

УДК 792.01

Цитування:

Донченко Н. П., Єрмуханова А. А. Сценічний універсалізм режисерського театру Пітера Брука. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 206–211.

Donchenko N., Yermukanova A. (2022). The Stage Universalism of Peter Brook's Directed Theater. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 206–211 [in Ukrainian].

Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор навчально-наукового інституту
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID:<https://orcid.org/0000-0003-1484-6800>
donchenko.nata1@gmail.com
Єрмуханова Анастасія Андріївна,
асистент кафедри режисури та майстерності
актора Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-8783-5072>
ermukanova.nastasya@gmail.com

СЦЕНІЧНИЙ УНІВЕРСАЛІЗМ РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ ПІТЕРА БРУКА

Мета роботи. Виявити особливості художньої творчості англійського режисера Пітера Брука крізь призму експериментальності його творчої майстерні. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні наступних методів: історичного – для дослідження специфіки розвитку художньої творчості П. Брука протягом XX-го – початку XXI ст. у контексті трансформаційних особливостей соціокультурного простору та театрального мистецтва; типологічного – спрямованого на виявлення та визначення прийомів і методів режисерського універсалізму П. Брука; мистецтвознавчого, що посприяв виявленню специфіки формування і становлення режисерського почерку П. Брука, крізь призму новаторських експериментів та сценічного універсалізму його творчої майстерні. **Новизна дослідження** полягає в проведеному комплексному дослідженні та аналізі художньої творчості англійського режисера Пітера Брука в контексті специфіки його театральної майстерні. **Висновки.** Не зважаючи на те, що ідеї П. Брука не завжди є новаторськими – більшість з них були запозичені у його сучасників-авангардистів, його надзвичайний талант полягає в унікальних здібностях репрезентувати ці ідеї на сцені, експериментах із самою природою театру. Використання ним новаторських методів інтерпретації класичного шекспірівського тексту та досвіду авангардистських течій європейського театру посприяли формуванню нового канону, репрезентативними носіями якого стали такі компоненти театрального видовища, як сценографія, мізансценування, особливості світлової партитури, музичне оформлення та акторська гра. Режисерські роботи П. Брука наочно представляють сучасну культуру – мережу розгалужених символів або інтерпретацій, в якій режисер трактує реалії класичного тексту, узгоджуючись лише зі своїми власними правилами.

Ключові слова: театр, режисер, Пітер Брук, творча майстерня, актор.

Donchenko Natalia, Honored Art Worker of Ukraine, Professor, Professor of the Educational and Scientific Institute of the Kyiv National University of Culture and Arts; Yermukanova Anastasia, assistant of the department of directing and acting skills at Kyiv National University of Culture and Arts

The Stage Universalism of Peter Brook's Directed Theater

The purpose of the work is to identify the features of the artistic work of English director Peter Brook through the prism of the experimental nature of his creative studio. **The methodology of the research** is to use the following methods: historical – to study the specifics of the development of artistic creativity of P. Brooke during the twentieth – early XXI century. in the context of transformational features of socio-cultural space and theatrical art; typological – aimed at identifying and defining the techniques and methods of directorial universalism of P. Brooke; art critic, who helped to identify the specifics of the formation and formation of the director's handwriting of P. Brooke, through the prism of innovative experiments and stage universalism of his creative studio. **The novelty of the study** lies in a comprehensive study and analysis of the artistic work of English director Peter Brook in the context of the specifics of his theater studio. **Conclusions.** Although Brooke's ideas are not always innovative - most of them were borrowed from his avant-garde contemporaries, his extraordinary talent lies in his unique ability to represent these ideas on stage, experimenting with the very nature of theater. His use of innovative methods of interpreting the classical Shakespearean text and the experience of avant-garde trends in European theater contributed to the formation of a new canon, representative of which were such components of theatrical performance as scenography, mise-en-scène, light score, musical design, and acting. P. Brooke's directorial works clearly represent modern culture – a network of branched symbols or interpretations, in which the director interprets the realities of the classical text, agreeing only with his own rules.

Key words: theater, director, Peter Brook, creative workshop, actor.

