

ОТЦІ ТЕАТРУ

У розвідці здійснено спробу визначити зміст понять «отці театру», «отці режисури», «перші режисери» тощо, поширених в українському і зарубіжному театрознавстві. Досліджено історію термінів, у яких віддзеркалено режисерську діяльність від античності до XIX століття. Виявлено фейковий характер метафор на кшталт «отці театру». Це змушує у процесі вивчення історії режисури зосередити увагу не на пошуку «праотців», а на дослідженні практичних прийомів майстрів сцени, адже знання цих прийомів допоможе зрозуміти неповторність методології і притаманні творчості того або іншого режисера практичні способи організації роботи над виставою. Зосередження на функціональних зв'язках і формальних прийомах, а не на питаннях інтерпретації, дасть змогу виявити технологічні прийоми професії і, можливо, наповнити реальним змістом розглянуті на початку метафори на кшталт «отці театру» і т. ін.

Ключові слова: історія режисури — історія театру — отці театру — режисура — театральна школа — театральні прийоми.

В исследовании предпринята попытка определить содержание понятий «отцы театра», «отцы режиссуры», «первые режиссеры» и т.д., распространенных в украинском и зарубежном театроведении. Исследована история терминов, в которых отражена режиссерская деятельность от античности до XIX века. Выведено фейковый характер метафор подобных «отцам театра» и пр. Это заставляет в процессе изучения истории режиссуры сосредоточить внимание не на поиске «прародителей», а на исследовании практических приемов мастеров сцены, т. к. знание этих приемов поможет понять неповторимость методологии и присущие творчеству того или иного режиссера практические способы организации работы над спектаклем. Сосредоточение внимания на функциональных связях и формальных приемах, а не на вопросах интерпретации, позволит выявить технологические приемы профессии и, возможно, наполнить реальным содержанием рассмотренные в начале исследования метафоры типа «отцы театра» и т. д.

Ключевые слова: история режиссуры — история театра — отцы театра — режиссура — театральная школа — театральные приёмы.

The study attempted to define the concept of «the fathers of the theater», «fathers of direction», «first directors» and so prevalent in ukrainian and foreign theater criticism. It explores the history of terms, which reflect the director's work from antiquity to the XIX century. Fake web revealed the nature of metaphors like «the fathers of the theater» and so forth. This makes the process of studying the history of directing focus is not on finding the «forefathers» and to study practical prim masters of the stage, that is knowledge of these techniques will help to understand the uniqueness of the methodology and the inherent creativity of a director of the practical ways of organizing work on the show. Focusing on the functional relationships and formal methods, and not on matters of interpretation, will identify and processing methods of the profession might give real consideration to the content of the beginning of the study metaphor of the «fathers of the theater» and so en.

Keywords: history of directing — the history of the theater — the fathers of the theater — direction — theater school — theater techniques.

Дата народження режисури у різних дослідників істотно коливається — від античності і середини вісімнадцятого століття аж до початку

століття двадцятого; інколи — визначається з відповідними доповненнями, уточненнями й обмеженнями — початки сучасної режисури, режи-

сура у сучасному значенні, сучасна режисура, до-
стеменна режисура тощо. Ще більшу плутанину
у питання про родовід режисури вносить надзви-
чайно динамічна зміна уявлень ХХ століття про
природу *театральності і мистецтва*.

Звісно, можна поставитися до питання про
генезу режисури зневажливо: яка, мовляв, різни-
ця, від кого тягнеться родовід мистецтва і профе-
сії? Однак пошук праотців — це не лише данина
традиції і пошана до предків («Авраам породив
Ісака...»), а й спосіб визначення пунктів, крізь які
проліг маршрут. Адже від того, на які вершини ми
спиратимемося у своїх уявленнях про шлях про-
йдений, залежать наші уявлення і про сьогоднішні
творчі борсання.

Щоправда, уявний маршрут, геометрична до-
сконалість якого створює ілюзію правдивості, —
ще небезпечніший, адже спрощує живий процес,
призводить до лакованого схематизму і заганяє
надто довірливого адепта у глухий кут мистец-
твознавчої патристики.

