

Цитування:

Пацунов В. П. Сценографічна режисура як феномен театру XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 261-266.

Patsunov V. (2021). Stage direction as a phenomenon of theater of the XXI century. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 3, 261-266 [in Ukrainian].

Пацунов Валерій Петрович,
професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри режисури
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9757-3651>
v.patsunov@gmail.com

СЦЕНОГРАФІЧНА РЕЖИСУРА ЯК ФЕНОМЕН ТЕАТРУ XXI СТОЛІТТЯ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з процесом асиміляції театральної режисури з професією сценографа як визначальної тенденції розвитку сучасного театру. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного та історико-динамічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє проаналізувати формування сценографічної режисури у часі, а також висвітлити алгоритм народження сценографічного образу режисером вистави. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про еволюцію режисури як професії в бік професії сценографа та про виникнення сценічного міксу «сценографічна режисура». **Висновки.** Сценографічна режисура як продукт історичної еволюції режисерського мистецтва суттєво збагатила образно-філософську та видовищну компоненти театрального твору. Одночасно з цим простежується динамічна тенденція певного вивільнення режисера від полону драматурга, підкорення авторського тексту режисерській концепції вистави. Дослідження феномену новоутворення «сценографічна режисура» сприятиме удосконаленню театральної освіти, корекції освітніх програм театральних навчальних закладів з урахуванням сучасних тенденцій розвитку мистецтва режисури.

Ключові слова: режисура, сценографія, сценографічна режисура, «Латерна Магіка».

Patsunov Valeriy, Professor, Honored Art Worker of Ukraine, Professor of the Department of Directing and Actor's Master, Kyiv National University of Culture and Arts

Stage direction as a phenomenon of theater of the XXI century

The purpose of the article. The research is connected with the process of assimilation of theatrical direction with the profession of stage designer as a determining trend in the development of modern theater. **The methodology** is based on the use of comparative, historical, and dynamic methods. This methodological approach allows us to analyze the formation of scenographic direction in time, as well as to highlight the algorithm for the birth of a scenographic image by the director of the performance. **The scientific novelty** of the work lies in the expansion of ideas about the evolution of directing as a profession towards the profession of a stage designer and about the emergence of a stage mix "stage design direction". **Conclusions.** Scenographic direction as a product of the historical evolution of director's art has significantly enriched the figurative philosophical and spectacular components of the theatrical work. At the same time, there is a dynamic tendency of a certain release of the director from the captivity of the playwright, the conquest of the author's text by the director's concept of the performance. The study of the phenomenon of the formation of "scenographic directing" will contribute to the improvement of theatrical education, the correction of educational programs of theatrical educational institutions, taking into account modern trends in the development of the art of directing.

Keywords: direction, scenography, scenographic direction, "Laterna Magica".

Актуальність теми дослідження. Наявність у режисера сценографічного мислення, а подекуди і хисту сценографа, є відносно новим явищем. Воно сформувалось під впливом сценографічного буму, що стався останньої третини XX століття та спричинив корінні зміни в театральному мистецтві.

Дослідження проблеми оперування режисерами сценографічним інструментарієм сприятиме вивільненню їх від гегемонії літератури, що протягом століть володарювала на сцені, в також утвердженню авторства режисури сценічного твору та збагаченню видовищного компоненту видовища.

Аналіз досліджень і публікацій. За останнє півстоліття було здійснено чимало досліджень творчості як сценографів нової хвилі останньої третини ХХ ст., так і режисерів, які успішно втілювали нові сценографічні ідеї. Варто навести деякі з них, і, перш за все, публікації мистецтвознавця В. Фіалка, який протягом багатьох років висвітлює тему співпраці режисера та сценографа [8; 9].

«Революційні зміни, що сталися у сценографії другої половини 1960-х — першої половини 1980-х рр., зумовили не лише її новий статус, але й особливу місію. Режисерсько-сценографічна складова театального синтезу визначала магістральні шляхи збагачення образних ресурсів сценічного мистецтва, основні віхи естетичного переозброєння театру останнього тридцятиріччя ХХ ст.» [8, 607]. Сценограф Д. Боровський згадує про співпрацю з режисером Московського театру на Таганці Ю. Любимовим: «В Матері» Любимов придумав чудову, ні — геніальну для сцени та виразну ідею — взвод солдат. Знайомі зі школи горьківські герої проживають свою життєву історію в обмеженому просторі таганської сцени та в тісному оточенні солдат. Можна сказати, що вистава була вже придумана. Мені залишилось придумати середовище. Повітря» [1, 268].

