

# ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Наталія ВЛАДИМИРОВА,  
доктор мистецтвознавства

## ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ПОЛОЖЕНЬ Е.Г. КРЕГА В ЕСТЕТИКО-ХУДОЖНІХ ЗАСАДАХ Т. КАНТОРА

**Н. Владимірова. Трансформація теоретичних положень Е.Г. Крега в естетико-художніх засадах Т. Кантора.**

Статтю присвячено виявленню та осмисленню основних підвалин театральної естетики Е.Г. Крега у творчості польського режисера ХХ ст. Т. Кантора.

*Ключові слова:* Е.Г. Крег, театральна естетика, сценографія, Т. Кантор, предметний світ.

**Н. Владимірова. Трансформация теоретических положений Э.Г. Крэга в эстетико-художественных принципах Т. Кантора.**

Статья посвящена выявлению и осмыслению основных принципов театральной эстетики Э.Г. Крэга в творчестве польского режиссера ХХ в. Т. Кантора.

*Ключевые слова:* Э.Г. Крэг, театральная эстетика, сценография, Т. Кантор, предметный мир.

**N. Vladymyrova. Transformation of E.G. Craig's theoretical positions in T. Kantor aesthetic and artistic principles.**

The article is dedicated to the exposure and comprehension of the basic principles of E.G. Craig's theatrical aesthetics in the work of Polish stage-director of XX century T. Kantor.

*Key words:* E.G. Craig, theatrical aesthetics, scenography, T. Kantor, subject world.

«Якщо театр – храм, він потребує такого самого священного ставлення, а відтак відповідних атрибутів святилища, в якому режисер і актор починають відігравати дуже особливу роль. В англійського режисера, художника й теоретика Едварда Гордона Крега та польського режисера й художника Тадеуша Кантора режисер – це Деміург, функція якого прирівнюється до функції Бога-Творця, а його творчий процес аналогічний космічному акту Творення» [1, с. 2]. Цілковито поділяючи цю думку й висновки сучасного дослідника зарубіжного театру М. Шкарабана, спробуємо виявити трансформацію окремих теоретичних положень одного з найвідоміших і водночас найсуперечливіших режисерів-реформаторів початку ХХ ст. Е.Г. Крега у творчості представника польського театру. Для цього зосередимося на окремих фактах біографії та чинниках, що зумовили формування естетико-художніх засад Т. Кантора, підкресливши, що експерименти польського митця мали неабиякий розголос і викликали не менш гостру полеміку, аніж театральна діяльність його знаменитого англійського попередника.

Режисер, живописець, графік, сценограф (до речі, як і у випадку з Е.Г. Крегом, театрознавці й досі вагаються, якій з двох згаданих професій – режисурі чи сценографії – польський митець віддавав перевагу) Тадеуш Кантор народився 1915 року, в невеличкому провінційному галицькому містечку Гміна Велеполе-Скшінське, що на той час входило до складу Російської імперії. У 1933–1939 рр., навчаючись у Краківській академії мистецтв на факультеті сценографії у професора К. Фріча, Т. Кантор перебував під великим впливом символізму та експериментів Баухауза – мистецької, дизайнерської й архітектурної школи класичного модерну, що існувала в Німеччині від 1919 до 1933 року. Поза сумнівом, на той час молодий митець уже був обізнаний зі статтею одного з найяскравіших представників цієї течії Оскара Шлеммера «Людина й штучна фігура», в якій автор декларував звільнення актора від його людської скутости, аргументуючи це тим, що живий актор лише обмеженою мірою наближається до мистецтва. «За теорією Шлеммера, – вважає німецький театрознавець К. Бальме, – «абсолютна театральна сцена» можлива лише за відсутності «одухотвореної людини». Замість неї мають бути рухи штучних механічних фігур. Власні Шлеммерові експерименти з «триадним балетом» у 20-ті роки започаткували розвиток театру фігур з живими акторами-танцівниками, які завдяки своїм костюмам і рухам не були подібні до людей» [2, с. 36].

