

Тотальний театр у сучасній пластичній версії

ГАННА ВЕСЕЛОВСЬКА

Творення всеохопної театральної реальності, принциповим для якої є поєднання різноманітних сценічних і позасценічних компонентів, у другій половині ХХ століття стало однією з прикметних рис нового режисерського мислення. Принципово нове поєднання театральних складових, запропоноване ще в 1920-ті Оскаром Шлеммером та Ласло Мохой-Надем, спровокувало формулювання концепту «тотального театру», де під тотальністю розуміли всепоглинаючу силу сценічної акції. Згодом здатність особливого театального простору буквально охоплювати глядача та забирати його в свої обійми у трансформованому вигляді використали для проектування універсальної театральної споруди ХХ століття архітектор Вальтер Гропіус та режисер Ервін Піскатор.

Як пише сучасний дослідник, «1927 року В. Гропіус запропонував власну ідею “тотального театру”, над якою він працював у Баухаусі. Цей проект був розроблений в Дессау разом із молодим режисером та актором Е. Піскатором. Повоєнні поняття «людина» і «людськість» стали символічними цінностями порядку і стабільності. Гропіус розглядав театр не лише як пропагандистський інструмент, а вважав його потужним суспільним двигуном та джерелом нової міської енергетики. Порівняно з початком ХІХ століття, “вік машин” відсунув людську істоту на другий

план. “Очищення” театру мусило відбуватися в дискусіях з приводу теоретичних і практичних сценографічних проектів, що відтворювали життєдіяльність суспільства. Проект Гропіуса функціонував, немов машина, за допомогою вибудованих один за одним процесів спільної діяльності механізмів» [1].

Зміни суспільно-аксіологічного характеру в розумінні й трактуванні таких ключових понять, як «людина» і «людськість», що відбулися у міжвоєнний період, виявилися ще радикальнішими після Другої світової війни. Внаслідок жаклих руйнувань, реалій «фабрик смерті», технологій раціонального вбивства, людство втратило віру в машину, механізм, у їхню рятівну та захисну силу. А дискредитація індустріального начала для мистецтва театру, яке у міжвоєнний період активно експлуатувало механістичність підходів, спонукало антропологічне за своєю суттю театральне мистецтво шукати зовсім іншого концепту, що включав одночасно і план змісту, і план вираження.

Власне, мабуть тому після Другої світової війни ідея тотального театру, а отже й міжмистецької дифузії зазнала принципового переосмислення і більше не пов'язувалася практиками і теоретиками безпосередньо зі сценічним простором й архітектурними параметрами театральної споруди. Вона змістилася у сферу виконавського

мистецтва й доволі виразно проявилася у балеті, де став активно застосовуватися термін «тотальний театр». Нині поняттям «тотальний театр» повсякчас користуються такі хореографи, як Магі Марен (Франція) та Борис Ейфман (Росія). Однак видається, що цей перелік імен можна було б значно розширити і долучити до нього французького балетмейстера Анжеліна Прельжожака та хореографа, що останнім часом плідно працює в Україні, — Раду Поклітару.

Приводом для зарахування свого доробку до тотального театру для Бориса Ейфмана стала робота з літературними джерелами, використаними за основу для балетів. В одному з інтерв'ю він проголосив: «Балет повинен розвиватися у різних напрямках. Так, ні Форсайт, ні Кілліан, ні Бауш не створюють балети за мотивами літератури. А Прельжожака, наприклад, ставив “Ромео і Джульєтту”, але він також ставить багато авангардних речей. Я ж проповідую тотальний театр, створюю за допомогою мови тіла глибокі психологічні драми. Роблячи це, я розвиваю можливості балетного театру. Цим займалися видатні хореографи: Петіпа, Григорович. І я, певною мірою, є продовжувачем цієї традиції на межі століття» [2].

У цьому висловлюванні, на нашу думку, є певне лукавство, оскільки стверджувати, що для Маріуса Петіпа чи Юрія Григоровича надто важливою була літературна основа як спосіб розвитку хореографічного мистецтва, — немає підстав. І видатний балетмейстер століття XIX, і провідний хореограф XX століття користувалися літературним текстом радше як приводом для сюжетної основи балету. Такий балетний принцип інсценізації літературних джерел вже зазнав теоретичного осмислення: він визначається як «знятий» вид синтезу, тобто коли один вид мистецтва переводиться на мову іншого виду мистецтва із завчасно запрограмованими втратами, без поглиблення змісту першооснови.