Про сценографічні фантазії режисера Еймунтаса Някрошюса пише О. Мальцева [4], сценографічне мислення режисера Романа Віктюка досліджує А. Мурзич [6].

Однак спеціальних досліджень режисерського сценографічного інструментарію вкрай недостатньо, що й спонукало звернутись до цієї теми та сформулювати мету даної статті.

Мета дослідження. Розкриття передумов виникнення сценографічної режисури, її сутності та впливу на розвиток театального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. У 60–90-х рр. ХХ століття на європейському театальному просторі стався стрімкий злет сценографічного мистецтва. Сценографи нової хвилі Ю. Шайна, Е. Кочергін, Д. Боровський, Д. Лідер та ін. запропонували світові дієву образно-ігрову модель метафоричної сценографії. Нова сценографічна мова почала успішно замінити літературну, що задовго до сценографічного буму, за висловом Леся Курбаса, «заволоділа театром і вбила і його, і актора» [2, 41]. Сценографи «брутально» увірвались на режисерську територію, яку

режисери здали без бою, підхопивши сценографічний виклик. Вони і проклали траєкторію театральної магістралі у ХХІ ст. І відтоді образно-пластичне мислення творців вистави стає одним із вирішальних факторів успіху сценічного твору. Різко активізувався процес асиміляції двох провідних театральних професій. Сценографам, які перехопили у режисерів прерогативу визначення пластичної концепції вистави, режисери відповіли зустрічним активним втручанням у мистецтво сценографії. В результаті цієї мутації режисер озброївся не лише сценографічним мисленням, але й перебрав на себе функції сценографа. Назвемо цей новоутворений «кентавр» сценографічною режисурою.

Заради справедливості варто згадати, що коріння цього феномена можна знайти у творчості Гордона Крега, Євгена Вахтангова, Всеволода Меєрхольда, Олександра Таїрова, Леся Курбаса тощо. Всіх їх об'єднує потяг до яскравої сценічної форми, а, отже — до сценографічного мислення. Ось як розкриває учень Курбаса В. Василько сценографічний хист свого вчителя на прикладі вистави «Макбет» В. Шекспіра (художник — В. Меллер):

«Настромлену на спис голову забитого Макбета виносив його убивця Макдуф, виголошуючи славу новому королеві Малькольму. Лунали звуки органа, на сцені з'являвся Єпіскоп (Бучма), який ніс корону. Малькольм ставав перед ним навколішки, і Єпіскоп коронував нового короля, говорячи: "Нєсть властї, аще не від бога". Малькольм з короною на голові підводився, відходив убік. На нього нападав новий претендент на престол, убивав його мечем, забирав корону, підходив до Єпіскопа, ставав навколішки, і Єпіскоп таким же спокійним тоном, коронуючи вбивцю, знову промовляв: "Нєсть властї, аще не від бога". Підводився новий король — і з ним те саме проробляв ще один претендент на престол... На цьому вистава кінчалася» [3, 21-22].

А ось як віртуозно оперував сценографічними аксесуарами у виставі «Ліс» О. Островського Всеволод Меєрхольд (художник — В. Федоров):

«Сцена перетворилася на рухому систему речей та предметів, центром якої був сам актор. Він бігав по сцені, розігруючи короткі пантомімічні сцени, рухливі фарси та скетчі, і речі безупинним потоком рухалися за ним, переміщались по сцені, без кінця замінюючи одне одного... З-за сцени на очах у глядачів з'являлися і знову виносилися фрукти, гарбузи,

банки, тази, глечики, столи, садові ослони, роялі, дзеркала, трельяжні альтанки, гігантські кроки, гойдалки. І все це рухалося, проходило через руки актора, ставало легким, перетворювалось у своєрідні предмети жонглера. Не лише великі предмети грали таку роль. Дрібні речі, такі як вудки, чайник, носова хустка, пістолет включалися теж у цю систему речей, що рухається навколо актора. Вона розгорталася навколо нього від початку до кінця вистави, як чарівна стрічка в руках китайського фокусника» [7, 314].

