

## **Демонические образы и перформативные опыты в репертуаре актера БДТ им. Г.А. Товстоногова Андрея Феськова**

**Театральный Петербург знает Андрея Феськова уже почти двадцать лет. За это время один из самых талантливых учеников Вениамина Фильштинского создал немало выдающихся образов. Ему удаются как роли психологического плана, так и двойственные фантасмагорические персонажи. Блестящая актерская школа воспитала из бывшего юриста-криминолога<sup>1</sup> настоящего мастера психологических метаморфоз, который с легкостью ориентируется в лабиринте жанров и адаптируется к любым задачам. И публика, и профессиональное сообщество признают в нем виртуозного, умного артиста.**

Андрею Феськову уже посвящены критические портреты, где рассматриваются его ранние работы. В этой статье внимание в большей степени уделено творчеству актера на сцене БДТ в период с начала художественного руководства Андрея Могучего и по сей день.

Андрей Васильевич Феськов стал известен в Петербурге еще в студенчестве: блестяще исполненная роль Порфирия Петровича в учебном спектакле «Преступление и наказание» собрала множество лестных отзывов критиков, а сразу после выпуска из академии в 2006 г. начинающий актер получил приглашение в труппу БДТ. И тотчас же – удача! Большая роль Степана Баркалова в премьерном спектакле Геннадия Тростянецкого «Блажь!» в партнерстве с Ниной Усатовой принесла новичку в профессии первую награду – «Золотой софит» сезона 2006/07 за «Лучший дебют». В ранние годы карьеры Феськова про него писали так: «...сама чистота и непорочность, обаяние и искренность... <...> Нет ни особого изящества, ни утонченных манер. Мужская брутальность еще не вытеснила подростковую юркость. Немного “сглаженный” силуэт, по-школьному “зажатая” спина»<sup>2</sup>. Вряд ли несколько мерклая внешность юного артиста – светлые волосы, не контрастирующие с цветом кожи, мягкие черты лица с чуть заостренным по-мышинному носом и шелестящая, как сыпучий песок, речь – приковывала тогда к себе столько внимания. Впечатляющий старт творческого пути стал возможен благодаря незаурядному актерскому уму, индивидуальности, способности вести «мыслительную деятельность “от персонажа”»<sup>3</sup>. Отыграв в БДТ два сезона, Феськов перешел в Театр на Васильевском – окраинный и, прямо говоря, не первого разряда. Тогда же его художественным руководителем стал Анджей Бубень. Репертуар Театра Сатиры на Васильевском острове, как он в ту пору назывался, формировался с оглядкой на незатейливые вкусы зрителя. Новый худрук, вскормленный польской театральной традицией, а позже впитавший в себя и русскую школу, демонстрировал элегантную лаконичность режиссуры, ставил остроумную в 2010-х Улицкую, малоизвестную актуальную европейскую драматургию и прозу, удачно инсценировал проблематичный для театра материал. Он умело распределял ведущие роли и делал ставку на актерскую индивидуальность. Конечно, случались и промахи, но в целом Бубень сумел вписать доверенный ему театр в мейнстрим современных театральных исканий и поднять художественный уровень репертуара. Именно в таком театре молодой Андрей Феськов продолжил развитие своего таланта.

На сцене Театра на Васильевском актер сыграл ведущие роли в спектаклях «Курс лечения» (Анджей Майер), «Салемские колдуньи» (Джон Хейл), «Бесприданница» (Юлий Карандышев), «Утиная охота» (Виктор Зилов), «Глазами клоуна» (Ганс Шнир) и др. Даже в откровенно слабой режиссуре Феськов находил драматический потенциал, умел не просто показать психологические трансформации своего персонажа, но и передать его метафизическую идею. Игра отличалась подробностью и продуманностью до мельчайших деталей, он убедительно воплощал двойственность и противоречия своих героев, облакал в физическое выражение мыслительную и духовную жизнь персонажа. В работах этого периода у Феськова складывался некий раздвоенный тип героя: «Он вроде “хороший”, но тут же и “плохой”. Хочет помочь, но сразу же возникают сомнения в его помощи. Хочется поверить его ясному взгляду, обаятельной улыбке, но появляется недоумение – на чьей он стороне: властей, боящихся потерять свой авторитет, или безвинных жителей?»<sup>4</sup> При этом критики подчеркивали, что в двуликости персонажей не было ничего демонического или потустороннего, – двойственность виделась скорее в бытовом, психологическом плане. Тем интереснее наблюдать за следующим творческим этапом актера: после возвращения на сцену БДТ природа его персонажей во многом становится ирреальной, и часто герои так или иначе оказываются связаны с инфернальными силами.

Возвращение Феськова в БДТ состоялось в партии Черта в постановке «История солдата» Игоря Стравинского. В 2013 г. на Каменно-островской сцене театра вышел первый проект Андрея Могучего как художественного руководителя – это была совместная работа Большого драматического театра им. Г.А. Товстоногова и Швейцарского совета по культуре «Про Гельвеция». Хотя в афише не значилось имя Могучего – возможно, чтобы оставить название «премьерного спектакля» нового худрука для следующей, полностью самостоятельной работы, не копродукции, – почерк режиссера все же был узнаваем. Могучий поставил «Историю Солдата» как театрализованное чтение либретто в сопровождении ансамблевого исполнения музыки. В центре внимания оказался инфернальный мотив сюжета, восходящий к «страшным народным сказкам» Афанасьева. Могучий заострил конфликт между Солдатом (Ричард Бондарев), простым человеком, и соблазняющей его нечистой силой – Чертом (Андрей Феськов). Спектакль был оформлен минималистично: над сценой установили экран,

на котором возникали то лесные пейзажи, написанные художником-постановщиком Александром Шишкиным в примитивистском стиле, то субтитры, объяснявшие действие (своеобразная альтернатива Чтецу), например, «Солдат идет по дороге». По словам Шарля Фердинанда Рамю, друга Стравинского и автора либретто «Истории солдата», исполнителю партии Черта необходимо «принимать то мужской, то женский облик, одновременно выражать самые разные человеческие черты»<sup>5</sup>. Он пишет: «Здесь нужен не просто актер, а мим»<sup>6</sup>. На премьере 1918 г. роль исполняли сразу двое артистов. Хотя из этого премьерного эпизода не выросла исполнительская традиция, раздвоенность персонажа, безусловно, сохранилась. Черт Андрея Феськова получился «сухопарым, прытким, с козлиной бородкой <...> [он] то пропевал реплики андрогинным голосом, то достигал в пластике петрушечной лихости, а то и вовсе обнаруживал в нечистом мужское обаяние и амбициозность»<sup>7</sup>. Феськов с легкостью справлялся с воплощением многоликости Черта – внезапность его превращений, актерское «фокусничанье» даже называли гениальным<sup>8</sup>. Можно сказать, что возвращение на сцену БДТ с такой inferнальной ролью прочертило один из векторов будущего развития репертуара Феськова.