Саме у стінах Академії Т. Кантор здійснює свою першу виставу (це була одноразова акція) «Смерть Тентанжіля» за М. Метерлінком, у якій були задіяні маріонеткові фігури служниці. Поділяючи думку тих, хто вважає цей експеримент чи не першим свідченням тяжіння митця до Театру Художника, ми схильні розглядати його і як свідчення наближення Т. Кантора до естетичної платформи Е.Г. Крега, що несла в собі чимало ознак символізму. У зв'язку з цим нагадаймо позицію англійського режисера, висловлену ним 1912 р. в одній із його програмних статей «Панове, Маріонетка!»: «Існує лише один актор – ні, Людина, яка має душу драматичного поета і яка завжди служила істинним і відданим інтерпретатором поета. Це – Маріонетка!» [3, с. 100].

У 1942–44 рр. в умовах окупації, «в епоху жорсткого геноциду», коли «ідея чистого мистецтва не могла існувати в атмосфері жорстокості, яку несла війна, реальність виявилася сильнішою, люті людини, яка переслідувалася звірством людини, виключила саме МИСТЕЦТВО» [4, с. 6], Т. Кантор створює й очолює підпільний Незалежний театр. У двох виставах за національною драматургією – «Балладина» Ю. Словацького (1942) та «Повернення Одиссея» С. Виспянського (1943) – митець уперше звернувся до прийому, коли предмет перестав бути для нього лише допоміжним репертуаром. Згодом, пригадуючи трагічні обставини окупаційної дійсності, в яких народжувалися ці вистави, Т. Кантор так прокоментує головний чинник появи такої стилістики, яка, до речі, невдовзі набуде в його театральній естетиці визначення «реальності нижчого рангу»: «У нас вистачило сили тільки на те, щоб схопити те, що було в руці, реальний предмет і проголосити його твором мистецтва!» [5].

Брудне колесо воза, гнила дошка, жакливі гучномовець, кухонний стілець, на якому в «Поверненні Одиссея» сиділа Пенелопа, «проголошуючи «сидіння на місці» першим проявом «людяного»...». Акцентуючи на цих предметах згадуваних вистав, митець також зазначав: «Уперше в історії предмет виявився звільненим від свого життєвого призначення. Він став порожнім. Він не потребував виправдання сторонніми обставинами, тільки самим собою. Він виявив власне життя. Предмет набув функцію історичну, філософську, художню! Предмет перестав бути аксесуаром для сцени, він став суперником актора» [6, с. 7].

1955 р. в Кракові разом з М. Яремою Т. Кантор створює експериментальний театр-майстерню «Cricot 2» («Кріко-2»). Дехто з сучасників митця сприйняв цю подію як спробу реанімації авангардної студії «Cricot», що діяла в місті ще на початку 30-х років і у своїй естетичній платформі віддавала перевагу «сильному акценту на пластику сцени» [7, с. 4]. Польський дослідник творчості Т. Кантора К. Міклашевський вважає одним із головних чинників народження «Кріко-2» відчуття та осмислення режисером «нестерпно серйозного відставання театального мистецтва від живопису, який переживав тоді бум авангарду, що нагадував початок століття і відроджувався надзвичайно бурхливо, в блискавичному темпі». На переконання К. Міклашевського, Т. Кантор свідомо ухвалив рішення створити такий театр, «який спромігся б угнути-ся за стрімким розвитком мистецтва. Він мусив бути театром художника» [8].

Уже одна з перших вистав колективу – «Каракатиця» С. Віткевича – засвідчила новий етап у процесі формування творчої особистості й художньої зрілості Т. Кан-

