записках на манжетах» в записке под названием «Бежать!! Бежать!!!»: «Что-то тупое и наглое глядело из каждой строчки этого коллективного творчества. Не верил глазам! На что же я надеюсь, безумный, если я так пишу?! С зеленых сырых стен и из черных страшных окон на меня глядел стыд. Я начал драть рукопись. Но остановился. Потому что вдруг, с необычайной чудесной ясностью, сообразил, что правы, говорившие: написанное нельзя уничтожить!» [3]. Сергей Довлатов тоже негативно оценил свой литературный опыт советского периода, также как и Булгаков

не хотел чтобы его произведения советского периода дошли до читателя. 2 декабря 1988 г. Довлатов писал Андрею Арьеву: «Повсюду валяются мои давние рукописи, устаревшие, не стоящие внимания и пр. Самое дикое, если что-то из этого хлама просочится в печать, это много хуже всяческого непризнания» [5, III, с.534]. В 1971 в детском сборнике «Дружба» (1971) вышел рассказ Довлатова «Человек, которого не было». Позднее писатель переделал рассказ в пьесу, которую, судя по всему, он отправил в Псковский драмтеатр, где её нашли в архиве и опубликовали в «Новой газете» [13]. Пока это единственная пьеса писателя. Пьесу с разрешения правообладателей поставили в Псковском театре кукол в 2003 г., но не оставили в репертуаре.

Искусство литератора Довлатова соответствует определению искусства, которое дал Ю.М. Лотман – «вторичная моделирующая система». Особенность поэтики Довлатова – образный тип авторского высказывания, подтвержденное содержательностью и изобразительно-выразительной неповторимостью его художественных текстов – с одной стороны, наличие преемственности с прозой 20-х гг. XX в. – с другой. Довлатов по-своему интерпретировал наследие 20-х гг. в своих произведениях. Элементы текстов литераторов 20-х гг. в текстах Сергея Довлатова – маркер глубокой преемственности, которая прослеживается через объединяющий мотив театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. =М.:Искусство,1979. =С.328-335.
2. Булгаков М. Дьяволиада. Повести, рассказы, фельетоны. Кишинев, 1989.
3. Булгаков М.А. Записки на манжетах. http://books.rusf.ru/unzip/add-2003/xussr_av/bulgam11.htm
4. Вагинов К. Забытая книга. М., 1989
5. Довлатов С. Собрание сочинений. В 4 т. СПб., 2019.
6. Сергей Довлатов. Армейские письма к отцу ///Звезда, №5, СПб, 1998.
7. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. М., 1997.
8. Ильф И., Петров Е. Золотой теленок, М., 1933. 22 – золотой теленок.
9. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев (полный вариант, с комментариями). Режим доступа: <https://filling-form.ru/dogovor/31083/index.html?page=37>
10. Ковалова А. Лурье Л. Довлатов. СПб., 2009.
11. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 тт. Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин, 1992.
12. Новый американец, № 39,5–11 ноября 1980 г., № 102, 26 января - 1 февраля 1982 г.
13. Новая газета, № 34. 21 мая, 2001 г. Режим доступа: <https://novayagazeta.ru/articles/2001/05/21/11668-chelovek-kotorogo-ne-bylo>
14. Штерн Л. Дорога в Голливуд. Воспоминания о работе с Сергеем Довлатовым // Искусство кино. 2003. № 4.
15. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М., 2021.

© Зайцева Светлана Александровна (sveta_gallery@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»