Для забезпечення якнайширших можливостей для втілення сценографічних фантазій В. Меєрхольд давав настанови театральним архітекторам:

«Перш за все, ми повинні боротися зі статикою театральної будівлі за ту динаміку, що захоплює нас в гамбурзькому порту, де машини дають легкі переходи від пароплава до потяга. При складанні проєкту театру потрібно виходити з утилітарних, з органічних потреб. Створити умови полегшеності і передачі і рухів – звідси динаміка сучасної сцени» [5, 492].

Сценографічна режисура може виявлятися не лише у співпраці режисерів зі сценографами, а й у поєднанні цих двох професій в одній особі – чи в особі режисера, чи в особі сценографа, конструктора, дизайнера.

Яскравим втіленням цього міксу є такі митці сцени, як винахідник синтетичного кіно-театру «Латерна Магіка» чеський сценограф-режисер Йозеф Свобода, польський художник, дизайнер та режисер Юзеф Шайна, американський сценограф-режисер Роберт Уільямс, постановки яких вражають нищівним руйнуванням традиційного театру та епатажністю сценічних форм. Знаковим митцем з особливим пластично-сценографічним мислення є український режисер Андрій Жолдак, який плідно співпрацює зі сценографами. Не менш яскраві прояви сценографічної режисури початку ХХІ ст. можна знайти у творчості російських режисерів нової хвилі.

Розглянемо процес творення сценографічної режисури зсередини, зазирнувши у творчу лабораторію режисера. А оскільки режисерські муки відбуваються зазвичай за зачиненими дверима, то автору цих рядків не лишається нічого іншого, як проявити кричущу нескромність і відкрити дверцята власної лабораторії, де секрети народження сценографії в мозку режисера-сценографа стануть цілком очевидними.

Вистава «Король вмирає» Ежена Йонеско у Київському театрі «Золоті ворота» (Режисер-постановник та сценограф – В. Пацунов, художник костюмів – О. Богатирьова).

Режисер визначив жанр вистави як *апокаліпсис без антракту*.

Дещо про проблематику вистави. Сучасна історія нашої держави оригінальна тим, що майже всі президенти незалежної України зазнавали нищівної електоральної поразки на фініші владної кар'єри, залишаючи по собі чергову політичну та економічну кризу. З огляду на це, п'єса вождя абсурдизму Ежена Йонеско «Король вмирає» може слугувати красномовною метафорою нежиттєздатності вітчизняних керманівців.

У Йонеско з кожним ударом королівського серця тріщать стіни його палацу, разом з угасанням Короля з катастрофічною швидкістю зникають під водою ліси, поля, міста, державні установи, люди. З колись грандіозного королівства залишились лише маленькі острівки та затонулі міністри. Але генієві абсурду і цього замало – загибель королівства він супроводжує катаклізмами Всесвіту – зіштовхує між собою Планети та знищує Галактики. Армагедон! Блискучі літературні, а, водночас, і кінематографічні метафори! Здавалося б, театрові з його скромними технічними можливостями нема чого тут робити.

Як це «кіно» переплавити у сценічну метафору? Яким має стати сценографічний образ *приреченості* нікчемної влади? Аби знайти відповідь на це питання, варто взяти до уваги, що сценічна метафора, зазвичай, проростає зі сценографічних компонентів – предметного середовища, костюму, реквізиту, світла, кінетики та пластики під акомпанемент звукоряду.

Здавалось, що надто грандіозні планетарні катаклізми автора п'єси (всесвітня повінь, руйнація королівського палацу, зіткнення планет тощо) були непідйомними в умовах матеріальних можливостей театру. І дійсно, вони будуть виглядати надто жалюгідними, якщо обрати шлях реалістичної лексики – зводити на сцені бутафорські палаци, підвішувати розмальовані бутафорські планети, демонструючи неспроможність театрального мистецтва.

Феномен сцени полягає в тому, що натуралістична правда життя на ній обертається неправдою, і навпаки. Загальновідомо, що, наприклад, живі квіти сприймаються глядачем, як бутафорські, а бутафорські, як живі. Або, скажімо, свиняче

рохкання, створене технічними засобами, виглядає на сцені значно природнішим та виразнішим за натуральне рохкання. Обпікшись колись на театральному натуралізмі, Станіславський назавжди кинув цю марну справу. А от сценічна умовність, створена фантазією митця, може виглядати правдивішою за життя. Це є головним парадоксом сцени. І тому театр здатний вирішувати будь-які найскладніші творчі задачі, які не до снаги жодному іншому мистецтву. Сучасний сценографічний інструментарій дозволяє створити «бурю у склянці води», а в нашому випадку – в басейні.