Актуальність теми дослідження. Сценічні підмостки театрів світу ХХ – початку ХХІ ст. належать експериментаторам і новаторам режисури серед яких почесне місце займає постать Пітера Брука – великого англійського театрального і оперного режисера, сценариста, кінорежисера, балетного критика і сценографа, автора книг про театр і художніх маніфестів, композитора, педагога і універсаліста. Унікаючи визначати себе послідовником певної театральної традиції, майстер характеризує власну художню творчість як пошук вищого філософського або містичного сенсу театрального мистецтва [8, 56].

Пітер Брук вважається кращим театральним режисером ХХ – ХХІ століть, творчість якого відбувається протягом понад сімдесят років і є одним із провідних реформаторів сучасного театру, творча діяльність якого охоплює не лише театральну та оперну режисуру. Майстер здійснює постановки, що стилістично охоплюють практично всі театральні стилі, на сценах європейських країн, Індії, Південної Африки та Ірану. Актуальність теми полягає в тому, що за П. Бруком, найкраща сучасна режисерська школа – постійне вирішення питань тексту, тону, звуку, музики, рухів акторів у просторі; де початок роботи над постановкою починається з пошуку спільної з глядачем художньої території, а потім – радикальніших кроків для розвитку стосунків між глядачем і актором, чийм результатом стає синтез сенсу історії та людськості.

Аналіз досліджень і публікацій. Творча діяльність одного з провідних театральних режисерів ХХ – початку ХХІ ст. Пітера Брука відображена у публікаціях зарубіжних дослідників: У. Зоар, Х. Коул-Кінг, М. Бореллі, С. Теріо, Г. Зіолковскі та ін., проте, багато аспектів його художньої творчості, зокрема: проблематика експериментальності та різнобарвності його творчої майстерні; особливості експериментальної діяльності Майстерні Жорстокого театру, що діяла під керівництвом П. Брука в 1968-1970-х рр. на базі Королівського Шекспірівського театру; трансформації режисерської методології під час творчо-дослідницької діяльності в Міжнародному центрі театральних досліджень (з 1971 р.); специфіка театру духовності майстра під час етапу «пізньої творчості» тощо, недостатньо висвітлені у наукових працях. З'ясовано, що ґрунтовного дослідження художньої творчості англійського режисера Пітера Брука з позицій сучасного мистецтвознавства вітчизняними науковцями

наразі не здійснено, лише окремі аспекти висвітлено у наукових працях О. Абраменко, М. Гринишина, О. Клековкін, Р. Обейд, Н. Стадніченко, Т. Чжанчен, К. Юдова-Романова та ін. Проблематика експериментальності та різнобарвності «творчої майстерні» Пітера Брука у вітчизняному науковому просторі лишається практично невисвітленою і вимагає комплексного мистецтвознавчого дослідження.

Метою роботи є виявлення особливостей художньої творчості англійського режисера Пітера Брука крізь призму експериментальності його творчої майстерні.

Виклад основного матеріалу. Формування театрального світогляду та становлення стильових особливостей режисури П. Брука, універсалізм та експериментальність його режисерської концепції безпосередньо бере витоки з творчої майстерні митця. На думку дослідників, у творчій майстерні спеціально організований розвиваючий простір дозволяє учасникам в груповому пошуку, в режимі діалогу та полілогу дійти до формування нової компетентності, осмисленню цінностей, важливих для їх професійного та особистого життя. Ставлення учасників мають взаєморозвиваючий характер як між майстром і учасниками, так і між учасниками майстерні.

Наявність майстерні є невід'ємною частиною художньої практики театральних режисерів ХХ – початку ХХІ ст. Масштаби художніх починань та характерні трансформації підготовки акторів зумовлюють необхідність колективної роботи над сценічними постановками.

Специфіку художньої майстерні театрального режисера П. Брука можна розглядати у зв'язку з процесом створення вистави: творчим методом режисера. Зокрема виявивши її культурну функцію, її роль у формуванні та поширенні новаторської театральної режисури, а також експериментальних методик акторських тренінгів, як спільноту людей, об'єднаних спільними культурними інтересами, як центр, в якому культивуються певні знання та ідеї – наукові та гуманістичні (за М. Дворжаком).