В основе сказочного сюжета оперы Стравинского, как и самой русской народной сказки «Черт и скрипка», лежит устойчивая мифологема «дьявольской скрипки». Архетипическая связь музыкального инструмента и дьявола выросла в европейской культуре благодаря множеству мифов и художественных произведений. Здесь можно вспомнить и картины XVI–XVII вв., на которых скрипка изображалась в руках Смерти – персонификации дьявола, и популярную в эпоху романтизма легенду о том, как скрипач-виртуоз Паганини продал душу в обмен на мастерство, и играющего на скрипке Мефистофеля из поэмы «Фауст» Николауса Ленау, и балет-пантомиму *Le Violon du Diable* («Скрипка дьявола») на музыку Цезаря Пуни, сюжет которого строится вокруг скрипача, получившего волшебный инструмент от черта. И хотя «дьявольская скрипка» – лишь одна из мифологем, связанных с этим струнным инструментом (существует также «ангельская» трактовка образа скрипки в искусстве), именно inferнальное свойство скрипки видится продуктивным для размышлений над некоторыми спектаклями репертуара Андрея Феськова. Кроме уже упомянутого проекта «История солдата», с игрой на скрипке связано развитие образа Николая Ростова в спектакле 2015 г. «Война и мир Толстого».

Виктор Рыжаков поставил на сцене БДТ «Войну и мир» в жанре путеводителя по роману. Играя с текстом и контекстом произведения, режиссер пригласил провести экскурсию по страницам Л.Н. Толстого несравненную Алису Фрейндлих. Ее героиней стала сотрудница безымянного музея Наталья Ильинична – «всего лишь полная тезка Наташи Ростовой», как, чуть лукаво улыбаясь, объясняет актриса. Персонажи романа предстают в гротескных образах: они одеты в «макеты» костюмов, измятые и с гигантской штриховкой наметочных строчек, лица их набелены, изломанные брови густо прорисованы черным, у кого-то на щеке выведена слеза, у героя Феськова недорисован ус. Они выходят на сцену «из полотнищ мятой бумаги»<sup>9</sup>, будто сатирические иллюстрации из школьного книжного издания. В игре выпуклая буффонада постепенно сменяется психологической достоверностью, обрисовывающей духовное взросление, добавляющей образам живописного объема.

Одну из проблем постановки можно сформулировать как «место детей в войнах взрослых». «Детская» тематика проявляется в том, как режиссер расставляет акценты, какие сцены романа выводит на первый план, и в форме подачи «экскурсионного» материала Натальей Ильиничной. Героиня Фрейндлих ведет за собой персонажей, словно школьный класс, а они неотступно следуют за ней, внимательно слушают и все время жмутся друг к дружке, будто боятся потеряться. При этом «экскурсию» она ведет не по хрестоматийным эпизодам – в спектакле не упоминается небо над Аустерлицем и нет первого бала Наташи Ростовской, которая вовсе выведена за фабульную рамку, – а скорее по картинам, которые часто остаются на периферии внимания: неприметная дочка Ростовых Вера оказывается на центральных позициях массовых мизансцен, одним из главных эпизодов становится дуэль Пьера и Долохова из-за Элен, а важнейшей лирической парой наречены не Наташа с Болконским, а княжна Марья и Николай Ростов.

В исполнении Феськова Николай предстает сначала сущим ребенком. Первая большая сцена с ним – его приезд в отпуск в родительский дом. Молодой Ростов появляется, неся скрипку на вытянутых руках, будто хвастается игрушкой, а дойдя до родителей, стоящих на авансцене (в ролях графа и графини – Дмитрий Воробьев и Ируте Венгалите), опускается на колени. Хотя голосом актер не производит никаких модуляций, мизансцена и жесты – утрированно детские. Приехав домой, чтобы спасти семью от разорения, Коля Ростов сразу зарывается в бумаги, но, дабы угодить сердобольной матери, с самодовольной полуулыбкой



А. Феськов – Николай Ростов. «Война и мир Толстого».  
БДТ им. Г.А. Товстоногова. Фото С. Левшина

комкает расписки по старым долгам. В доме родителей он по-прежнему остается ребенком, который ползает вокруг них на четвереньках и жаждет их одобрения.

Его мучительное взросление начинается после проигрыша в карты. В эпизод пирушки Долохова (Сергей Стукалов) по случаю его отправки в армию Ростов вступает в той же мизансцене: он по-прежнему, как ребенок, сидит на авансцене на коленях. Правее, за его спиной, разнузданный Долохов мечет банк. Ростов делает ставку – и играет на скрипке. Еще ставка – и снова водит смычком по струнам, как одержимый. Ставка – удар смычком – снова проигрыш. При этом инструмент его рождает не музыку, но какой-то низкий, стеклянный, а затем и вовсе заржавелый – inferнальный – звук. Безголосая скрипка становится знаком дьявольского наваждения, под действием которого Николай стремительно тонет в долгах. Очевидна «бесовская» переключка: будто Черт из «Истории солдата» добрался до Коли Ростова.

Одержимость персонажа можно трактовать через «демонологию» Достоевского, который бесовщину психологизирует и социологизирует, например, в романах «Игрок» и «Братья Карамазовы». На этот раз Николай проиграл в схватке с бесом, и Феськов спокойным голосом, будто отойдя в сторону от своего персонажа, говорит: «Все кончено я пропал Боже мой я бесчестный погибший человек уйти убежать но куда

а все равно. Исполняется впервые». Актер произносит эту фразу так, как зачитывается название пьесы на концерте академической музыки, – безэмоционально и рутинно. Одновременно с этим он встает на ноги и начинает остервенело хлыстать смычком скрипку, погружаясь вслед за музыкой в темный морок. Его мрачный припадок прерывает отец, вынимая из рук дьявольский инструмент. Повинившись перед ним, мучительно признав свою глупую ошибку, Николай становится взрослым человеком.