Зрештою, такою була більшість радянських балетів, поставлених за визначними літературними творами у 1930–50-ті, а саме «Бахчисарай-

ський фонтан» та «Мідний вершник» балетмейстера Ростислава Захарова й карнавально-розкішна інтерпретація «Ромео і Джульєтти» Леоніда Лавровського. При всій непересічності їхніх авторів ці сценічні твори вирізнялися ілюстративністю, залежністю від наративу, бо намагання хореографів послідовно викласти сюжет ставало їхньою прикметною ознакою. У таких випадках варто говорити про нашарування прийомів одного мистецького висловлювання на інший вид мистецтва. Зрештою «отанцювання» літературної класики призводило до цілком передбачуваного результату: літературний текст у рухомій подачі уподібнювався до коміксу з його вишнучуванням і примітивізацією сюжету.

Звертаючись до літературної сюжетності, Борис Ейфман, чий балетмейстерський стиль не вписується в жоден із загальноновизнаних хореографічних напрямів (класика, неокласика, модерн і т. д.), саме і відкинув цей попередній ілюстраторський досвід. За всієї еkleктичності його вистав, безсумнівною є їхня смислова наповненість, цілісність і тенденційність змісту та уникнення показу й представлення фабульних подій. Зокрема, в «Братах Карамазових» за Достоевським началом, що організує сюжет, стає експресивна і патетична хореографія Ейфмана. Відбувається це за рахунок того, що рух і танець загалом використовуються балетмейстером як певний соціальний і психологічний жест, і, на відміну від традиційного балетного театру, через хореографію передається не так емоційний стан героя, як його характер, норовливість, психологія.

Принципово важливі для Достоевського, й укладені Бахтіним пізніше у формулу хронотопу, обставини дії — вулиці міста, вбогі кімнати, розпусні шинки — у танцювальній версії Ейфмана практично нівелюються. Це принципово і вирізняє його хореографічне мислення від попередників, котрі переймалися наявністю в балетній виставі рамки обставин: лісу, озера, міської площі і т. д. Значно звузивши і сконцентрувавши свої хореографічні завдання, тобто відійшовши

від романтичної традиції протиставлення «особистість — світ» і зосередившись на характерах, Ейфман уникнув багатьох надскладних проблем великого тексту. І Карамасови, і Грушенька, і Катерина Іванівна — це персонажі-маски, що проявляють свою сутність через характерний танцювальний жест: чи то циганочки, чи то російської плясової, чи то істеричного екстазу із заламуванням рук.

Завдяки демонстраційній природі ейфманівської хореографії багатозаровий текст «Братів Карамасових» подрібнюється на окремі танцювальні епізоди, що постають у лінійній, але не оповідній послідовності. При цьому Борис Ейфман досить радикально оновив балетну лексику, і чимало різноманітних, майже спортивних підтримок та циркових трюків стають вагомою емоційною складовою його спектаклів. Героїв розпинають і розтягують на мотузках, тюремних ґратах, величезному столі і, врешті на хресті. А експресивні барокові пози, що раз у раз виникають, наче стоп-кадри, употужнюють динаміку подальших рухів.

Тотальним, «маючи на увазі поєднання звуку, мелодії, жести, міміки, руху — іншими словами, його синтетизм», називають балетний театр знаменитого французького хореографа ХХ століття Магі Марен. Режисерський дебют Марен, серед наставниць якої була російська балерина Ніна Вирубова, відбувся під час її роботи в трупі Моріса Бежара «Балет ХХ століття». Осівши з власною трупю «Балле-Театр де ла Арш» у паризькому передмісті Кретей, вона 1981 року створила виставу «Мау В» за двома п'єсами Семюеля Беккета «В очікуванні Годо» та «Кінець гри», що стала показовим прикладом тотального театру.