І от одного чудового дня в одному із спортивних магазинів ми натрапили на величезний надувний басейн американського виробництва. Наливаємо 25 кубометрів теплої води, а в центрі цього «моря» ставимо на воду королівський трон! От тепер усе зійшло! Всесвітній потоп! Хиткість влади на воді!

І відтепер оцей рятівний Басейн диктує режисерові увесь подальший сценографічний набір – надувних крокодилів, надувних левів, плавальне спорядження, ласти для короля, риболовну вудочку, на яку виловлюють з «моря» тіла міністрів (для цього згодились голови, тулуби, руки та ноги дитячих ляльок-пупсів). А головне – королівський трон у вигляді великого надувного крісла-кенгуру. Неначе всі бутіки України та Болгарії (режисер і туди мотнув) змовились та викинули того літа у продаж конче необхідні для сценічного абсурду дотепні курортні аксесуари.

І, о, диво! Коли на першій водній репетиції виконавець образу Короля приплив до трону-кенгуру і намагався його осідлати, у нього геть нічого не виходило – слизький трон вислизав з-під нього! Актор нервував, лаявся, проклинав режисера та сценографа в одній особі, кляв басейн та кенгуру разом з крокодилами, згадував їхніх матерів, але все було марно – трон нахабно ігнорував свого володаря. А режисер у захваті голосно верещав із зали: «Геніально! Продовжуй копірситися в боротьбі за трон! Це образ твого ідіотського царювання!». Так випадково вмить загострилось відчуття хиткості влади. Будь-якої влади! Буквально! Фізично! Натуралістично!

Та чи випадково знайшлося це рішення? За законами діалектики ця випадковість була проявом закономірності, втіленням щойно народженої Конституції вистави, прописаної Басейном. І з тієї миті він, Басейн, став режисером та сценографом. А штатний режисер лише покійно виконував його волю!

І коли, нарешті, розлючений актор долав цей підступний слизький владний бар'єр та важко дихаючи знесиленим падав у його лоно, наставала мить рідкісної для театру мистецько-філософської гармонії, – і на сцені, і в глядацькій залі. Бо і ми, і вони спіймали і Смисл і Нерв вистави. І Розумом, і Відчуттям. Щаслива мить!

Однак це була лише половина справи. Бо хиткість влади є лише локальним фактом цієї історії. А от як глобалізувати армагедон по-йонесківськи? Якби збожеволіли усі королі та президенти планети Земля, то чи не розкололася б наша куля? А слідом за нею чи не порушилася б гармонія Світу, фізика Космосу, на що так вперто і талановито натякає Йонеско?

Сценічне рішення цієї філософської сентенції теж впало на режисерську голову цілком «несподівано» – її продиктував усе той же Басейн. Уявіть собі, шановні, що ви сидите в партері. Як відомо, планшет сцени має висоту близько 80 см. Висота нашого басейну – 70 см. Разом – півтора метри. То чи будете ви зі свого крісла бачити воду з крокодилами, пупсами-міністрами та всесвітній потоп? Ні за яких умов! Що ж робити? «Споруджувати наді мною овальне дзеркало» – шепоче режисерові Басейн. І режисер слухняно виконує волю свого новоспеченого Диктатора, підвішує на тросах величезне овальне дзеркало п'ятиметрового діаметру і отримує у його віддзеркаленні Двійника Басейна з усіма його водними пригодами. Слава Богу, море врятовано! Подальші дії диктує режисерові новоявлене Дзеркало. «Для полегшення монтажу ріж мене на вісім сегментів!» – волає воно. І режисер слухняно виконує його примху та отримує легко керовану штанкетами восьмидюльну конструкцію. І вже не чекаючи підказок Диктатора, режисер самостійно злітає в макрокосм вистави! Тепер з кожним ударом серця Короля дзеркальне небо над королівством буде тріщати та розколюватись, а з кожним ударом грому – здригати та розхитуватись! В режисерських руках опинився дивовижний трансформер з безліччю образних перетворень – якщо підняти одночасно гострі вершини трикутних сегментів як пелюстки величезної квітки, то отримаємо грандіозну корону; якщо ці гострі пелюстки опустити донизу, то отримаємо гострозубі щелепи страхітливого чудовиська. До того ж, ці зуби можуть «дихати», розкриватись та закриватись, загрожуючи проковтнути все, що трапиться на їхньому шляху.