В следующей сцене он, уже осанистый и крепко стоящий на ногах мужчина, оглушающе мощным голосом вопрошает – не у светской публики, но у высших сил, – за что же он воюет и за что ему дали Георгиевский крест: «У меня рука дрогнула! А мне дали Георгиевский крест! Ничего, ничего не понимаю!» Его попытка осознать войну и мир заменяет в нарративе спектакля духовные поиски Андрея Болконского и Пьера<sup>10</sup>. Полную победу духа над бесовским влиянием Николай одерживает после встречи с Марьей (Варвара Павлова). По смерти отца княжна остается совсем одна в разоренном имении. Николай находит ее – входит к ней в дом медленным маршем. Диалог Марьи и молодого графа течет плавно, оба героя движутся будто в замедленной съемке. Голоса смягчены эхом, интонации спокойны и очищены от страстей, на фоне тихо звенят хрустальные колокольчики. В этой сцене время будто исчезает вовсе, готовясь родиться заново. Герои только встретились, им еще предстоит пережить разрушения войны, семечко их любви пока не проросло – но воздух между ними уже сверкает какой-то новой, торжествующей чистотой.

Если в «Истории солдата» Феськов выступал от лица «внушающего дьявола», то в «Войне и мире Толстого» его Николай Ростов, можно сказать, оказался «внушаемым дьяволом». Тяготение к пограничным образам с «чертовщиной» можно заметить и в его роли в постановке Андрея Могучего «Губернатор» (2016). Здесь обнаруживается еще одна форма взаимодействия с персонажным типом черта. Спектакль по рассказу Леонида Андреева начинается с буквально inferнального пролога. С колосников по жестяным лестницам спускаются двое людей в черных костюмах, с посеребренными крыльями, красными глазами и модифицированными тонкими голосами – это ангелы смерти. Они приходят к главному герою, губернатору Петру Ильичу (Дмитрий Воробьев), и расстреливают его в упор. Зрители еще не знают событий, которые стали тому причиной, но уже перенесены в потусторонний мир. Сцену



А. Феськов – Николай Ростов. «Война и мир Толстого».  
БДТ им. Г.А. Товстоногова. Фото С. Левшина

обрамляют два высоких экрана – на них проецируются фотографии действующих лиц (художник-постановщик Александр Шишкин). После расстрела губернатора изображения меняются на негативы. Инверсивность реальности считывается и через внешний вид героев: все – в черной одежде, с серыми мертвецкими лицами (художник по гриму Наталья Крымская). Губернатор на протяжении всего действия не выпускает из рук подушку, через которую его расстреляли ангелы, – серую подушку-надгробие, символ его мертвенности. После взмаха белого платка, ставшего сигналом к расстрелу сорока семи рабочих, Петр Ильич не может найти покой в земном мире и, как обезумевший призрак, ищет собственную могилу. В таком состоянии губернатор встречает своего сына Алексея (Андрей Феськов).

Роль Феськова небольшая. Он появляется только в третьем эпизоде из одиннадцати – в сцене праздника по случаю проводов Алексея в Петербург. С мрачным и равнодушным лицом сын танцует с матерью, рывками кружит ее, корчит резкие гримасы. Гости мертвецки пьяны, но не Алексей: он выпивает сдержанно, уверенно держится на ногах. Отстраненный, холодный, закрытый – кажется, он присутствует на этом бале не более чем из вежливости, родителей ему приходится терпеть. После, когда гости уходят смотреть фейерверки и на сцене остаются только Петр Ильич и Алексей, сын утешает отца, но делает это формально



«Губернатор». Сцена из спектакля. БДТ им. Г.А. Товстоногова.  
Фото С. Левшина

и почти не реагирует на его одержимость идеей скорой смерти. Спокойно смотрит на него, курит. Но так продолжается только до тех пор, пока отец не взмахнет окровавленным белым платком прямо перед лицом Алексея. Раздается очередь выстрелов, и он попадает в отцовское пограничное состояние между мирами – реальным и ирреальным. Как бы вербализуя состояние выверта сознания Петра Ильича, Феськов, когда его герой отчитывает отца за истеричность, интонационно выделяет в своей реплике: «Это какая-то *БЕС*смыслица, это вообще *черт знает что!*» – делая акцент именно на «бес-». Конечно, губернатор и тем более его сын не могут объективно осознавать infernalность своей реальности и не вступают в прямое взаимодействие с потусторонними силами, но различными средствами подчеркивают, что чувствуют присутствие чего-то адского, демонического, дышащего им в затылок.

Узловой точкой в демонологическом репертуаре Андрея Феськова стала роль Чичикова в спектакле Андрея Могучего «Материнское сердце» (2022). Сюжет строится вокруг одноименного произведения Василия Шукшина. В инсценировку также вошли рассказы «Осенью», «На кладбище», «Нечаянный выстрел». Действие постепенно разворачивается в эпичное, монументальное полотно, которое легко укладывается в схему волшебной сказки. Авдотья Громова (Нина Усатова) едет на стареньком мотоцикле «Урал» через всю страну в Москву, чтобы спасти своего сына

Виктора от тюрьмы. Покинув дом, она оказывается на распутье, где ей предстоит выбрать: помогать «христовеньким» или нет. Испытаниями для героини становятся встречи с другими персонажами, попавшими в беду. И никому Авдотья не отказывает в помощи: ее бездонное сердце высушивает горе каждого. На всем пути Авдотью Громову сопровождает некто невидимый для героев спектакля. В программке он обозначен как «представитель потусторонних сил», он же Чичиков, он же фольклорный черт, амбивалентный «волшебный помощник». Этот персонаж Феськова также является рассказчиком, или, точнее, архитектором сценической реальности – функции его разнообразны, сложны, замысловаты и крайне любопытны.

Художественное пространство «Материнского сердца» вмещает весь российский простор: от деревенской глубинки до Красной площади Москвы (художник Александр Шишкин). Декорации, реквизит и костюмы хоть и намекают, что время действия – приблизительно 1950–60-е гг., постепенно оно разбивается о сценическую условность и к финалу переходит в абсолютную абстракцию. Этим неуловимым, мерцающим временем и управляет Чичиков, который зачинает спектакль, объявляет антракты, ставит действие на паузу, остраивая его своими комментариями. «Актерские работы этого спектакля опираются на житейскую, близкую, незамысловатую правду жизни шукшинских персонажей»<sup>11</sup>, а Чичиков регулярно вырывает зрителей из иллюзии реальности, повторяя: «Мы в театре!» Для героя важно, чтобы история оставалась в границах условности художественного высказывания. Почему? На то было много причин, одна из них – смещение третьего акта и финала постановки в сторону метареализма.