У назві «Мау В» знавець англійської мови одразу розпізнає омофон англійського «може бути», який викликає асоціацію із ключовою фразою з трагедії Шекспіра «бути чи не бути» — «to be or not to be». Отак, завдяки лише назві Магі Марен проводить лінію змістового напруження «Шекспір—Беккет», зрештою відповідаючи на сакраментальне гамлетівське питання

своєю жахаючою виставою «не бути». «Виставу цю важко назвати балетною. Простіше говорити про пантоміму, а ще точніше віднести її до невербального театру. На сцені, що представляє чорний кабінет, з'являється десять фігур. Вони одягнені в білі піжами чи халати — наче дія відбувається в психіатричній лікарні. Вони пузаті, горбаті і кособокі. Обличчя вкриті густим шаром гриму і нагадують незворушні маски сліпих Брейгеля. Лаштуються скульптурно-графічними групами: не складно відшукати посилання на Огюста Родена (з його «Громадянами Кале»), картини Ван Гога і Марка Шагала, кінофільми Федеріко Фелліні і творчість французьких мімів (зокрема, великого Марселя Марсо)» [3].

Тікаючи від пуантного балету до пластичного мінімалізму, Магі Марен використала за точку відліку феномен скульптури як фіксації застиглому руху, принцип, що в українському театральному просторі тридцять років потому стала активно експлуатувати Лариса Венедиктова (цей прийом є цілком очевидним у виставі «Натомість народжена» за трагедією «Антигона» Софокла у театрі «Вільна сцена»).

Покладений на музику струнних квартетів Ф. Шуберта, «Мау В» Магі Марен починається з того, що група виконавців, які точнісінько уподібнені громадянам Кале, поволі оживають, далі жвавшають, потроху рухаються, пересуваються. Власне, з цього ж моменту і починає реалізовуватися концепт тотального театру, який у випадку Магі Марен є своєрідним поглинанням балетом інших культурних текстів і представлення їх у переінакшеному, перетлумаченому вигляді. Те, що хореограф показує не громадян, а псевдогромадян Кале, з'ясовується при першому ж русі: героїзму і мужності, яким, присвячена скульптурна група Огюста Родена, у них немає й краплі. Позбавлені будь-якої зовнішньої привабливості, ці потворні, а не змужнілі й виснажені за час боротьби істоти викликають почуття бридоти. Опухлі від безтямної агресії персонажі Марен всі разом нагадують бездумну біомасу.

«Через розігрування цими істотами різних інтимно-побутових епізодів Магі Марен пропонує глядачеві «жорсткий і жорстокий світогляд, що не залишає ні найменших шансів для інших уявлень про життя, — пише критик. — Він оглушливо агресивний та болючий за своєю суттю. У виставі є сцена: дівчина виносить пиріг із запаленими свічками, милуючись святковим видовищем. Але сліпий задуває свічки — адже він позбавлений можливості насолодитися картиною, тоді навіщо дозволяти це іншим?» [3]. Потворні істоти борсаються, сновигають, труться одна об одну, сапають, зачіпають, штрикають сусідів. Між ними немає жодного смислового контакту, крім фізичного, не виникає діалогу й спільності думок, а є лише бажання вихопити щось у іншого, відібрати, відвоювати для себе.

Власне візуальним відтворенням тексту Беккета, що лежить в основі вистави, і стає цей бронівський за формою й агресивний за суттю рух персонажів спектаклю, який дійсно мало схожий на балет. Таке просторове переміщення, що у творчому вирішенні Марен є головною метафорою людського плазування і ницості, передає бурмотіння, скигління, шепотіння, й зрештою повне непорозуміння четвірки із «В очікуванні Годо». І герої Беккета, і персонажі Магі Марен не чують і не відчують один одного, вони агресивні й ворожі, і в цьому безкінечному хижацтві зі знищення собі подібних, що властиво лише людині, постають жажливим потворним стадом.

Враження посилюється ще й тому, що все це діється під звучання струнних квартетів Франца Шуберта — напрочуд гармонійної романтичної музики. Зрозуміло, що в Шуберта теж діє четвірка, в даному разі музикантів, які на противагу Беккетовим героям дуже тонко відчують один одного, дослухаються до інших та існують у постійному консонансі. Відтак, Шуберт сприймається як музика небес, нечутна простим смертним істотам, які ледь чалапаючи один за одним, зиркають злими поглядами. Цей контрапунктичний прийом стає головною емоційною домі-

нантию «Мау В», під час перегляду якого глядачам здебільшого стає моторошно.