тора. Саме тут митець формулює і втілює ідею симбіозу предмета (взятого з «реальності найнижчого рангу» або спеціально виготовленого) з фігурою актора, що згодом отримує в його теорії визначення «біо-об'єкта». Тісний взаємозв'язок між візуальним мистецтвом і сценічним, яким завжди були позначені експерименти Т. Кантора, набуває у «Кріко-2» принципово нового навантаження. Так, наприклад, кожна вистава з циклу «Ігри з Віткевича» (за мотивами творів С. Віткевича) виглядала як втілення того чи іншого напрямку пластичного авангарду, який, до речі, проявлявся і у візуальній творчості Кантора-художника: на виставках, під час різноманітних акцій-хепенінгів, у перформансах. Відповідно майже кожна з вистав отримує те чи інше чітке авторське визначення, що свідчило про естетичні пріоритети митця. Так, наприклад, «У маленькій садибі» (1961) – це, за Т. Кантором, «театр інформель» (неформальний), «Божевільний і чорниця» (1963) – «театр нульовий», «Водяна курочка» (1967) – «театр хепенінговий», «Красуні і потвори» (1972) – «театр неможливий». На думку сучасної польської дослідниці Халіни Бжозов, за умов надзвичайної активізації індивідуальної пам'яті та нестримної імпровізації, відсутності кордонів між життям і смертю, сновидіннями і небуттям, що супроводжували згадані вистави, «естетична логіка Кантора» створювала «свій «театр без драми» як тип мистецтва вільних проєкцій, свідомо порушуючи онтологічні основи образотворчого мистецтва, а також сутність драматичного театру» [9, с. 1]. Отже, якщо вплив на сценографічні пошуки Е.Г. Крега окремих принципів живопису, зокрема принципу лінійності, що виявлявся в англійській культурі майже «в усі часи в різноманітних видах мистецтва – архітектурі, пластиці, вітражах, гравюрах» [10, с. 53], зумовив народження ідеї трансформації простору сцени за допомогою рухливих ширм, то у Т. Кантора взаємозв'язок між мистецтвом візуальним і сценічним призвів до «оригінальної концепції хронотопу (простору-часу), ніби перевернутого і по-новому організованого» [11, с. 1].

Відомо, що Е.Г. Крег, прагнучи до більш рішучого, чіткого, рельєфного виокремлення просторових елементів сцени, створення новітніх форм, здатних до трансформування простору, презентував свої пошуки за допомогою метафоричного словосполучення «трагічна геометрія». У зв'язку з цим у контексті теми нашого дослідження показовими виглядають такі, не менш метафоричні, висловлювання польського митця: «...квадрат, трикутник, коло, куб, конус, сфера, пряма лінія, точка, рішення простору, напруга, рух стають елементами драми. Їх навіть можна розглядати як філософські, людські, психологічні категорії. Кожне з цих визначень має власну сутність, власну незворотність і власну мету. Лінія – безкінечність, коло – повторення, точка – самотність. З них, як і з усіх життєвих перипетій, конфліктів і катастроф, можна зробити дійство не менш цікаве, ніж грецька трагедія» [12, 3–4].

У заключний період творчості Т. Кантор працював над циклом під загальною назвою «Театр Смерті»: всі персонажі вистав уже пішли з життя і тепер викликалися на сцену з небуття уявою режисера. Цикл складався з п'ятих постановок: біографічного триптиха «Померлий клас» (1975), «Велополе, Велополе» (1980), «Хай згинуть артисти» (1985) і вистав «Я сюди вже ніколи не вернуся» (1988) та «Сьогодні мій день народження» (1991). Прем'єра останньої відбулася вже після смерті автора. Це вже був не просто пластичний авангард (як, наприклад, «Ігри з Віткевича»), а фантазія на тему особистої долі самого художника чи його близьких. Кожна вистава являла собою доволі складну композицію з акторських фігур, біо-об'єктів і окремих предметів. Візуальний і вербальний малюнок цих сценічних творів створювався Т. Кантором за допомогою текстів польських письменників і Біблії, різних реплік і фраз, молитов і наспівів, мелодій танго, вальсу, маршів. І в усіх виставах поруч з акторами (їхні образи, підкреслимо, були народжені винятково пам'яттю й уявою режисера) був присутній і він сам, єдиний, який ще живе в цьому світі. Маєстро, влаштувавшись на своєму дерев'яному складаному стільці, спостерігав за тим, що відбувається, іноді безпardonно втручаючись, вносив корективи в хід вистави, тобто виступав головним персонажем кожною зі своїх сценічних «сповідей». І завжди було зрозуміло, що фігура Т. Кантора – ядро, центр усього дійства, його невід'ємний елемент.