Существуя на пересечении реального и inferнального миров, персонаж Феськова связывает оба эти мира с нашим, объективно реальным. Спектакль начинается со вступительного монолога Чичикова. Холодный луч прожектора выхватывает героя из темноты зрительного зала, откуда он медленно выходит на сцену. Одет в костюм с черным фраком. Его высветленные почти до прозрачности волосы взъерошены, жесты – манерны. Он что-то бормочет на немецком языке, постепенно набирая силу в голосе. Поднявшись на подмостки, будто пробует на вкус русский язык: продолжая вести монолог на немецком, с хрустящими интонациями говорит что-то о «Тш-Чайковском», «Хрщ-Хрущеве», спотыкается о русские имена и выражения. Распробовав язык, но все еще с небольшим акцентом, с широкой, округлой жестикуляцией,



А. Феськов – Чичиков, Н. Усатова – Авдотья Громова. «Материнское сердце». БДТ им. Г.А. Товстоногова. Фото С. Левшина

почти танцую, герой Феськова задается главным вопросом: «Что же такое есть русский человек, что его определяет, его дух?» Напомнив зрителям жеманным голосом: «Мы в театре!» – раскрывает занавес и начинает вести шукшинский рассказ.

На протяжении всего спектакля Чичиков не сходит со сцены и «предъявляет», озвучивает фабулу рассказа. Это позволяет ему также управлять ходом времени. Он сопровождает происходящее комментариями, часто поэтическими. Так, к каждому шукшинскому сюжету у Чичикова приготовлено стихотворение из Козьмы Пруткова («Юнкер Шмидт», «Память прошлого», «Современная русская песнь»). И пока персонаж Феськова комментирует события, прочие герои неподвижно застывают, свет приглушается, музыка уходит. Эта способность руководить временем отчасти коррелирует с тем, как гоголевский Чичиков управляет несущейся Тройкой–Русью, потому оба Чичикова – и Гоголя, и Могучего – становятся формфакторами русской действительности.

Речь Чичикова несколько манерна, но иногда в ней появляются просторечные «аканья» и редуцированные окончания, особенно если разговор заходит непосредственно о Витьке и его матери Авдотье. Ведя рассказ, герой переходит от одного края сцены к другому, вьется вокруг других персонажей, оставаясь ими незамеченным, или спускается в зал, напоминая тем самым, что он – тоже зритель, сторонний наблюдатель



А. Феськов – Чичиков. «Материнское сердце». БДТ им. Г.А. Товстоногова.  
Фото С. Левшина

разворачивающегося действия. На протяжении первого акта Чичиков сохраняет пластику танцующей марионетки, временами отвлекается на немецкоязычные философствования и буквально каждую минуту тем или иным способом обозначает свое присутствие. Даже если молчаливо сидит в кресле на краю авансцены, он медленными, размашистыми жестами отправляет, например, кусочек чего-то съестного себе в рот. Или картинно пьет чай, зрелищно жует яблоко, любит своей танцующей тенью на сцене или как будто что-то нашептывает Авдотье на ухо.

Некоторые приемы рисунка роли были апробированы актером в другом спектакле, где его персонаж выполняет похожие функции рассказчика. В «Эрендире» (2014) режиссера Федора Лаврова Феськов исполняет роль фотографа. В спектакле рассказывается о молодой девушке, которую ее суровая бабушка делает проституткой и на которой таким образом зарабатывает. Фотограф не только запечатлевает на пленку сцены их преступной жизни, но и ведет повествование, двигает сюжет. У персонажей Феськова в обоих спектаклях можно заметить схожие движения, как у деревянной куклы, пружинистую пластику и растопыренные позы поклонов с вывертом рук. Так же в начале «Эрендиры» актер использует иностранный, в этом случае испанский, акцент, вписывая своего персонажа в мексиканский колорит постановки. В какой-то момент Бабушка застреливает фотографа, и герой, нарисовав на своем



А. Феськов – Фотограф. «Эрендира». БДТ им. Г.А. Товстоногова.  
Фото С. Левшина

лице силуэт черепа и изменив регистр голоса на фальцет, продолжает повествование как бы с «той», загробной стороны. Но роль фотографа все-таки остается чисто технической. Любопытно еще то, что в «Эрендире» персонаж Феськова активно взаимодействует с Бабушкой, которую играет Нина Усатова. (Правда, фотографа Бабушка видит и вступает с ним в непосредственный контакт.) «Материнское сердце» стало третьей постановкой, в которой действует дуэт Усатовой и Феськова.

Фотограф из «Эрендиры» никогда не смог бы запечатлеть Чичикова на свою пленку, если вообразить такой кроссовер спектаклей. В «Материнском сердце» камера обходит беса стороной – на экран над сценой транслируются только реальные, посюсторонние персонажи. «Ежели не зрители, то действующие лица чувствуют какую-то ошеломляющую сонную мглу, фантастическое марево черта»<sup>12</sup>. Авдотья хоть черта и не видит, но нюхом чует сернистый душок, когда останавливается, чтобы перекусить вареными яйцами: невидимый Чичиков сидит прямо перед ее носом. Демоническая суть Чичикова раскрывается в пластике актера постепенно. То он почешет за ухом, как зверь, то обнюхает лежащего на обочине пропойцу. В любой драке, как, например, в сцене свадьбы во втором акте, бесенок издает радостный хищнический визг и оживленно снует между дебоширами. В одном из центральных эпизодов, когда Авдотье снятся все ее умершие сыновья, в сон проникает



«Эрендира». Сцена из спектакля. БДТ им. Г.А. Товстоногова.  
Фото С. Левшина

и бес–Чичиков. Он слоняется между усопшими, приноживается, узнавая в них «своих» – духов, принадлежащих потустороннему миру. Чичиков в поэме Гоголя – деятельный бес, балансирующий между миром живых и миром мертвых. Его сделки на мертвые души напоминают дьявольский контракт. Мережковский писал, что для Гоголя черт «есть мистическая сущность и реальное существо, в котором сосредоточилось... вечное зло»<sup>15</sup>. В самом авторе «Мертвых душ» он видел фигуру трагического разлома, для которой inferнальность была не просто декоративным элементом, а главным принципом мироустройства; потому и черт у него не только сказочный персонаж, но сама суть России, утопающей в абсурде. Подобным образом в спектакле Могучего Чичиков конструирует реальность и становится сосудом, который заполняется убеждениями героев о том, что он есть то самое зло, которое повинно во всех людских бедах.