Через двадцять з лишком років після прем'єри «Мау В», 2009 року, Магі Марен представила на Авіньйонському фестивалі пластичний опус «Опис битви». Ця вистава тривала лише одну годину, протягом якої «дев'ять акторів, якщо казати просто, блукають у напівтемряві по сцені, облич людей не видно, бачимо лише їхні силуети. Коли «Опис битви» тільки розпочинається, здається, що на ігровому майданчику насипані якісь піщані дюни. Але коли придивишся — ні, там щось лежить, якісь об'єкти, прикриті шматками червоної і золотистої тканини. Люди повільно і урочисто переносять шматки матерії з місця на місце, наче оголюючи сцену, шар за шаром відкриваючи щось, що приховується під цими пишними покровами.

Власне кажучи, великої таємниці немає: зрозуміло, що на кону виявляться тіла загиблих. Тому що дивний (але, до речі, ритмічно дуже вивірений) ритуал супроводжується текстами, які весь час читають два голоси — чоловічий і жіночий. Тексти про війну, автори — від Гомера до Віктора Гюго, від Єлизавети Англійської до Долорес Ібаррурі, від Генріха фон Клейста до Езри Паунда (дивно, що немає Кафки, у нього якраз є новела «Опис однієї битви»). Під їхні слова сцена, тобто поле битви, поступово оголюється — і відкриває лицарів в латах, що на ній лежать. Люди, що зробили свою чи то добру, чи то чорну роботу, йдуть, і останні секунди «Опису» публіка просто дивиться на шматки заліза, що колись були людьми — за задумом Магі Марен, очевидно, споглядає результат своєї людської діяльності» [4].

Цей спектакль за своїми візуально-змістовними характеристиками також уповні вкладається в поняття «тотальний театр». Однак цього разу йдеться не про створення мистецького твору засобами вибирання і всотування вже розроблених творчих ідей й переклад їх мовою іншого виду мистецтва. «Опис битви» — це концентрація та висловлювання важливих суспільних

ідей пластичними засобами, де найістотнішою є саме наявність ідеї, що проростає з численних мистецьких творів. Принцип ризому — одного з найуживаніших постмодерністичних прийомів — стає провідним для Магі Марен у цьому спектаклі, де враження жаху створюється через навалу різноманітних мистецьких провокацій на одну тривожну тему.

Ідея, а не переказ певного змісту кладеться в основу тотального балетного театру і, відповідно до цього створюється специфічна мова висловлювання, яка тільки й здатна передати задумане творцем. Унікальним у цьому сенсі є досвід французького хореографа албанського походження Анжелена Прельжокажа. Одна з найвідоміших його робіт — балет «Білосніжка», поставлений кілька разів на різних європейських сценах та окремо зафільмований. Головний концепт балету Прельжокаж пояснив в інтерв'ю, відповідаючи на запитання кореспондента, чому він на перший план вивів образ Мачухи, яка, поруч із Білосніжкою, стає головною героїнею. «Мені видається, — роз'яснював балетмейстер, — що саме балет “Білосніжка” відображає нашу епоху. У наш час завдяки різноманітним сучасним технологіям можна виглядати дуже молодо в солідному віці. І зараз ми часто можемо бачити, як вулицею йде 40–45-річна мати зі своєю вісімнадцятирічною донькою. Обидві виглядають однаково красиво і привабливо. І між ними виникає суперництво, із якого, як мені здається, виникає певний комплекс епохи. Як у психології існує Едіпів комплекс, так у наш час з'явився комплекс Білосніжки, тобто комплекс суперництва між матерями і доньками» [5].

Створену на музику Густава Малера виставу, костюми до якої придумував іменитий французький кутюр'є Жан-Поль Готьє, відкриває трагічний пролог: довжелезною діагоналлю сцени, вивертаючись у больових корчах, повільно рухається вагітна мати Білосніжки, знесилена падає і помирає під час пологів. Новонароджене дитя підхоплює король, і за кілька танцювальних переходів згорток обертається на дорослу дівчи-

ну, яку батько саджає поруч із собою на трон — пневмонічний пристрій одразу підносить угору їхні крісла і робить недосяжними для всіх інших (сценографія Тьєррі Лепруста).