Перші спроби канонізувати найголовніші ре-
жисерські постаті і прокласти таким чином істо-
ричний шлях режисури з відповідним пантеоном
відомі ще від початку ХХ століття, коли режисура,
як відносно новий чинник у сценічному мис-
тецтві, привернула до себе посилену увагу теа-
тральної спільноти. Так Г. Крижицький 1928 року
запропонував склад радянського режисерського
«Олімпу»: І. І. Сценічний натуралізм. Режисура
старого натуралістичного театру — Московський
Художній театр; Вс. Мейерхольд. М. Єврейнов.
Ф. Комісаржевський. К. Марджанов. Є. Вахан-
гов, О. Таїров. «Малим режисерським Олімпом»
він уважав режисерські угруповання, серед яких
виокремив і театральних контрреволюціонерів
[32].

Французькі дослідники датою народження
професійної режисури вважають 30 березня 1887
року — день відкриття «Вільного театру» *Андре
Антуана* [16, с. 16] (Патріс Паві цим днем датує
офіційне народження авангарду [46, с. 229]).

Німецькі історики віддають пальму першості
майнінгенцям (*Людвіг Кронек*) і Байройтському
театрові (*Ріхард Вагнер*); російські — ведуть від-
лік від 1898 року, коли підняв завісу *МХТ* (відпо-
відно — *Костянтин Станіславський і Володимир
Немирович-Данченко*) [15, с. 13]. Батьком сучас-
ної акторської школи (modern acting) вважають
Станіславського й автори іншого видання [72,
с. 477].

Від *Девіда Беласко* розпочинає історію про-
фесійної англомовної режисури С. Лейтер [82].

Олександр Анікст у спільній зі Стефаном
Мокульським праці писав, що фундатором *об-
становочної режисури* у Німеччині був *Август
Іффланд* [4, с. 549].

Мартін Есслін вважав, що найповніше втілив
у своїй творчості принципи нової незалежної про-
фесії режисера *Макс Райнгардт* [69, с. 367] (один
із перших дослідників творчості Райнгардта нази-
вав його «найбільшим майстром сучасної сцени»
[74, с. 1], який представляє «новий тип артистич-
ного керівника» [74, с. 31]; цієї ж думки дотри-
мується і Дж. Л. Стайн, який пише: «найвидатні-
шим режисером ХХ століття був австрієць Макс
Райнгардт» [61, с. 87]).

Василь Сахновський (так само, як і Адольф
Віндс [25, с. 305]) одним із перших режисерів на-
зивав *Йоганна Гете* [58, с. 20].

Олексій Гвоздев на роль першого німецького
режисера висуває *Фрідріха Шредера* [20, с. 81–82].

Девід Віттон першими режисерами французь-
кого театру називає *Андре Антуана й Орельєна
Льоньє-По* [86, с. VIII].

Герберт Бірбом Трі вважав виставу
«Венеційський купець» (1875) *Вільяма Годвіна*
«першою постановкою, в якій заявив про себе су-
часний дух [англійської] режисури» [33, с. 127].

«Театр Старого Голубника став символом
нового сценічного мистецтва Франції, а самого
Жака Копо вважають батьком французької режі-
сури» [65, с. 4].

Беатріс Пікон-Валлен серед перших режисе-
рів європейського театру називає Андре Антуана,
Орельєна Льоньє-По, Людвіга Кронєга і Ріхарда
Вагнера [48, с. 272], звертаючи при цьому увагу,
що вже 1884-го року у Франції з'явилася перша
праця про режисуру [48, с. 273].