При такому підході театральна постановка невідворотно сприймається на рівні сюжету та його трактування – зображально-виражальної, а режисер виступає носієм ідей свого часу, його постановки – ілюстрація цих ідей, а майстерня – один з каналів їх поширення. Характеризуючи творчість П. Брука, Ш. Міттер, автор нариса про творчість режисера, наголошує, що майстер на відміну від багатьох своїх колег, які працюють в межах

певних професійних переваг, протягом тривалої творчої кар'єри прагнув братися за проекти, що радикально відрізнялися один від одного [6, 97–98].

П. Брук визначає людський зв'язок серед безлічі різноманітних середовищ, одна з яких – режисура. Він стверджує, що стиль режисури «вище джиу-джитсу» буде стимулюватися режисера на такі прояви внутрішнього багатства актора, що він повністю трансформує суб'єктивну природу його первинного імпульсу [4, 61]. Він описує не спрямований напрямок. Щоб актор міг достовірно відчувати те, що має відчувати його персонаж, він повинен віднайти ці емоції самостійно. У цьому випадку робота режисера полягає в тому, щоб спробувати викликати існуючі в акторі емоції. Якщо це станеться, між актором і аудиторією буде встановлена істинний людський зв'язок [9].

На думку дослідників, поезику режисерського театру Пітера Брука склали такі елементи як антитези мертвого театру і синтезу Священного та Простого театру; театр, в якому «гра є грою» і «невидиме стає видимим» – хоча і не виставляється на всезагальний огляд; театр, мета якого – «об'єднати все різноманітне суспільство як частину спільного досвіду». Польський дослідник Г. Зілковскі стверджує, що в останньому розділі книги «Порожній простір» П. Брук описав власні дії як «прямий театр», проте використовував не термін «прямий театр», що означає відкритий, чесний, «прямолінійний» театр, а театр «безпосередній» – миттєвий, близький. Науковець вважає, що саме цей термін найкраще за інші відображає наміри британського режисера, який хотів, щоб мистецтво театру могло досягти глядачів без посередництва культурного контексту і, відповідно, практично миттєво, що перегукується з розумінням А. Арто театру як «насильницької» і миттєвої події [10, 5].

Надзвичайний вплив на режисера здійснили роботи французького новатора театральної мови, «пророка, який підняв голос у пустелі» А. Арто (однією з улюблених фраз П. Брука стало відоме висловлювання А. Арто про театр-двійник: «театр – це двійник істинного життя») [3, 92] та зустріч з польським режисером Є. Гроговським, учнем якого він сам себе називав – завдяки їх впливу режисер остаточно утвердився у власному ставленні до театру. Сам П. Брук з цього приводу писав: «Гроговський по-своєму розвинув <...> особливий інтерес до мови тіла та рухів. З іншого боку, Брехт наполягав на тому, що актор повинен бути не наївним дурнем, яким його

вважали в дев'ятнадцятому столітті, а мислячою людиною свого часу» [5, 17].

П. Брук гостро піднімає проблематику стильового рішення та форми, вважаючи, що про форму мова може йти лише тоді, коли вона виражає приховану від зовнішнього погляду сутність, є духом, що набуває образ плоти. Стильовий пласт вистави за П. Бруком є основою «змови» з глядачем, оскільки театр – це безперервний конфлікт вражень і помилок, суджень і прозрінь.

Саме П. Бруку належить введення поняття «сценічний текст» в теорію театрального мистецтва. Віддаючи належне семантиці драматургічного тексту, чіткій побудові всіх компонентів на різних рівнях знаків та сенсів, П. Брук визнає і важливість іншого «погаємного виміру» в акторському мистецтві, наголошуючи, що експериментальний актор може піднятися на зовсім інші рівні енергії і навіть здійснювати прориви на «абсолютний рівень чистої якості» [2, 54]. Відповідно до власного бачення режисера, якщо діючі енергії у вирішальний момент можуть вступити в контакт з енергіями іншого порядку, відбувається зміни якості, що може посприяти появі інтенсивних творчих переживань, а свідомість, змішуючись з енергіями, що стали витонченими завдяки інтенсивності їх вібрацій, піднімається на більш високий рівень, який перевершує мистецтво – рівень духовного пробудження [2]. Проте важливою умовою переходу на такий рівень є відсутність спазматичних і мінливих сплесків енергії так званих «центрів» – джерел тіла, з яких витікають рухи, думки та почуття, і гармонічне функціонування разом. Це водночас є умовою і для появи нової якості – «присутності», що в контексті специфіки європейських театральних шкіл позиціонується як головна оцінка якості акторського існування в сценічних умовах.