Фінал вистави – голову Короля, тіло якого по груди разом з тронем поглинуло море, засипає густий мокрий сніг. Під музичну «Космогонію» польського авангардиста Кшиштофа Пендерецького на сніжну королівську голову з Небес повільно опускаються величезні щелепи страхітливого космічного монстра і поглинають останню грішну людину грішної Землі. Апокаліпсис! Потресаюче філософсько-мистецьке видовище! Винайшовся театральний адекват шаленій літературній гіперболі вождя театального абсурду Йонеска! Більше того, вдалось домогтися надпотужного енергетичного випромінювання не лише живого актора, а перш за все мертвих сценографічних конструкцій! Виявляється, в мистецтві театру можна змусити випромінювати абсолютно все! Навіть сценічний пил! Дивовижне мистецтво! А тепер вгадайте, шановні, хто тут фантазував? Режисер чи сценограф?

І наостанок, за приклад синтезу режисури та сценографії «в одному флаконі» може слугувати досвід постановки на сцені Київського театру «Золоті ворота» вистави «Собор Паризької Богоматері» за романом Віктора Гюго. (Автор інсценізації, режисер-постановник та сценограф – В. Пацунов. Художник костюмів – О. Луцкович).

Певен, глядачі обізнані зі світовим мюзиклом «Нотр дам де Парі», який, до речі, дещо розчарував через брак психологізму, що притаманно цьому жанру.

А чим же будемо брати ми? Не маючи й тисячної долі космічного бюджету паризьких колег.

Секрет у тому, що в сучасному театрі мистецька цінність вистави твориться не тоннами металу та кубометрами дров на сцені, і не кілометрами коштовних тканин, і не солідним бюджетом, а мізками режисера та сценографа, які винахідливою образною лексикою здатні здійснити сценічний твір на таку височіть, звідки всі ці тонни, кубометри та кілометри здаватимуться нікчемним мотлохом. Цю аксіому всьому світові блискуче демонстрували і Пітер Брук, і Єжи Гротовський, і Юрій Любимов, і Еймунтас Някрошюс... (далі можете продовжити за власним смаком), а сьогодні, в першій чверті XXI століття, образну лексику демонструє нове покоління авангардної європейської режисури, хоча й перебуває воно вже у призерках славнозвісної Золотої Ери Режисури 60-х-90-х рр. XX ст.

Хоча більшість подій «Собору Паризької Богоматері» відбувається в самому соборі та

біля нього, очевидно, що будувати на сцені Собор... ми не будемо. В пошуках образного рішення сценічного простору поставимо перед собою питання: Що є духовною серцевиною твору Гюго? Чим він потрясає? Хто є його головним героєм? Есмелальда? Ні в якому разі! Красивих героїнь у літературі – море. А от аналогів фізично потворному, аде духовно багатому Квазімодо не знайдемо ніде. Адже потвора Квазімодо уособлює духовний ідеал Людини, максимально наближеної до ідеалу божественного, тому позбавлений автором роману гріховних статевоїх ознак. Таким його створив Гюго і виграв любов людства.

Однак, на протигагу генію, його земляки-парижани забажали іншого – сексуально стурбованого героя-коханця, готового віддати життя лише за одну ніч з коханою. Для цього вони створили мюзикл «Нот Дам де Парі» і... програли любов витонченої частини людства. Хоча й виграли любов попси. Вони обрали «Пепсі». Bravo! Кесарю, як писано в Євангелії, – кесарева.

Отже, Квазімодо. Навколо нього і варто будувати цю історію, запропонувавши суспільству в наші смутні часи ідеальну модель Людини. Де живе Квазімодо? У дзвіниці собору, служачи в ньому дзвонарем. Немає сенсу будувати й дзвіницю – будь-яке копіювання призведе до фіаско. З чим найбільше контактує Квазімодо? З канатами дзвонів. От і звисимо зі штанкетів додолу канати на всю височінь дзеркала сцени. Скільки? Нам знадобилося двадцять два пенькових канати. Утворився ліс канатів на тлі чорного оксамиту.

До речі, доля Есмемальди перегукується з долею Мауглі – вона виросла в лісових хащах, серед розбійників. Отже ліс канатів – це і її середовище.