Іншу постать висуває на роль батька режі-
сури Валерій Фокін: «*Мейерхольд* для мене —
не просто тип режисера, а, напевно, все-ж *батько
режисури* як професії. Станіславський почав істо-
рію режисури, і його роль в узагальненні, тео-
ретичному осмисленні театру, професії режисера
величезна. Але Мейерхольд перший зміг реалізу-
вати у своїх виставах сформульовані закони цієї
професії. Саме йому належить формула режису-
ри як мистецтва композиції. А мистецтво компо-
зиції — своєрідна партитура, яка, інтерпретуючи
автора, розкриває сенс його твору. Не випадково
в його статтях є порівняння режисера з дириген-
том. Мейерхольд довів, що спектакль створюєть-
ся за законами музичної композиції. Відкриття
Мейерхольда — що вистава має свій сюжет, чут-
тевість, який пов'язано не лише з драматургічним

твором, а й може йти паралельно до слова або узагалі без слів. Він відкрив, що, виставляючи п'єсу, можна поставити всього автора» [66, с. 432–433].

Деякі дослідники взагалі ведуть відлік історії режисури від Лессінга («зародки режисерської, постановочної діяльності виявляються вже у працях Лессінга, в його теоретичних працях, у «Гамбурзькій драматургії». Надалі ідеї режисури розвинено у Шредера і, звісно, у Гете, в його «Вільгельмі Мейстері» і у «Правилах для акторів»» [40, с. 192]; тут, на думку автора, відбувається підміна понять, адже варто розрізнити вплив загальнотеоретичних та естетичних ідей від самої режисури, котра передусім є діяльністю практичною). Далі, однак, стає ще цікавіше: «Обов'язковою стає вимога ідеї, концепції вистави, що визначає появу нового типу мислення — режисерського. <...> Отже, в романтизмі сформувалося режисерське мислення. <...> Одним із перших, хто прагнув перетворити романтичні ідеї на реальну сценічну практику, хто був справжнім режисером, виявився Ернст Теодор Амадей Гофман (1776–1822). <...> Режисерське начало помітне і у прозі, де майстер своєю уявою створює світ» [40, с. 192]. Щоправда, додає дослідниця, «Гофмана-режисера то підводила техніка — не спрацювала машинерія, то траплялися нещасні випадки — свічки несвоєчасно гаснули, падали. <...> Актори <...> не розуміли, чого від них хочуть. <...> Гофман дійшов висновку, що вітчизняний театр не доріс до високих ідей» [40, с. 193] (надзвичайно поширена відмовка доби невизнаних геніїв, стосовно якої варто пригадати репліку Ельфріди Єлінек: «Актори мають схильність до фальшування, глядачі — ні» [26, с. 20]).

Аж ось іще карколомніший поворот у слідстві про батьківство: Жака Копо, пише О. Фінкельштейн, «часто називають французьким Станіславським» [65, с. 5]. «Ірландським Станіславським» Ерік Бентлі називав Бернарда Шоу [73, с. 228]. До цього способу канонізації неодноразово зверталися радянські дослідники («[Бернард] Шоу виступав також постановником багатьох своїх п'єс на лондонській сцені у 1900–1920 роках, заслуживши прізвисько ірландського Станіславського» [45, с. 322]). Обґрунтування видається показовим, адже має такий вигляд, ніби завдяки порівнянню з канонізованим у радянському театрі Станіславським відповідний статус надається Жакові Копо та Бернардові Шоу, хоча насправді — все навпаки (втім, саме порівняння Шоу зі Станіславським — сумнівне, адже Шоу пропагував несумісну з ідеями Станіславського

модель театру). Той самий принцип — виводити одне з іншого — бачимо й у таких порівняннях: «Новаторські досягнення Станіславського — свого роду російського аналога Райнгардта»; Таїров — «російський Райнгардт» і «російський Есснер» [30, с. 243–244], до того ж іще й одночасно.

Один із перших дослідників творчості Макса Райнгардта серед митців, творчість яких унаочнила нові вимоги до мистецтва режисера, називає ляйпцієцького інтенданта (*intendant*) доктора Лофенфельда (Loewenfeld), режисера-критика (*critic-director*) Отто Брама, режисерів-літераторів (*literary-director*) Георга Фукса, Вільяма Поула, Карла Гагемана [74, с. 28].