Так «стару романтичну казку пан Прельжокаж перетворив на історію про пристрасть, про жіночі ревності і навіть про прокляття, що тяжіє над героїнею, — пояснює Роман Должанський. — У його «Білосніжці» є, звичайно, чиста лірика, і справа, як годиться, завершується з'єднанням щасливих закоханих, але обрамлено балетний сюжет двома виразними гнітючими сценами — смертю матері Білосніжки і передсмертними конвульсіями мачухи, яка прогнала битву» [6].

Далі, точно дотримуючись сюжету братів Грімм, Прельжокаж відтворює всі ключові епізоди казкової оповіді. Однак кожен із них завдяки винятковому танцювальному рішення отримувє особливе концептуальне наповнення, що надає історії про Білосніжку змістовної поліфонічності колосального життєвого роману. Приміром, сцена придворного балу побудована переважно на партерних рухах із численними перекочуваннями та ковзаннями по підлозі і надмірно чутливими обіймами. Її характер можна визначити не інакше як плазування охопленого гуртовим гріхом натовпу, що стає діагнозом будь-якому поchtу всіх часів і народів.

Мачуха у виконанні Беатріси Кноп «з'являється при дворі підтягнутою і пружною “вампи” із нічного клубу — перетягнута чорним одягом, у величезному криноліні, з кривавим підбоям і батоном у руці. Ця моложава і досвідчена, здається, в усіх можливих гріхах панна вдивляється у величезне люстро не одна, а в компанії двох гнучких чортенят-пажив. Ненависть Мачухи до Білосніжки — не комічна стареча забаганка, а непоборне шаленство “другої молодості”» [6].

Струнка, приваблива, стильно вбрана лиховісна Мачуха справді виглядає значно імпозантніше за Білосніжку, партію якої доручено танцівниці японського походження Соко Накамури. Маленька, коротконога, трохи незграбна, вона

протягом всієї вистави залишається невмілою простодушною дитиною, і відповідно до цього Прельжокаж робить її танцювальну партію лексично обмеженою, насичуючи однаковими, дуже простими рухами, в яких багато щирості і непередбачуваності дитячих ігор.

Крім виняткової танцювальної стилістики Прельжокажа, одразу упізнаваної завдяки грубим невиворітним рухам ніг та гімнастичним розмахуванням рук, всі сцени балету дуже відрізняються за стилем. Візуальний ряд кожної з них апелює до різних художніх просторів та естетичних зразків, що зрештою надає виставі вигляду збірки, а окремим епізодам — певної смислової самостійності.

На полювання за Білосніжкою Мачуха відправляє трійцю в камуфляжі, яка дуже нагадує сучасних військових-найманців у країнах третього світу. Зігнутий корпус, переплетені за спиною руки, широкі кроки через високі невиворітні «пасе» й протягування ноги по підлозі чимось подібне до бігу на ковзанах — так просувається хижка трійка мисливців, чий індивідуальний пластичний рисунок, придуманий Прельжокажем, вже розтиражований несанкціонованим використанням у численних танцювальних шоу. Але найбільш приголомшливою та стилістично унікальною є сцена появи гномів — так званий вертикальний балет, принцип постановки якого не запозичити у Прельжокажа, мабуть, через його технологічну сценічну складність.

Гноми в «Білосніжці» поєднують принаймні три ризиковані професії: шахтарів, альпіністів і дігерів одночасно. Вони спускаються згорі, розкачуючись на канатах, мов діти-бешкетники вздовж величезного задника-скелі. Висячи на тросах, гноми-пустуни, як вправні циркачі, виробляють усякі гімнастичні вправи, нерівномірно рухаючись вертикалями, інколи лаштуються у лінії та створюють інші геометричні фігури. Пустощі гномів представлені не побутово ефемерно, а цілком переконливо візуально через ризиковані відчайдушні забавки, для виконання яких необхідні навички повітряних гімнастів.

Ця захоплива своєю ризикованою красою сцена відбувається під звучання фрагменту «Першої симфонії» Г. Малера, де за основний мотив взято знамениту студентську грайливу пісеньку «Брате Мартіне, чом не спиш...». Апеляція до студентського музичного фольклору, який Малер перетворив на дуже трагічну, сповнену важкого передчуття тему, також створює особливе поліфонічне нашарування смислів, властиве тільки тотальному театру, якому чуже прагнення до стилістичної чистоти.