Трактування сценічного тексту в театральні постановці як результат особливого виду колективної творчості (акторів, сценографів, хореографа, дизайнера костюмів та ін.), що керується режисером, визначається аналізом усіх складових його знаків та символів.

У театральному пошуку П. Брука комплекс «текст – актор – глядач» і три полярні елементи «енергія, рух, взаємовідносини» є основами, що наділені властивостями відкритої природної системи з характерним енергообміном.

Після створення в Парижі Міжнародного центру театральних досліджень П. Брук остаточно полишає жанр веселої видовищності (в цьому жанрі за рік до того режисер здійснив

постановку шекспірівського «Сну літньої ночі»). Набравши трупу з акторів різного походження (окрім французів та англійців, до неї увійшли німці, італійці, індуси, японці та африканці), режисер вирішує розпочати пошуки істинної сутності театру, вже давно втрачену західним театральним мистецтвом.

Першою виставою на цьому шляху стала вистава «Оргаст» (1971 р.), постановку якої трупою П. Брука було здійснено в Ірані на руїнах давнього міста Персеполіса. Ідея П. Брука полягала у відмові від сюжетності та використання англійської та будь-якої іншої справжньої мови як засобу контакту актора та глядача. Замість цього режисер вирішив експериментувати зі звуковим впливом на аудиторію, а також дослідити специфіку передачі інформації від актора глядачу на півні темпу, ритму та емоційного забарвлення звуку примноженого на акторську пластику і виразність жестів.

У співпраці з англійським поетом Т. Х'юзом, за мотивами давньогрецьких міфів було написано п'єсу неіснуючою мовою – мовою оргаст (як і назва вистави), а окрім штучного лексику (приблизно 2 000 слів), текст доповнили елементи давньогрецької та авестійської мови. П. Брук у спогадах акцентує, що процес постановки «Оргаста» підпитував ряд важливих творчих проблем, основна з яких пов'язана з природою мови: «ми зрозуміли, що звукова матерія є емоційним кодом, що відображає ті пристрасті, що і створили мову. Давньогрецька набула таке інтенсивне забарвлення завдяки тому, що греки були здатні відчувати сильні емоції. Якби вони відчували інші почуття, у них народилися б інші склади. Голосні у давньогрецькій вібрували набагато інтенсивніше, ніж в сучасній англійській. Сьогодні актору досить вимовити кілька складів з давньогрецької, і він вийде за межі емоційно обмеженого міського життя ХХ століття, виявивши в себе пристрасті, про існування яких він і не здогадувався. В «Авесті», найдавнішій мові Заратустри, ми виявили звукові малюнки, що являють собою ієрогліфи духовного досвіду» [5, 143].

Наголошуючи на професійній майстерності актора практично всі тренінгові вправи та імпрізації в театрі Пітера Брука (Bouffes du Nord, Paris) ставлять на меті використання особистісної емоційної пам'яті у процесі побудови спілкування з партнером і структурувати логічну лінію дійового образу ролі.

Багато вправ, розроблених П. Бруком, призначені для звільнення стану єдності між думкою, тілом та почуттями, що досягається

шляхом звільнення актора від надмірної концентрації на розумовій активності. Таким чином актор може бути органічно узгоджений з самим собою та діяти як універсальне «цілісне» буття, а не як фрагментована істота. Засобами такої дослідницької роботи поступово розкривається важливий аспект функціонування інтелектуального та емоційного центру, а гармонія між ними сприяє розвитку нової якості сприйняття, «прямого» та безпосереднього сприйняття, що не викривлено деформуючим фільтром розумової активності.

У процесі репетиції «Кармен», актори ходили, видаючи певний звук, а потім їм пропонувалося змінити цей звук від піано до форміссімо, не змінюючи при цьому динаміку ходи (труднощі, пов'язані з виконанням цієї вправи виявляють дисгармонію між центрами, стан заблокованості більш швидких центрів з боку інтелекту). Іншою вправою було відбивання ритму «чотири-чотири» ногами, і, одночасно, відбивання ритму «три-три» руками. Ці вправи надають можливість отримати щось на кшталт «фотографії», на якій зображено функціонування центрів у вибраній момент. Пов'язаний певними вимогами, що поставлені подібними вправами, актор отримує можливість відкрити для себе взаємні протиріччя у функціонуванні цих різних центрів, а потім експериментальним шляхом знайти спосіб їх більш інтегрованого та гармонійного функціонування.