Серед *отців режисури*, а подеколи навіть і *сучасного театру*, називають також Анрі-Луї Лекена [43, с. 252], Конрада Екгофа і Фрідріха Шредера [44, с. 540], Жака Копо [83, с. 61]; в українському театрі — Марка Кропивницького [18, с. 310], у польському театрі — Войцеха Богуславського [42, с. 18] та ін. (щоправда, «батьком реальної драми і комедії характерів безперечно треба признати Карпенка-Карого» [19, с. 134] і визначити «батька реалізму» на російській сцені — Михайла Семеновича Щепкіна» [17, с. 316]).

До легітимного списку радянських режисерів, зафіксованого у праці «Портрети режисерів» (1972–1986), увійшли, крім канонізованих ще у 1930-х роках К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, такі постаті: М. Кедров, М. Акімов, Г. Товстоногов, В. Плучек, О. Єфремов, Ю. Завадський, Ю. Мільтініс, Б. Равенських, Ю. Любимов, Р. Симонов, Л. Вів'єн, Д. Алексідзе, І. Владимиров, Л. Хейфец, О. Дикий, С. Данченко, А. Шапіро [52].

Інший підхід демонструють автори праці, на сторінках якої, без пояснення причин селекції, розглянуто «п'ятдесят ключових постатей у режисурі»: Андре Антуан, Володимир Немирович-Данченко, Костянтин Станіславський, Гордон Крейт, Макс Райнгардт, Всеволод Мейєрхольд, Жак Копо, Олександр Таїров, Ервін Піскатор, Антонен Арто, Бертольт Брехт, Лі Страсберг, Жан Вілар, Тадеуш Кантор, Джоан Літлвуд, Юрій Любимов, Джоржо Стрелер, Джуліан Бек, Пітер Брук, Августо Боаль, Єжи Гротовський, Лука Ронконі, Петер Шуманн, Джозеф Чайкін, Евдженіо Барба, Юкіо Нінагава, Річард Форман, Петер Штайн, Аріана Мнушкіна, Піна Бауш, Роберт Вілсон, Анатолій Васильєв, Патріс Шеро, Лев Додін, Еймунтас Някрошус, Роберт Лепаж та інші [76].

Ще складнішою проблема канону стає, коли йдеться про створення бодай приблизної типології. Так, Роберт Ліч у праці «Творці модерного теа-

тру» вирізняє лише *Костянтина Станіславського, Всеволода Мейєрхольда, Бертольта Брехта й Антонена Арто* [81], а Джеймс Руз-Еванс вирізняє в *експериментальному театрі* такі постаті і напрями: *Станіславський, Мейєрхольд (авангард), Таїров (синтетичний театр), Вахтангов, Крейґ і Анніа (візіонери), Копо (батько модерного театру), Райнгардт, Піскатор, Брехт, екстатичний театр (Арто, Охлопков, Жером Саварі), сучасний танець (Марта Грехем, Елвін Ніколаї), Річард Форман, Роберт Вілсон, Петер Шуманн, Ежи Гротовський, Евдженіо Барба (третій театр), Пітер Брук, Альфред Вольфсон і Рой Харт* [83].

Фабріціо Кручіані визначає таких отців-фундаторів театральної школи початку ХХ століття: *Анніа, Крейґ, Фукс, Станіславський, Райнгардт, Копо* [31, с. 264].

В одному з останніх театральних видань, видрукуваному поважним видавництвом, у переліку найголовніших дійових осіб театру ХХ століття згадуються *Марина Абрамович, Антонен Арто, Михайло Бахтін, Евдженіо Барба, Піна Бауш, Августо Боаль, Бертольт Брехт, Пітер Брук, Джон Кейдж, Жак Копо, Гордон Крейґ, Мерс Каннінгем, Ервін Гоффман, Тадеуш Кантор, Рудольф фон Лабан, Жак Лекок, Роберт Лепаж, Всеволод Мейєрхольд, Річард Шехнер, Костянтин Станіславський, Віктор Тернер, Роберт Вілсон...* Однак прізвища режисерів, на які спирається писана історія театру, згадано лише побіжно [70]. Ця обставина може обурити, однак набагато краще — замислитися: чи не надто *патріотичним* шляхом рухалися і продовжуємо рухатися? і чи не настав час розплющити очі?