І саме в цей період, коли було особливо відчутно прагнення митця саме за допомогою категорій відчуження і смерті наблизитися до «нового осмислення ідеї життя і світу у Театрі Есенцій» [13, с. 4], Т. Кантор вдається до певного теоретичного осмислення власних пошуків. Улітку 1986 р. митця запрошують до Міланської шко-

ли драматичного мистецтва, де протягом чотирьох тижнів він керував семінаром, у якому брали участь 12 студентів третього курсу та обмежене коло вільних слухачів. Потрібно зауважити, що на той час театральна діяльність Т. Кантора вже набула неабиякого розголосу у світовому мистецькому середовищі. 1965 р. він уперше відвідує США, де активно спілкується з представниками нью-йоркського художнього авангарду; 1969-го в Римі вистави театру «Кріко-2» дивують учасників Фестивалю сучасного мистецтва, а його керівник одразу ж отримує запрошення до Парижа і Лондона; 1986 р. режисер був удостоєний премії нью-йоркських критиків за кращу постановку на Бродвеї. Отже, одним із результатів міланського семінару, під час якого Т. Кантор ділився зі слухачами своїм баченням театру і мистецтва в цілому і який поєднував у собі теорію з практикою, було народження книги «Міланські уроки», що складалася з 12 лекцій-міркувань митця. Аналіз цих текстів також дозволяє виявити рефлексії окремих мистецьких підходів Е.Г. Крега в театральній естетиці польського режисера. Так, наприклад, укотре підкреслюючи вплив на власну творчість представників образотворчого мистецтва, зокрема французьких живописців, Т. Кантор зазначає: «Я мусив був учитися за книжками, в першу чергу – за репродукціями. Це не було «шкільним» навчанням. Уявлення і потреба уявити були дуже важливими! Моя зустріч з французьким живописом відбулася тільки після війни, в 1947 році. Не знаю, чи була ця зустріч важливішою, ніж та, що відбулася за допомогою уяви. Особито я завжди віддаю перевагу образу зі своєї уяви» [14, с. 1]. Ці висловлювання польського митця, звичайно ж, відсилають нас до зауважень Е.Г. Крега, який неодноразово – як у своїх теоретичних міркуваннях, так і на практиці – підкреслював значення уяви у творчому процесі. У своїх попередніх працях ми вже досліджували це питання [15], зараз лишень нагадаємо, що один із головних принципів, на якому формувалися підвалини крегівського бачення актора-надмаріонетки, спирався на вислів його попередника – поета, графіка і живописця В. Блейка і звучить так: «Всі форми досконалі в поетовій душі. Але він не здобув їх і не узгодив з формами природи. Він бере їх з уяви» [16, с. 117].

Підкреслюючи спільність естетико-художніх засад Е.Г. Крега і Т. Кантора щодо визначення місця уяви митця у процесі формотворення, звернімо увагу на думку Т. Адорно, яка, на наш погляд, виступає філософським узагальненням цих міркувань: «Суб'єктивна уява, що її, як завжди, потребують художні твори, стає помітною як поворот об'єктивного на суб'єкт і як необхідність всупереч усьому зберегти демаркаційну лінію навколо художнього твору. Уява – це спроможність зробити те. Уява формує те, що спочиває у собі, а не вигадує довільно форми, деталі, фабули. Правду художніх творів не можна уявити інакше, ніж те, що в суб'єктивно уявленому в-собі стає помітним транссуб'єктивне. Опосередкування цього транссуб'єктивного і є художнім твором» [17, с. 379].

Зближує естетичні позиції обох митців і їхнє бачення особистості керманіча, який повинен очолювати процес художньої творчості. Так, услід за Е.Г. Крегом, який підкреслював, що «художня творчість – це особливий дар, яким володіє лише людина завдяки своєму розумові й волі» [18, 53–54], Т. Кантор, розмірковуючи про «владу і царювання світу об'єкта, що не потребує допомоги і покровительства природи», формулює і представляє «ідею незалежної від природи творчості, самодостатньої» як результат «чистого творіння мозку і розуму людини» [19, с. 4].

Маніфест «Театру Смерті» був складений Т. Кантором під час підготовки вистави «Померлий клас». Манекени-ляльки, яких виносили на сцену старі, були точними копіями їхніх фігур у дитинстві. І саме старі нагадували мертвих, які знущалися над колишніми учнями класу і яким уже ніколи не воскреснути. Але й учні-старі, і ляльки-клас існували в позареальній іпостасі – у внутрішньому вічному театрі пам'яті кожного з присутніх на тій виставі, там, де «напівбалаганне видовище, «хода фантомів і масок карнавального типу» припускає зміну ролей та їхній вільний розвиток» [20, с. 4].

Отже, багаторічний інтерес до використання готових предметів і різноманітного матеріалу, здатного послужити для створення нового твору і здобути прикмети нового життя, привів митця до естетичного висновку, що поняття Смерті також можливо представляти як «модель життя» і «засіб виразу» буття людини – через універсальні й загальнозрозумілі символи.