Визнаючи феноменологічну сутність театру, П. Брук вважає, що існує певний вимір феномену, що включає людський досвід – творчість, що і сприймається: «ми визнаємо його, ми говоримо про нього, хоча воно і лишається невизначеним – ми називаємо його «якістю» [2, 5].

Основним режисерським методом П. Брука є «ходіння по канату» – майстер використовує його в різних країнах, з акторами, які належать до різних «шкіл», протягом багатьох років. На його думку, в матеріалі постановки завжди можна відкрити несподівану глибину – актор здатний відшукати її і в самому собі, використовуючи просту точку відліку – відчуті себе канатохідцем. Завдяки цьому способу роботи з матеріалом всі аспекти театального життя, як і саме життя, відкриваються по-новому.

Звукова архітектура тексту є першим елементом, за допомогою якого актор наближується до більш інстинктивного розуміння вираженого в ньому персонажа, його ставлення до світу та свого теперішнього стану. Робота, що виконується з мінімальної єдності

слова, ізольованого звуку, ритму, мови, співів та музики, принципово не буде відрізнятися від цієї оскільки кожна вправа спрямована на виникнення вібрації або нового забарвлення. Звукове середовище складає динамічну основу для репетицій і театральних вправ у цілому завдяки якості стосунків, що вона дозволяє заглибити, а також завдяки своїй кінетичній та уявній силі. Вираз П. Брука «кільце голосів» досить красномовне в цьому відношенні, оскільки воно нагадує кругову геометрію луни в самому серці голосу. Це виглядає як кругова або центробіжна енергія, що повинна виходити з глибин людської сутності, щоб резонувати або «дзвеніти», розширюючись в просторі. Набуття цієї вокальної здібності було однією з основних завдань трупи в Ірані та Африці в 1970-х рр. і відтоді простежується в усіх постановках. Зокрема геометрія луни особливо добре працює в постановці пісні, що завдяки своїй дуальній природі голосу та музики, функціонує як лупа, що збільшує всі деталі вираженого почуття в театрі П. Брука це розширення мови в пісні тим більш помітне, оскільки воно здійснюється сольними голосами.

За П. Бруком, життя п'єси починається і закінчується в момент вистави, коли автор, актори та режисер виражають все, що хочуть сказати, а майбутнє сценічної дії може лишатися лише у спогадах тих, хто був присутній і зберіг його слід у власному серці – «це єдине місце для нашої Мрії». Режисер наголошує, що жодна форма або інтерпретація не вічні – вони повинні закріпитися на короткий час, а потім зникнути, оскільки нові, зовсім непередбачувані сценічні форми та інтерпретації виникають у міру того, як змінюється світ.

Відповідно до філософсько-світоглядної позиції П. Брук активно виступає проти того, що режисерська концепція вистави – перше, з чого починається робота над постановкою. Він акцентує на тому, що концепція – це результат, яка приходить в кінці, оскільки будь-яка форма можлива, якщо вона виявляється в глибинах історії, в словах та в персонажах, а якщо вона заздалегідь нав'язується домінуючим розумом, то зачиняє всі двері.

Сьогодні П. Брук покінчив із традиційними методами гри, постановки та перформанса, замінивши «квазіреалістичні декорації» на «сміливу сценографію, що зазвичай розкривала механіку сцени і створювала унікальні візуальні ефекти» [1, 1]. Режисер нерідко використовує акробатичні трюки і елементи високої фізичної підготовки у власних постановках, зміщуючи акценти з вербальних

елементів на візуально-пластичні – дія персонажа має іноді говорити голосніше.

Важливе значення видатний режисер-експериментатор приділяє таємниці людської долі та проблемам нового театрального «ритуалу», прагнучи за поріг життя та звичного ходу речей. Він звертається до сюжетів з міфологічною основою, вважаючи міф перевіреною часом структурою, що слугує засобом боротьби з нестійкістю моральних критеріїв, властивих другій половині ХХ ст. [7, 4].