А ось ще один загадковий результат: «Георг Бюхнер, правдивий театральний дідусь Брехта...» («*Georg Büchner, Brecht's real theatrical godfather*» [78, с. 1]).

Так само можуть викликати подив судження сучасних американських дослідників, які писали про радянський театр: «... *Жодна країна у світі настільки серйозно [як у СРСР] не сприймала театр як рушій ідей та невід'ємну частину життя суспільства*» [11, с. 447]. Можливо, саме тому «митцям залишився єдиний вибір — *соціалістичний реалізм і єдиний метод* — Московського художнього театру» [11, с. 494].

Звісно, така зневажлива оцінка понад півстоліття існування радянського театру і режисури також мусить обурити, однак чи не краще замість цього замислитися: про власний сумнівний патріотизм і про те, як сприймають нас у світі? Чи не настав час подивитися на звичні досягнення

іншими очима й, озирнувшись, ще раз прочитати свідчення радянських театрознавців 1930-х років? Як писав у статті «Школи і секти» Борис Алперс, «змагання різноманітних акторських “систем” фактично завершилося. Лише дві школи акторської майстерності вийшли із нього не переможеними після важких випробувань і складних трансформацій <...> — акторські школи Художнього і Малого театрів» [2, с. 301]. Цю ж думку підтверджував і Мейєрхольд, коли 27 травня 1936 року у бесіді «Шляхи театру» з самодіяльними художніми колективами заводу «Шарикопідшипник» казав: «...На сьогодні не існує такої різниці між системами театрів, яка була у перші роки після 1917 року, тому що у перші роки після 1917 року у кожного театру було напружене завдання — виявити своє власне обличчя, тобто точилася боротьба за вияв свого власного обличчя, після чого ця боротьба поступово згасла» [41, с. 123]. Не було б від того ніякої шкоди, коли б метод Станіславського не ототожнювався з естетикою МХТ, а отже й стилем створеної Станіславським психологічної вистави (*четверта стіна, переживання* тощо), що парадоксальним чином поєднувалося із новими категоріями мистецтвознавства, запропонованими Й. Сталінін: «*правильніше за все було б оперувати в художній літературі поняттями класового порядку або навіть такими поняттями як радянське, антирадянське, революційне, антиреволюційне*» [22, с. 79].

Істотно відрізняються списки режисерів у працях початку ХХІ століття: французи — *Андре Антуан, Поль Фор, Люньє-По, Жак Копо, Картель чотирьох, Арто, Барро, Віктор Гарсія, Жером Саварі, Хорхе Лавеллі...* [86]; американки — *Оцеола Арчер, Анна Богарт, Джуліан Бойд, Марта Кларк, Грацієла Деніел, Ліз Даймонд, Гленда Дікерсон, Зельда Фічандлер, Мері Хантер, Марго Джонс, Роберта Левітов, Джудіт Маліна, Мередіт Монк, Антуанета Перрі, Шанель Перрі, Елайн Стюарт, Мері Ціммерман...* [77].

Нарешті ще один батько: «Арто часто висувається на роль батька сучасного авангардового театру», хоча насправді, додає автор, йдеться про непорочне зачаття [79, с. 59].

Показово, що, коли йдеться про відбір конкретних прізвищ для формування списків, кількісний показник зазвичай не перевищує п'ятдесятьох імен.

Проте, крім *батьків, дідусів, фундаторів, передвісників* та інших не менш поважних осіб, забобонна свідомість інколи вирізняє ще кілька десятків інших артистичних статусів: *ідолів* [84],

королев (Арманда Бежар, Марія де Шампеле, Адрієнна Лекуврер, мадемуазель де Камарго і мадемуазель Клерон [87], *останніх королев* сцени [88] і — від початку XIX століття — *зірок*).