Во втором акте фантасмагорические события интенсивнее вторгаются в жизнь героев. Усиливаются фольклорные мотивы в сцене свадьбы: бес–Чичиков проворно целует невесту в щеку, после чего кто-то из гостей принимает ее за русалку. В снах Авдотьи появляются призраки ее умерших сыновей, а в поезде она беседует с мертвым солдатом. Позже, уже в третьем – наиболее мистическом – акте, сам Ленин восстает из гроба. Чичиков все меньше ведет повествование и только иногда

комментирует сцены, но развитие его образа поддерживает общее погружение действия в демоническую среду. В нем многообразнее начинает проявляться жуткое и фантастическое. Из-под фалда сюртука выглядывает длинный, тонкий, голый, как у крысы, хвост, которого до этого не было видно, – так «опредмечивается» его inferнальная природа. А если кто-то упомянет Отца Небесного или Богородицу-Мать, то Чичиков начинает весь содрогаться, будто на него опрокинули чан с кипятком.

Герой Феськова подобно волшебному помощнику сопровождает Авдотью в Москву и извилистыми тропами приводит ее (а вместе с ней и прочих персонажей) к прозрению. Чичиков запускает цепочку событий, которые способствуют обнаружению корня злосчастий всего населения спектакля. Он целует ножки милиционеру Мельникову (Виктор Князев), будто «метит» его. И Витька, точно бес его спутал, в кураже дает Мельникову бляхой в лоб, после чего милиционер «прозревает», начинает задаваться вопросом, почему у Гоголя повода Тройки-Руси ведет жулик Чичиков. В третьем акте, где в абстрактном пространстве соединились черты мавзолея и буддийского храма, восставший из мертвых Махатма Ленин (Юлия Дейнега) говорит, что авдотьян Витька таким образом выполнил свое жизненное предназначение – поспособствовал пробуждению Мельникова. Но беса–Чичикова, который заводит героев в свой демонический мир, нашептывая им мучительные, мрачные мысли и сподвигая на злые поступки, подвешивают на тросах на потеху публике, и в нем, извивающемся и визжащем, побежденном демоне, персонажи видят победу добра над злом.

При первом рассмотрении персонаж Феськова в «Материнском сердце» – «облигаторный “антигерой”»<sup>14</sup>. Но действительно ли это так? Взять, к примеру, больничную сцену из первого акта, в которой сын Андрея, героя Анатолия Петрова, попытался застрелиться из-за несчастной любви, но выжил. Чичиков комментирует ее, читая с простодушной, непосредственной интонацией стихотворение Пруткова «Юнкер Шмидт», где есть в том числе такие строчки: «Погоди, безумный, снова / Зелень оживится! / Юнкер Шмидт! честное слово, / Лето возвратится!» Разве в природе черта отговаривать самоубийцу накладывать на себя руки? После Филипп (Юрий Ицков) из рассказа «Осенью» делится с Авдотьей своей неумирающей болью о том, как он однажды отказался от любви всей жизни из-за принципов. Его горькая исповедь не способна растрогать разве что сгнивший пенёк в лесу. Вот и Чичиков, присев поодаль,

осторожно промакивает глаза платком. Конечно, в этом жесте можно увидеть «пародийное участие»<sup>15</sup>, и Мережковский напоминает, что «главная сила дьявола – умение казаться не тем, что он есть»<sup>16</sup>. Но что, если допустить в нем искренность? Махатма Ленин в своем монологе говорит, что нельзя вечно списывать свои беды на мистическую чертовщину, а спасение народа зависит только от него самого. Мысль о том, что герой Феськова – это носитель абсолютного зла, невозможно полностью опровергнуть, но по крайней мере к ней можно дописать знак вопроса. В конце концов, Чичиков ведь не только жулик и представитель потусторонних сил, он еще и своеобразный «негативный» волшебный помощник и в некотором роде «просвещенный европеец», который исследует русского человека.

Роль Чичикова в репертуаре Андрея Феськова, безусловно, одна из вершинных – многомерная и филигранно выстроенная.

Увидеть силу его актерского таланта можно также в постановке Александры Толстошевой «Опыты драматических изучений. Моцарт и Сальери» (2024), где он играет в Моцарта (важна именно процессуальность игры), и в моноспектакле «Ночной писатель» (2019) в постановке Яна Фабра по его же дневникам. Содержанием «Моцарта и Сальери» стала виртуозная актерская импровизация Феськова и его партнера по сцене Павла Юринова. Предмет исследования в «Ночном писателе» – творческое мышление как таковое и осознание творцом своей исключительности. Обе эти роли не вписываются в вектор «демонических» персонажей, но они сближаются в точке осмысления природы гения и его творчества, и это – вторая доминанта актерского репертуара Феськова.

В «Моцарте и Сальери» Александра Толстошева только обозначила игровой каркас спектакля, оставив актерам обширное пространство для импровизации. Экспериментальный проект БДТ «Опыты драматических изучений», в который входит эта постановка, а также «Каменный гость» и «Пир после чумы», был задуман с целью очистить тексты Пушкина от стереотипного восприятия. Толстошева деконструирует привычную форму пушкинской трагедии и создает на ее основе перформативное действие. В данном случае авторский текст выступает скорее поводом для игры, нежели объектом исследования. Главное здесь – концепция импровизации и то, как разыгрывают текст.