Новизна дослідження полягає в проведеному комплексному дослідженні та аналізі художньої творчості англійського режисера Пітера Брука в контексті специфіки його театральної майстерні.

Не зважаючи на те, що ідеї П. Брука не завжди є новаторськими – більшість з них були запозичені у його сучасників-авангардистів, його надзвичайний талент полягає в унікальних здібностях репрезентувати ці ідеї на сцені, експериментах із самою природою театру. Використання ним новаторських методів інтерпретації класичного шекспірівського тексту та досвіду авангардистських течій європейського театру посприяли формуванню нового канону, репрезентативними носіями якого стали такі компоненти театрального видовища, як сценографія, мізансценування, особливості світлової партитури, музичне оформлення та акторська гра.

Висновки. Отже, можна дійти висновку, що протягом раннього періоду творчості режисерські пошуки Пітера Брука відбувалися в рамках існуючої театральної системи, але крізь призму його власного неординарного режисерського мислення, що потім втілювалося у оригінальне вирішення сценічної форми. Загалом, режисерські роботи П. Брука наочно представляють сучасну культуру – мережу розгалужених символів або інтерпретацій, в якій режисер трактує реалії класичного тексту, узгоджуючись лише зі своїми власними правилами.

Вплив режисерської діяльності Пітера Брука на розвиток театрального мистецтва початку ХХІ ст. важко переоцінити як у контексті постановочної діяльності, так і в контексті роботи з актором. Сучасний театр синтезує досвід творчих пошуків П. Брука різних періодів діяльності майстра, продовжуючи його експерименти з формою та змістом вистав.

Література

1. Aronson A. New York Times. *NY Times*, 25 May 2005. Web. 1 Dec. 2009, p. 1.

2. Brook P. The secret dimension. Gurdjieff: Essays and Reflections on the Man and His Teaching. New York : Continuum, 1996. pp. 30–36.
3. Brook P. *The Empty Space*. New York: Simon and Schuster, 1968. 134 p.
4. Brook, Peter. The empty space. Nick Hern Books, 2019. 146 p.
5. Brook, Peter. *The Shifting Point, 1946–1987*. Harper & Row, 1987. 254 p.
6. Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter& Maria Shevtsova. L., N.Y., Routledge, 2005. 286 p.
7. Heilpern J. *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*. Harmondsworth, Penguin, 1979. 338 p.
8. Nicolescu B. *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol XIII. Paris : CNRS, 1985. 402 p.
9. Theriault S. A. *The Development of Theatre: Peter Brook and the Human Connection*. *Inquiries Journal/Student Pulse*. 2009, Vol. 1. № 12. URL : <http://www.inquiriesjournal.com/articles/101/the-development-of-theatre-peter-brook-and-the-human-connection> (дата звернення : лютий 2022).
10. Ziolkowski G. *Teatr Bezpośredni Petera Brooka*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000. 476 p.

References

1. Aronson, A. (2009). *New York Times*. NY Times, 25 May 2005, Web. 1 Dec., 1 [in English].

2. Brook, P. (1996). *Secret dimension. Gurdjieff: Essays and Reflections on the Man and His Teaching*. New York: Continuum, 30–36 [in English].
3. Brook, P. (1968). *The Empty Space*. New York: Simon and Schuster [in English].
4. Brook, Peter. (2019). *The empty space*. Nick Hern Books [in English].
5. Brook, Peter. (1987). *The Shifting Point, 1946-1987*. Harper & Row [in English].
6. Fifty Key Theatre Directors. Ed. by Shomit Mitter& Maria Shevtsova. (2005) L., N.Y., Routledge [in English].
7. Heilpern, J. (1979). *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*. Harmondsworth, Penguin [in English].
8. Nicolescu, B. (1985). *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol XIII. Paris: CNRS. [in French]
9. Theriault, S. A. (2009). *The Development of Theatre: Peter Brook and the Human Connection*. *Inquiries Journal/Student Pulse*, 1, 12. Retrieved from <http://www.inquiriesjournal.com/articles/101/the-development-of-theatre-peter-brook-and-the-human-connection> (commission date: February 2022) [in English].
10. Ziolkowski, G. (2000). *Teatr Bezpośredni Petera Brooka*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 29.03.2022
Отримано після доопрацювання 14.04.2022
Прийнято до друку 21.04.2022*