Однак і на дідусях родовід не завершується, за ними постає цілий шерех статусних *епітетів*, якими визначається видатна, визначна, незабутня роль тих або інших діячів або їхніх творів. Так, праця Дмитра Антоновича, як, утім і більшість праць цього періоду, рясніє гучними епітетами, якими він торує алею слави національної культури. У праці, в якій лише двісті двадцять сім сторінок основного тексту, постійно повторюються компліменти на кшталт *видатні* явища українського театру («*видатний* теоретик піітики Феофан Прокопович» [5, с. 20]; «*видатна* п'єса [«Владимір» Ф. Прокоповича]» [5, с. 20]; «власне “Милость Божія” [Лаврентія Горки] — *найвидатніше* явище між усіма українськими трагікомедіями вісімнадцятого віку» [5, с. 21]; «Іван Некрашевич <...> був *видатним* оратором» [5, с. 42]; «*найвидатнішими* акторами українського театру того часу були Михайло Щепкін (1788–1863), Карпо Соленик (1811–1851) і нарешті Марко Кропивницький (1840–1910)» [5, с. 42]; «актор Александров, що мав славу *видатного* актора» [5, с. 77]; «про Дрейсиха Мізко в 1860 році пише, як про *видатного* українського актора у Харькові» [5, с. 77]; «“Підгоряне” [І. Гушалевича] — *найвидатніша* п'єса репертуару галицького українського театру» [5, с. 100]; «появлення таких історичних п'єс, як “Гальшка Острозька” Огоновського, “Павло Полуботок” Осипа Барвінського та «Ярополк» Корнила Устияновича вже були *видатними* явищами» [5, с. 100]; «*видатніший* в Галичині актор на комічні ролі» [5, с. 103]; «*найвидатнішою* акторською силою галицького театру <...> був все таки Іван Гринецький» [5, с. 103]...

Подібним інструментом користувалася і тодішня критика: так, у Івана Франка це, головним чином, розмиті епітети, котрі демонструють радше емоційні стани критика, аніж особливості побаченої ним вистави: *гарна* (гарна [музична] партія; гарна вистава; гарна гра акторів; гарна мова; гарна музика; гарна постановка; гарний альбом; гарний спів; гарні букети; гарні зразки; гарні костюми; гарні фрази; гарно виконано; гарно відтворив; гарно вмотивована поведінка; гарно задумані сцени; гарно зіграли; гарно поставили); *добре* (актори грали добре; артисти грали загалом добре; в обох виставах артисти грали добре; виконана була добре; виконано її добре; гра артистів була дуже до-

бра; гра артистів і особливо артисток була загалом добра; добре виконала роль; добре зіграв (зіграла); добре обдуманих щодо малюнка характерів; п'єса збудована добре; добре показали; добре справилися; доброю грою артистів і доброю режисурою; добру гру; дуже добре зіграв; дуже добре зіграли; менші ролі були зіграні також добре; обидві ці ролі були виконані добре; п'єса була поставлена добре і добре була прийнята публікою; п'єса добра; роль зіграла, як завжди, дуже добре, вдала п'єса; вдала постаць; вдалий вибір; вдалий твір...); загалом «*вдало / невдало*» у рецензіях Франка трапляється понад двадцять разів). Так само понад десятки разів повторюються варіації оцінок: *психологічно / непсихологічно, правдоподібно / неправдоподібно, природність / неприродність* і т. ін.

Відтак у мінливій системі оцінок коливаються і *дати народження української режисури*. Так, Юрій Бобошко писав: «Театр корифеїв <...> одним з перших на європейському континенті надав великих повноважень в організації сценічного видовища режисерові, як чиннику, що забезпечує виставі єдність, цілісність ідейно-художнього задуму і його втілення. У піонерів, засновників цього театру, М. Кропивницького, М. Старицького режисерська діяльність ще не відривається від авторської, драматургічної, вона є її продовженням» [10, с. 27]. Так само з іменем Кропивницького пов'язує становлення режисури в українському театрі Іван Піскун, який вважав, що *першим національним українським режисером був Марко Лукич Кропивницький* [50, с. 86]. Цієї ж точки зору дотримувалася і Наталія Кузякіна: «Поняття *режисер*, — писала вона, — виникло в професіональному українському театрі у 80-ті роки XIX століття» і саме «рідкісна єдність драматурга, режисера й актора визначила швидкий злет українського *професіонального театру*» [35, с. 3].