У цьому контексті, звичайно ж, необхідно підкреслити й ідентичне поглядам Е.Г. Крега ставлення Т. Кантора до категорії Смерті. На сторінках «Маніфесту», який,

безумовно, слід вважати програмним документом останнього періоду творчості польського митця і який містить чимало посилань на висновки англійського режисера, відверто визнаючи, що «є щось надзвичайно привабливе в позиції цього великого Утопіста», Т. Кантор, визнаючи «віхи тієї межі, що має назву «Стан смерті», услід за Е.Г. Крегом, «долаючи природжені упередження і страхи», переконує, що тільки померлі, «завдячуючи відсутності у них відмінностей, їхній однаковості, ...стають видимими», набувають на сцені «свою несхожість, свою відмінність, свій ОБРАЗ...» [21, 13, с. 18–19].

Водночас саме на сторінках «Маніфесту», а згодом у двох наступних виставах триптиха – «Велополе, Велополе» та «Хай згинуть артисти» – виявились і розходження Т. Кантора з Е.Г. Крегом у питанні формування моделі Актора. Полемізуючи з окремими аспектами крегівської теорії «актора-надмаріонетки», визнаючи функції манекена у своєму театрі, польський режисер проголошує: «Не думаю, щоб манекен (або Воскова Фігура) зміг замінити живого актора, як того прагнули Кляйст і Крег... Манекен у моєму театрі повинен стати моделлю, яка несе в собі сильне відчуття Смерті і стану померлих.. Моделлю для живого актора» [22, с. 24].

На наш погляд, найточніша характеристика останнього періоду творчості Т. Кантора – «Театру Смерті» – міститься у висловлюванні дослідника його творчості К. Міклашевського: «Перевірка, якій піддав власну уяву Кантор, ...спричинила в його мистецтві високу напругу між Життям і... Смертю. Смертю – відправною точкою творіння. І метою. Смертю – вирішальним обґрунтуванням мистецтва та єдиною мотивацією життєвого шляху. І саме тому положення канторівського актора повинно було стати «життям померлого» [23, с. 28].

Театр «Кріко-2» припинив своє існування зі смертю свого творця. Залишилися відеозаписи (зокрема знята польським режисером А. Вайдою вистава «Померлий клас»), які разом з іншими матеріалами зберігаються в архіві музею «Крікотек», створеному Т. Кантором ще 1980 року. А на Раковицькому цвинтарі у Кракові за шкільною партою сидить юнак. На парті лежить зошит. Юнак з «померлого класу»... Можливо, як і Тадеуш Кантор, мандруючи не тільки у просторі, а й у часі, саме тут він знайшов своє місце – «незриму сферу буття..., «життя після життя»» [24].

1. Шкарабан М. Релігійні впливи на театральні системи й методи ХХ століття. – <http://www.newscapopolis.org.ua/ua/study/conference/thesis>. – С. 1–3.

2. Бальме К. Вступ до театрознавства. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2008. – 269 с.

3. Крег Э. Г. Господа, Марионетка! // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина ХХ века: Хрестоматия. – СПб.: Чистый лист, 2004. – С. 91–100.

4. Кантор Т. Миланские уроки / Пер. с франц. Т. Кузовчиковой. – <http://teagvozd.ru/content/view>. – С. 1–8.

5. Там само.

6. Там само.

7. Миклашевский К. Манifestы Тадеуша Кантора / Пер. с польс. А. Ермонского // Театральная жизнь. – 1993. – № 9. – С. 3–28.

8. Там само.

9. Бжозов Х. Драма людини в театрі світу: Леонід Андреев – Тадеуш Кантор. – <http://translate.googleusercontent.com/translate>. – С. 1–5.

10. Цит. за: Некрасова Е.А. Романтизм в английском искусстве: Очерки. – М.: Искусство, 1975. – 253 с.

11. Бжозов Х. Драма людини в театрі світу: Леонід Андреев – Тадеуш Кантор. – <http://translate.googleusercontent.com/translate>. – С. 1–5.

12. Кантор Т. Миланские уроки / Пер. с франц. Т. Кузовчиковой. – <http://teagvozd.ru/content/view>. – С. 1–8.