Пьеса Пушкина обыгрывается подобно джазовому стандарту несколько раз. На ее основе вырастают три игровых эпизода (иногда и больше: например, на предпремьерных показах это проделывали пять



П. Юринов – Сальери, А. Феськов – Моцарт. «Моцарт и Сальери».  
БДТ им. Г.А. Товстоногова. Фото С. Левшина

раз). В каждом из них трагедия звучит целиком, всякий раз начинаясь заново. Вместе с Феськовым и Юриновым на сцене также Владимир Розанов – композитор и мультиинструменталист, который музыкально сопровождает действие. В первом круге игры напыщенный Сальери Юринова балансирует между карикатурностью, ироничностью и серьезностью и ставит себя в почти учительскую позицию над Моцартом Феськова, а он, незлобивый, по-детски неуклюжий, в свою очередь дурашливо подыгрывает Сальери. Одетые в исторические костюмы «из подбора» и потрепанные вещи из секонд-хенда, они играют актеров, которые готовятся сыграть Моцарта и Сальери. Второй без конца поправляет интонации и дикцию первого, оба как бы пристраиваются к тексту, ищут разные к нему подходы. Оставаясь пока что в рамках пушкинского текста, в первом круге импровизации Феськов экспериментирует с внутренним ощущением себя в роли, примеряя разные характерные качества, озорно разыгрывая текст Пушкина без предощущения трагического финала. Пока Сальери пафосно и раскатисто декламирует, пугливый Моцарт весь будто скукоживается, ходит на цыпочках или ползает по сцене «тише воды ниже травы» – только бы не произвести лишнего шороха и не помешать другу репетировать роль. Из легкости и непосредственности актерского существования, из вольных импровизаций рождается множество очаровательных шуток. Постепенно в игре



А. Феськов – Моцарт. «Моцарт и Сальери». БДТ им. Г.А. Товстоногова.  
Фото С. Левшина

Феськова появляется расслабленность в отношении и к тяжеловесной гениальности своего персонажа, и к грозности Сальери. А впервые взяв в руки стакан с ядом, Моцарт переменяет легкую добродушность на сосредоточенную строгость, которая подводит персонажа к последующему трагическому монологу о «Реквиеме», – герой читает его размеренно и настороженно, только предчувствуя, что его ждет. Сознывая, что Сальери преподнес ему яд, Моцарт спокойно принимает его и заходится в выматывающей смертельной пляске под звучащий в переложении для баяна «Реквием», величественный, трагически-торжественный. От изнуряющей чечетки с Моцарта слетают парик, шарф – он весь будто рассыпается. Добравшись до финального такта, распластавшись на сцене, он тем не менее не умирает: тихим бессильным голосом Моцарт зачитывает трогательное стихотворение, вопрошая: «Пушкин, Шекспир, Вольтер... Люди, где вы?» Моцарт готов примкнуть к своим великим коллегам-творцам, но, не найдя их в бесконечном пространстве вечности, он вынужден продолжить игру с «маленькой трагедией» и вернуться на исходную позицию.

Во втором раунде намеченные образы героев развиваются, дистанция между исполнителями и их персонажами сужается, а импровизация становится более непринужденной и раскрепощенной. Сальери еще пуще раздувается до примадончика и продолжает исполнять

советские эстрадные «песни о главном». А Моцарт в свою очередь, будто «ощупав» в первом раунде границы пушкинского текста, теперь пробует посредством игры вырваться за его рамки. Если в первом раунде импровизация в большей степени касалась поиска физической фактуры персонажей, экспериментов с самоощущением, то во втором актеры разламывают текст пьесы, все чаще отходя в сторону от первоисточника. Герои экспромтом сочиняют ироничные комментарии и стишки вокруг той или иной фразы Пушкина. В процессе пинг-понга едкими шутками, от присвоения персонажами реплик друг друга, пушкинские стихи «опресняются» до комической прозаичности. Встреча двух композиторов-гениев превращается в подобие «кухонного» разговора под дешевый крепкий алкоголь, во время которого Сальери жалуется старому другу, что его симфоний никто не знает. Сцена со слепым скрипачом, в которой пушкинский Моцарт по-детски радовался тому, что случайно встреченный им кабацкий музыкант знает его пьесы, в спектакле превратилась в ироничный музыкальный скетч: герой Феськова веселится от того, что «слепой скрипач с баяном» по щелчку пальцев играет все, что ни попросишь, хоть Софью Губайдулину, хоть Виктора Цоя, и с детской непосредственностью восторгается мастерством Владимира Розанова. Небрежно брошенной в стакан с выпивкой таблетке с ядом Моцарт не то что не удивится, а хохотнет от вальяжности этого жеста Юринова. А после так заговорит Сальери зубы, что тот сам выпьет яд. На двоих они прочитают монолог о «Реквиеме», и, повторив уже известное про несовместность гения и злодейства, в сокрушительном танце смерти теперь закружится Сальери. Неизменные законы текста Пушкина известны этому Моцарту, и потому он непринужденно, играючи избегает своей роковой судьбы.

В третьем круге игра освобождается от каких-либо концепций: стихи произносятся спокойно и сосредоточенно, будто читаются по книжке. Выпаренный, голый поэтический текст Пушкина звучит свежо, благоухает весенней чистотой, как мартовский первоцвет.

Моцарт Феськова за три круга игры предстает одновременно гением – и дурашливым ребенком. Он – «как некий херувим». В нем сочетаются простота, прозорливость и смиренность перед судьбой. Актер легко переключается между способами существования, то усиливая звучание персонажа, то выдвигая на первый план свое актерское «я». Пока Сальери «берет голосом весь зал» и распевает стихи Пушкина на манер эстрадных песен, Моцарт попивает чай с конфетками и тщательно разглаживает золотистые фантики, будто на память.

Он не сопротивляется жизни и одаряет данную ему реальность своим талантом – не только музыкально-актерским, но и человеческим – талантом к свободе и радости.

Феськов всегда, в любой работе, потрясающе реактивен во взаимодействии с партнером и предельно чуток к зрительному залу. Иногда даже вступает в прямое общение с публикой, отпускает реплики в ответ на ее действия. Например, в «Материнском сердце» он может совершенно естественно, не выходя из образа, пожелать здоровья чихнувшему зрителю; в спектакле «Ночной писатель», речь о котором пойдет далее, Феськов исполняет песню группы «Ленинград» «Мне бы в небо» и в припеве ждет от зрителей, что они закончат строчку песни вместо него, – и они заканчивают, за что в ответ получают благодарность актера. Подобных внесемантических эмоциональных диалогов-перемигиваний можно заметить множество. А играя Моцарта, Феськов сохраняет живую связь с залом, угощает зрителей конфетами и громко общуется «беглецов», которые уходят со спектакля посередине очередного романса Сальери. (К слову, обычно практически никто не уходит. Но актеры сразу предупреждают, что пьеса будет играть несколько раз, и после каждого из финалов зрители могут спокойно уйти, если пожелают. Однажды зритель ушел, не дожидаясь конца эпизода, чтобы ответить на звонок, – Феськов погнался за ним по лестнице, а когда зритель вернулся, припомнил ему «побег». Таких добродушных шуток, вспышек импровизаций и чистого актерско-человеческого куража в ходе спектакля всякий раз рождается великое множество.)