Однак, на думку С. Владимірова, котрий спеціально досліджував історію режисури, *витоки української режисури* можна виявити ще раніше, адже «у Полтаві Щепкін разом з П. Є. Барсовим і М. В. Городенським входили до складу режисерської колегії створеного ними театру» [15, с. 27].

На думку Петра Руліна, «був з нього [І. Котляревського — Ю. К.], сучасною театральною термінологією висловлюючись, *мистецький керівник* театру, з О. Імберха ж — директор, що відав фінансовою справою в театрі; хоч і тут чимала, певно, частка праці спадала на плечі того ж таки І. Котляревського» [57, с. 219–220].

Однак переконливішою видається концепція Володимира Перетца, аргументи якого спирають-

ся на дослідження конкретних прийомів виконання вистави. Розглядаючи «театральні ефекти в старовинному українському театрі» [47, с. 30–31], він цілком обґрунтовано пише про *режисерські ремарки і режисерів шкільного театру*.

Такого самого погляду дотримувалася і В. Адріанова-Перетц, котра досліджувала практику українського і російського шкільного театру, писала про те, що «езуїти були досвідченими режисерами» [1, с. 9] і «до режисера шкільного театру езуїти висували дуже суворі вимоги» [1, с. 15].

Іншу думку щодо становлення української режисури мав Лесь Курбас, який вважав, що «коли у всьому європейському театрі процес акцентування примату режисера на театрі був закінчений уже перед війною, наші об'єктивні умови дозволили спромогтися на цю природну фазу розвитку театру тільки на межі революції 1917 року» [39, с. 269]. Водночас Курбас дуже чітко визначав природу театру корифеїв: «Театр Саксаганського, Кропивницького — це театр типів рум'яних, з кров'ю і м'ясом, бо вони тих людей бачили» [38, с. 123]. Він казав також: «Коли було покладено наголос на саме переживання, то це вже був час занепаду українського театру, бо він, цей театр, був задуманий Садовським, Кропивницьким і Карпенком-Карим не як театр, у якому натиск покладено на переживання, а театр, у якому натиск на певних типах. <...> І цей театр не був психологічним у розумінні змісту. Він під кінець почав робитися психологічним, коли до нього поприходили люди малоталановиті. <...> В час занепаду кожного театру висувається психологізм не тільки як тема, але й як метод. Це є той час, коли падає майстерність актора, коли падає майстерність театру — і тут з'являється психологізм...» [37, с. 138–139].

Можна було би продовжувати цей перелік і далі, якби не умовність цих дат, епітетів і визначень, адже, як справедливо наголошують дослідники генези режисури, «у сучасному розумінні, — як мистецтво створення художньо-цілісного сценічного твору» режисерське мистецтво «виникло наприкінці XIX століття», а «початкові форми режисури утворилися у вигляді більш-менш сталих театральних традицій, правил, норм» [64, с. 568]. Так само і С. В. Данченко вважав, що режисерське мистецтво «в сучасному розумінні виникло у другій половині XIX століття. Однак елементи режисури існували вже в античному театрі» [24, с. 319].

Тієї ж точки зору дотримується й автор навчального посібника з історії режисури

Д. С. Чайковський: «*Режисура в сучасному розумінні слова виникла в кінці XIX століття; однак окремі форми режисерської діяльності з'явилися з виникненням театального мистецтва і супроводжували його протягом усієї багатовікової історії*» [68, с. 3].