13. Бжозов Х. Драма людини в театрі світу: Леонід Андреев – Тадеуш Кантор. – <http://translate.googleusercontent.com/translate>. – С. 1–5.

14. Кантор Т. Миланские уроки / Пер. с франц. Т. Кузовчиковой. – <http://teagvozd.ru/content/view>. – С. 1–8.

15. Владимирова Н.В. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ–ХХ століть. – К.: Щек, 2008. – 295 с.

16. Крег Е.Г. Актор і надмаріонетка // Крег Е.Г. Про мистецтво театру / Пер. з англ. Н. Корнієнко і Л. Танюка. – К.: Мистецтво. – 1974. – С. 89–121.

17. Адорно Теодор. Теорія естетики / Теодор Адорно; пер. з нім. П. Тарашук. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 518 с.

18. Крег Е.Г. Митці театру майбутнього // Крег Е.Г. Про мистецтво театру / Пер. з англ. Н. Корнієнко і Л. Танюка. – К.: Мистецтво. – 1974. – С. 47–88.
19. Кантор Т. Миланские уроки / Пер. с франц. Т. Кузовчиковой. – <http://teagvozd.ru/content/view>. – С. 1–8.
20. Бжозов Х. Драма людини в театрі світу: Леонід Андреев – Тадеуш Кантор. – <http://translate.googleusercontent.com/translate>. – С. 1–5.
21. Кантор Т. Театр Смерти / Пер. с польс. А. Ермонского // Театральная жизнь. – 1993. – № 9. – С. 13–19.
22. Там само.
23. Миклашевский К. Манифесты Тадеуша Кантора / Пер. с польс. А. Ермонского // Театральная жизнь. – 1993. – № 9. – С. 3–28.
24. Там само.

**Сергій ВАСИЛЬЄВ,**  
*мистецтвознавець*

### **ТЕАТР І ВЛАДА ФРАНЦІЇ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ ст. ДО ПИТАННЯ ЛІБЕРАЛІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ ТА ВПЛИВУ ЕКОНОМІЧНОЇ СВОБОДИ НА ТВОРЧІСТЬ**

**С. Васильєв. Театр і влада Франції у другій половині ХІХ ст. До питання лібералізації театральної справи та впливу економічної свободи на творчість.**

У статті розглянуто організацію театральної справи Франції другої половини ХІХ ст. На основі порівняння «виробничих» практик романтичного та натуралістичного театру визначено специфіку суспільного існування експериментальних театральних форм за економічної свободи, в умовах нерегульованого державою театального ринку.

*Ключові слова:* театр, романтичний театр, натуралістичний театр, Франція.

**С. Васильєв. Театр и власть во Франции во второй половине ХІХ в. К вопросу о либерализации театального дела и влияние экономической свободы на творчество.**

В статье рассматривается организация театального дела Франции во второй половине ХІХ века. Путем сравнения «производственной» деятельности романтического и натуралистического театра выявлено специфику социального существования экспериментальных театальных форм на театральном рынке, неконтролируемом государством.

*Ключевые слова:* театр, романтический театр, натуралистический театр, Франция.

**S. Vasyliiev. Theatre and power in France in the second half of the ХІХ century. On the liberalization of theatrical affairs and the impact of economic freedom for creativity.**

In this article the business of theater in France in second half of ХІХ century is examined. By comparison of «industrial» activity of romantic and naturalistic theatres it is revealed the specificity of social existence of experimental theatrical forms in the theatrical market, which is uncontrollable by the state.

*Key words:* theatre, romantic theatre, naturalistic theatre, France.

Від початку «інституційного» існування театрознавства як науки питання, пов'язані з організацією театральної справи, посідають чільне місце в інтересах дослідників [1, 4–5]. При цьому більшість науковців звертає увагу на актуальні творчо-виробничі проблеми театру, які потребують нагального осмислення та вирішення [2; 3; 4]. Історичні дослідження організаційно-театральної тематики, натомість, концентруються передовсім на національному ареалі [5; 6; 7; 8; 9; 10]. Втім, часто вони мають не лише, так би мовити, «локальне» значення, а й сприяють загальному розумінню творчо-виробничих процесів, що відбуваються в галузі театру [11; 12].

Останнім часом в українському театрознавстві спостерігається суттєве збільшення наукового інтересу до іноземного досвіду організації театральної справи