Его бездонное наслаждение игрой в театр заразительно. В созданном Александрой Толстошевой спектакле о рождении спектакля важно именно то, как актеры существуют в бесконечном игровом потоке. Феськов показывает, как его герой «надевает» на себя роль Моцарта, осваивается в игре в трагедию Пушкина, а потом, усвоив предложенные ему обстоятельства перформативного существования в замкнутом тексте, разбивает его границы и играючи нарушает всяческие правила. «Мне было б жаль расстаться / С моей работой, хоть совсем готов / Уж *Requiem*», – в каждом раунде «Моцарта и Сальери» Феськов по-разному выделяет эти слова, и в едва заметном элегичном акценте, во вдохновенном полувздохе слышится, что это говорит не только его герой, но и он сам, актер Феськов, о своем служении театру.

Упомянутый спектакль «Ночной писатель», с моей точки зрения, можно считать не только большой удачей Андрея Феськова как актера,



А. Феськов. «Ночной писатель». БДТ им. Г.А. Товстоногова.  
Фото С. Левшина

но и событием современного петербургского театра вообще. Эта постановка стала первой российской репертуарной работой бельгийского художника, перформера, режиссера и известного провокатора Яна Фабра, которую он перенес на сцену БДТ, отозвавшись на предложение Андрея Могучего (до того спектакль был выпущен в 2016 г. в антверпенской творческой лаборатории Фабра *Troubleyn/Laboratorium*). Тогда прессу волновала, главным образом, фигура самого постановщика: премьера была приурочена к проходившему в то время фестивалю Яна Фабра в БДТ, на котором представили также видеоинсталляцию «Воины красоты», спектакли «Воскресения Кассандры» и «Приготовление к смерти». В рецензиях «Ночной писатель» часто становился поводом поговорить о режиссере, о том, как спектакль помог широкому зрителю «понять странный мир художника»<sup>17</sup>, о его мотивах, методе и т.д. Непосредственно Феськову – а это, напомним, моноспектакль – уделяли значительно меньше внимания.

Документальной плотью перформативного монолога «Ночного писателя» стали дневники Яна Фабра, если допустить, что дневники, в которых он описывает как свою повседневность, так и творческий метод, можно считать за документ. Однако Андрей Феськов не пытается перевоплотиться в реального Фабра. Режиссер и не требовал этого от актера. Более того, он хотел, чтобы спектакль был в равной мере и



А. Феськов. «Ночной писатель». БДТ им. Г.А. Товстоногова.  
Фото С. Левшина

о художнике Фабре, и об актере Феськове. Это известно из интервью артиста: «В процессе работы было много актерских “приносов”, которые потом вплелись в ткань спектакля, и я за это очень благодарен режиссеру»<sup>18</sup>.

Писали, что «в облике персонажа, созданного Яном Фабром и Андреем Феськовым, явных отсылок к Фабру не возникает», что «существо на сцене выглядит собирательным образом художника – то циничного трикстера, возмутителя спокойствия, то охваченного жаром собственного искусства»<sup>19</sup>. В главном герое отпечатались в первую очередь двойник Яна Фабра, концептуальный образ, который художник транслирует через свои дневники, – «простой смертный по имени Зевс»<sup>20</sup>, ранимый бунтарь и негибаемый панк. Личность же Феськова проявляется через нервную иронию, вибрирующую эксцентрику и тень «бесовства» предыдущих ролей.

Герой – одинокий творец – располагается в центре сцены за широким стеклянным столом. Во всей обстановке – строгий минимализм. Пол укрыт белоснежной солью, которую он будет демонстративно буквально сыпать на свои воображаемые раны. Перед столом лежат четыре огромных камня – символы громадных умов Эйнштейна, Гертруды Штейн, Витгенштейна и Франкенштейна. В одной из сцен герой жестом изобразит, как он будто собирает эти «великие мозги» и вкладывает их

в свою голову. Это белое, с шероховатостями, безжизненное, но не стерильное пространство создано для поисков «я», спрятанного в глубине иступленного сознания художника.

Само это место, в котором писатель мучается от бессонницы и манифестирует свою творческую идеологию, клаустрофобно. В дни премьеры это был Фанерный театр – арт-объект, созданный внутри БДТ в марте 2019 г. к столетию театра. Его красный «клюв», ставший игровым пространством «Ночного писателя», врезался в зрительный зал Основной сцены и был рассчитан всего на тридцать мест, а стол стоял в тесном углу с низким потолком. Позже очертания арт-объекта угадывались и на постоянной площадке спектакля, Каменноостровской сцене БДТ: здесь два диагональных луча, стелящихся по полу, с двух сторон освещали рабочий стол писателя в центре сцены и образовывали виртуальную «стрелу» Фанерного театра.

Герой затянут в строгий синий костюм. Он появляется под фолк-блюз песню Stef Kamil Carlens – *No sleep blues*, садится за стол. Несколько сюрреалистичная, расслабленная и в то же время гипнотически-ритмичная композиция будет звучать на протяжении всего действия. Он начинает читать записи из дневника вкрадчиво, но твердо; матовый голос Феськова звучит по-ночному спокойно. Так задается исполнительская «точка покоя», от которой позже актер будет делать ироничные отступления и в которую будет возвращаться после чтения отрывков из пьес Фабра разных лет.

Во многих эпизодах Феськов использует антитезу, сопровождая слово противоположным ему по значению жестом. Герой говорит: «Я сделал из глины маленького человечка», – актер руками изображает превысокого великана; провозглашает богоподобное величие писателя, но его пластика – скованная и робкая; обращаясь к Богу с ангельским взглядом, тут же крутит из волос дьявольские рожки. В этих контрастах дан намек на противоречивость художественного метода Фабра, выражено пограничное, дисгармоничное состояние персонажа и, конечно, характерное чувство юмора исполнителя.

Феськов проявляет высочайшее актерское мастерство, крутя пируэты на пятирублевой монете. Не выходя из-за стола, он демонстрирует и виртуозность голосоведения, и невероятную для столь ограниченного пространства мизансценическую изобретательность. В эпизоде из пьесы «Я – ошибка» Феськов постепенно увеличивает темп произнесения монолога и громкость голоса, наращивает напряжение в ритме

и по-разному интонирует каждую фразу. Начинает он с полупшепота, чуть растягивая слова; постепенно ускоряется, чеканит согласные, амплитудно меняет интенсивность голоса. От раза к разу паузы между фразами уменьшаются и наконец исчезают вовсе. В стремительном темпе восклицание сменяется плачем, звериный рев – горделивой мажорностью, вопросительное удивление – воплем. Порывистое дыхание обгоняет произносимые слова до тех пор, пока звук восклицания «Я – ошибка, значит, я – Бог!» последним боем не будет вколочен в воздух.