За всієї різноманітності танцювально-образних і технологічних прийомів, у Прельжокажа є свій особливий танцювальний почерк, який маркує сцену балу завдяки переважаючим рухам придворних на пліє. Однак найбільшою мірою він виявляється в дуеті Білосніжки та Мачухи, Білосніжки й Принца, який знаходить свою кохану мертвою у скляній труні. Мачуха як «переможна діва стає справжньою навіженою вбивцею. Вона приходить до Білосніжки зкуйовдженою халдою, і не стільки труїть, скільки душить пасербицю отруйним червоним яблучком. Це один із найвизрашніших дуетів вистави Анжелена Прельжокажа: закинута голова жертви і простягнена рука вбивці наче намертво спаяні плодом, і Мачуха у мстивому захопленні буквально тягає приклеєну до неї і вже безтямну Білосніжку по всій сцені» [6].

Другий знаменитий дует — це танець зарученого ще на першому балу з Білосніжкою Принца (Серхіо Діасе), і його мертвої нареченої, під час якого стає зрозумілим, для чого Прельжокажу знадобилася танцівниця-японка, чий обрис тіла зовсім не відповідають канонічним уявленням про балетну грацію. Соко Накамурі притаманна унікальна здатність повністю розслабляти тіло, що створює ілюзію, наче Принц танцює з мертвою. При цьому балерина зберігає пружність м'язів, що дозволяє їй стрімко злітати і падати, виконуючи ризиковані гімнастичні підтримки.

Цей дует живого і мертвого, в якому мертво пробуджується в руках живого від відчаю втра-

ти, де відчайдушні рухи одного, як у випадку із штучним диханням, примушують повертатися до життя іншого, відбувається під музику знаменитого заворожуючого адажіетто з п'ятої симфонії Густава Малера, а тому враження підсилюється хвилеподібною емоційністю звучання цього визнаного шедевр. Прийоми такого танцю, винайденого Прельжокажем, сьогодні вже беззастережно використовують інші хореографи, зокрема Раду Поклітару. Але, зрештою, це лише нова танцювальна техніка, тоді як найголовнішим у Прельжокажа є те, що подібне балетне висловлювання не співмірне самому балету як виду мистецтва.

Через танець, пластику Анжелен Прельжокаж апелює до надшироких мистецьких і культурно-філософських традицій, здійснюючи це через залучення усіх можливих візуально-сценічних технологій. Доказом є сцена, що своєрідно витлумачує християнський мотив порятунку

сина Божого Богом-отцем, який забирає своє загибле дитя на небеса.

Уся в чорному, в траурній вуалі, що спадає з-під високої корони, Мати Білосніжки опускається згори, наче з небес, і підхоплює свою дитину, намагаючись забрати з собою. Зів'яле тіло не пручається, але й не дається, Білосніжка залишається на землі для майбутніх випробувань. Скільки мільйонів людей споглядали в храмах скульптурні зображення Матері, яка оплакує своє мертве дитя, і тільки Прельжокаж, пернівши образ П'єти у балет і смислово поєднавши його з ідеєю спасіння сина Божого, надав йому значення культурно-філософського феномену. Тому «чорна» Білосніжка, як назвала її преса, стає шедевром не так танцювальним і візуально-сценічним, як тотально театральним, повністю забирає глядача в емоційно-психологічний полон та робить заручником нових бутевих смислів.

1. Воробьев А. Ю. Немецкий театр конца XIX — начала XX веков. Формирование нового сценического пространства // Архитектура и современные информационные технологии: Международный электронный науч.-образовательный журнал. — 2012. — № 2. [Электронный ресурс.] — Режим доступа: <http://www.marhi.ru/AMIT/2012/2kvart12/vorobyev/vorobyev.pdf>
2. Эйфман Б. Я проведу тотальный театр [Электронный ресурс.] — Режим доступа: <http://ria.ru/interview/20100226/211030692.html#ixzz2TХЕ3iyqV>
3. Тимашева М. Гастроли французского балета: Одна причина для разных эмоций // Коммерсантъ. — 1996. — 18 мая.
4. Должанский Р. Жизнерадостный апокалипсис // Коммерсантъ. — 2009. — 16 июля.
5. Серова Е. Эпоха Белоснежки. Анжелен Прельжокаж: «Белоснежка — комплекс нашей эпохи» // Новости. — 2011. — 8 нояб.
6. Должанский Р. Сень гномов // Коммерсантъ. — 2009. — 13 мая.