Як відомо, середньовічний Париж був театром масових натуралістичних страт під овації публіки. На кожній площі – по шибениці. Отже, кінці кожного канату піднімаємо на півтора метри та закріплюємо карабінами на канаті і отримуємо зашморг для повішення. От вам і ліс шибениць. Цими канатами ми вже вбили трьох зайців – вони є знаряддям праці дзвонаря Квазімодо, природним середовищем Есмемальди та середньовічним Парижем з численними шибеницями, на яких і має завершити своє життя наша красуня.

Водночас канатний ліс подарував нам універсальну систему, що дала змогу шляхом певних композиційних комбінацій на очах у публіки сплітати безліч образів місця дії та

самої дії – дзвіницю, судові засідання, решітки тюрми, торттури підвішеного на канатах Квазімодо, постіль-гамак для інтимної зустрічі Есмеральди з Фебом, гойдалки, польоти мух, келію-схованку для Есмеральди, ешафот, і, нарешті, вибудувати ефектну сцену страти Есмеральди. Пластична видовищність, метафорична лексика та карколомна кардіограма подій дозволила створити динамічну виставу потужного енергетичного впливу. І конституційним стрижнем вистави, її хребтом була образно-дійова *сценографічна режисура*.

Наукова новизна. Дослідження феномену сценографічної режисури є першою ластівкою, що впроваджує у науковий обіг це поняття, розкриваючи його генезу.

Висновки. Виходячи з очевидної творчої ефективності опанування режисерами сценографічним інструментарієм та враховуючи сучасні тенденції розвитку театрального мистецтва у сфері збагачення виражальних засобів, передбачаємо перспективність подальших досліджень феномену сценографічної режисури у всевітньому форматі з подальшою корекцією освітніх програм театральних навчальних закладів.

Література

1. Алферова Л. Д. Диалекты в сценической речи. Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2010. 126 с.
2. Артоболевский Г. В. Художественное чтение. Москва : Просвещение, 1978. 240 с.
3. Володина К. А. Исторический аспект становления категории «образ» в психологической науке. Вестник Шадринского государственного педагогического института. 2014. № 3(23). С. 91–97.
4. Коленко А. Теоретико-методологічні засади методики викладання предмету «Сценічна мова» в творчих навчальних закладах України та світу. Молодий вчений. 2017. № 11 (51). С. 339–343.

5. Коленко А. Виявлення проблемних питань щодо сценічного мовлення майбутніх акторів театру і кіно. Обрії. 2018. № 2 (47). С. 89–93.

6. Орел С. Р., Кучин П. З. Особливості законів сценічної мови (постановка проблеми). Соціально-гуманітарний вісник. 2017. № 17. С. 66–67.

7. Сорока І., Голуб К. Специфіка техніки сценічного мовлення в акторському мистецтві початку ХХ І століття. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2020 № 3. С. 210–220. doi:10.31866/2616-759x.3.2.2020.219283.

8. Симонов П. В. Темперамент. Характер. Личность. Москва : Наука, 1984. 161 с.

9. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений : в 9 т. Т. 3 : Работа актера над собой. ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения : материалы к книге / вступ. ст. Б. А. Покровского ; коммент. В. В. Дыбовского, Г. В. Кристи. Москва : Искусство, 1990. 505 с.

References

1. Borovskiy, D.L. (2012). Escaping space. Moscow: GCTM n. A.A. Bakhrushina [in Russian].
2. Kurbas, O. (1991). Young Theater. Genesis. Task. Ways. Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].
3. Les Kurbas. (1969). Memoirs of contemporaries. Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].
4. Maltseva, O. (2013). Eimuntas Nekrosius Theater. Moscow: Novoe obosrenie [in Russian].
5. Meyerhold, Vs. (1968). Articles, letters, speeches, conversations. In 2 parts. Part 2. Moscow: [in Russian].
6. Murzic, A. (2008). Roman Viktyuk Theater: From point to eternity. Sankt-Penerburg: Znanie [in Russian].
7. Rudnitsky, K. (1969). Directed by Meyerhold. Moscow: Nauka [in Russian].
8. Fialko, V.O. (2006). Ukrainian Theater of the 1970s-1980s: Directing and scenographic research: Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the twentieth century. Institute of Contemporary Art of the Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: Intertechnologya [in Ukrainian].
9. Fialko, V.A. (1989). Directing and scenography: ways of interaction. Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 27.04.2021
Отримано після доопрацювання 21.05.2021
Прийнято до друку 26.05.2021*