Накопление и высвобождение энергии, движение сжимаемой и разжимаемой внутренней пружины ощутимы и в чтении фрагмента из пьесы «Свет мой, тельце, ты скажи». Она посвящена телу художника, телесности как таковой и пределам ее возможностей. Расположение за столом жестко ограничивает мизансценическую вариативность, и Феськов активно задействует пластику и мимику.

Последняя реплика героя спектакля: «Мертвые приглядывают за мной». После Феськов начинает танец с раздеванием под *No sleep blues*. На задник транслируются субтитры с переводом текста песни: «Я рисую рукой дьявола, а когда дьявол устает, то ангел рисует дальше». В довольно экспрессивном, иронично-неуклюжем танце проскальзывает марионеточность: актер держит себя за волосы, будто куклу за веревочки, – кажется, так он управляет своей внутренней свободой и художественной волей. Демоническое у Фабра становится той силой, которая повелевает потоком сознания художника. В его понимании художник становится инструментом для созидания, иногда – в буквальном смысле (известны арт-объекты, которые Фабр создавал с помощью своей крови и прочих телесных выделений), иногда – в мистическом: его перформансы ритуализованы, они рождаются в полусознательном состоянии, и потому зачастую не актер исследует через действие явление N, а сам перформанс позволяет проанализировать и почувствовать художника. Роль в «Ночном писателе» становится в репертуаре Феськова точкой, где один из основных сквозных мотивов его актерской жизни – инфернальность – встречается с наиболее органичной для него формой существования – импровизационной, перформативной. Стоя на этом пересечении, его герой осмысляет природу искусства.

Одни «сценические демоны» Андрея Феськова выражают многоликость зла и конструируют сценический хронотоп, другие «бесы» как бы создают среду духовного роста персонажа, иные герои лишь едва ощущают присутствие дьявольских сил. Все эти образы вырастают из

некоего пограничного состояния, инфернального разлома, из которого добывается благодатная для актера энергия. А те персонажи, которые не вступают в отношения с бесовскими силами, становятся метафорами самой театральности, которую актер, используя все богатство своей техники, виртуозно препарировывает и подчиняет собственной творческой воле через игру со сценической реальностью и импровизацию. В каждой своей роли Андрей Феськов самоотверженно бросается в омут психологических метаморфоз, демонстрируя животную адаптивность к самым разными жанрам и художественным системам.

- <sup>1</sup> До того как в 2001 г. поступить в актерскую мастерскую В.М. Фильштинского в СПбГАТИ, А. Феськов защитил диплом юриста на тему «Криминологические аспекты убийств, совершаемых в России» и работал в Управлении юстиции и юридической фирме.
- <sup>2</sup> *Андреева А., Стоева Н.* Душевный удушитель // *Петербургский театральный журнал*. 2010. №2 [60]. С. 81–82.
- <sup>3</sup> Там же. С. 82.
- <sup>4</sup> Там же. С. 83.
- <sup>5</sup> *Рамю Ш.Ф.* Воспоминания об Игоре Стравинском. СПб.: Лань : Планета музыки, 2020. С. 56.
- <sup>6</sup> Там же. С. 56.
- <sup>7</sup> *Авраменко Е.* Андрей Могучий задумался о детском репертуаре [Электронный ресурс] // *Известия*. URL: <https://iz.ru/news/558770> (дата обращения: 11.01.25).
- <sup>8</sup> *Учитель К.* История солдата + Stravinskij Revisited [Электронный ресурс] // *Петербургский театральный журнал*. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/istoriya-soldata-stravinskij-revisited/> (дата обращения: 11.01.25).
- <sup>9</sup> *Дмитревская М.* Режиссер и персонажи в поисках автора [Электронный ресурс] // *Петербургский театральный журнал*. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/rezhisser-ipersonazhi-vpoiskah-avtora/> (дата обращения: 02.02.25).
- <sup>10</sup> *Тронн Е.* Исчезающие во мглу, исчезающие, исчез // *Петербургский театральный журнал*. 2016. №1 [83]. С. 101.
- <sup>11</sup> *Е. Лыкова, Т. Ткач.* Андрей Феськов – артист, юрист и провокатор // *PRO сцениум: театральная газета Санкт-Петербурга*. 2007. Окт. (№15). С. 66–67.

- <sup>12</sup> Мережковский Д.С. Гоголь и черт: Поэзия; Гоголь и черт: исследование; Итальянские новеллы / Сост. и вступ. ст. В. Макарова. М.: Книжный Клуб Книговед, 2010. С. 189.
- <sup>13</sup> Там же. С. 179.
- <sup>14</sup> Селезнева-Редер И. Авдотья-мать спасет // *Петербургский театральный журнал*. 2022. №2 [108]. С. 65.
- <sup>15</sup> Федянина О. Птица-двойка. Андрей Могучий поставил в БДТ краткий курс русской литературы и русской мысли [Электронный ресурс] // *Коммерсант*. 2022. 6 июня. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/5391825>(дата обращения: 10.03.25).
- <sup>16</sup> Мережковский Д.С. Указ. соч. С. 180.
- <sup>17</sup> Песочинский Н. Анархия фаабражения [Электронный ресурс] // *Петербургский театральный журнал*. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/anarxiya-faabrazheniya/> (дата обращения: 17.03.25).
- <sup>18</sup> Хворостян А. Андрей Феськов «Ночной писатель», Большой драматический театр им. Г.А. Товстоногова, Санкт-Петербург [Электронный ресурс] // *Maskbook*. URL: <http://maskbook.ru/andrej-feskov/?fbclid=IwAR0h5KDtsCqW2J7OCcxUBxUbcGBy2jV1C9tnuKeqXuGOfD2-IXZF1EH3UFM> (дата обращения: 20.03.25).
- <sup>19</sup> Палатченко А. Приятное безумие Яна Фабра: репертуарную версию «Ночного писателя» эпатажного бельгийца наконец показали публике [Электронный ресурс] // *Фонтанка.ру*. 2020. 25 октября. URL: <https://www.fontanka.ru/2020/10/25/69516697/> (дата обращения: 17.03.25).
- <sup>20</sup> Фабр Я. Ночные дневники. Избранное. М.: Эксмо, 2018. С. 98.