«Хто такий постановник? — запитував Гастон Баті. — Справа так само давня, як і театр. У давнину у глибині єгипетського святилища жрець визначав, як рухатися декламаторам, котрі представляли божественне сімейство Озіріса, як поводитися плакальницям навколо Ізиди, як співакам коментувати дійство. Жрець вже був постановником» [8, с. 263].

До цих точок зору, обґрунтованих і необґрунтованих дат слід додати *Тесніса* (одного з батьків античного театру) й *Есхіла* (батька трагедії, отже й театру), *Аристофана* (очевидно, батька комедії), *Марину Абрамович* (бабусю світового перформансу), «*Наталку Полтавку*» — «праматір українського театру» і ще низку інших прізвищ і назв.

Або 534 рік до Р. Х. — дату першої відомої нам постановки трагедії під час свята Великих Діонісій в Афінах.

Однак і ця дата — сумнівна, адже її появу було зумовлено уявленнями те, що достеменний формат театру — літературний, театр трагедії. Відтак театральні-видовищні форми, котрі існували вже у II тисячолітті до Р. Х. на Криті і в Мікенах було кваліфіковано як *недотеатр* [23].

Чи й справді всі ці дати дають щось для розуміння театру? І чи не нагадують у такому викладі всі ці довжелезні списки претендентів на батьківство створених патріотичною уявою *ідола витоків* [9, с. 19–20], якому й досі примушують молитися полохливих студентів?

Хіба кожна із запропонованих дат не є вірогідною і сумнівною одночасно?

Адже *найістотніші ознаки режисури, котрі б давали підстави для її відокремлення від «нережисури» не визначено*.

Ще хиткішим стає питання про історію режисури, коли вона зіставляється з національною традицією, адже «настільки складну і багатопланову історію неможливо вивчати стосовно якоїсь однієї країни. Її слід розглядати виключно в рамках європейського поля, — в яке, втім, на початку століття вписалася й Азія» [48, с. 271], де також були свої батьки: приміром, *Yaqun Sanni* — батько сучасного єгипетського театру [71, с. 31], *Tung Xuanzong* — батько китайського театру [85, с. 215], *Kuo Pao Kun* — батько сингапурського театру [80, с. 260].

Поряд із цим існує й інша традиція, котра, спираючись на евфемізм, спрямовує зусилля на визначення ще глибших коренів режисури.

Так, *режисерами дорежисерської доби* називає В. Сілюнас іспанських драматургів XVI–XVII століть [59, с. 207]. На таку саму роль висуває режисуру французького містерійного театру XVI століття і Густав Коен [75, с. 155–167].

Беатріс Пікон-Валлен пропонує терміном *педрежисура* застосовувати до «режисури, котра існувала завжди, однак була вдосконалена. Адже завжди існувала якась організація сценічного простору, так само як і правила спільного існування [виконавців на сцені]» [48, с. 271].

Режисер Б. Сушицький 1929 року, перебуваючи під впливом модних на той час соціологічних ідей, писав, що народження режисури — «результат ідеології промислово-індустріальної буржуазії, що прагнула високої організації виробництва, дала театру режисера-організатора <...>, режисер-організатор — прямий відбиток крупної буржуазії на театрі» [62, с. 45].

На думку Костянтина Рудницького, «режисерське мистецтво — *мистецтво створення художньо цілісної вистави* — виникло у Росії на півстоліття пізніше, ніж у Західній Європі; перші європейські режисери, *Чарлз Кін* (у 1850 році він очолив Театр Принцеси у Лондоні) і *Генріх Лаубе* (з цього ж періоду керував Бургтеатром у Відні), з успіхом вирішували специфічні постановочні завдання, котрі в Росії ще не цікавили нікого. Зазвичай народження режисури пов'язують з вторгненням в театральний репертуар “нової драми” Ібсена, Гауптмана, Стріндберга, Метерлінка. В Росії, у союзі Чехова і МХТ, склалися зовсім інші стосунки, адже Чехов запропонував театрові не лише нові змістовні мотиви, а й нову драматичну форму, що диктувала нове розуміння самої природи сценічної дії. Чеховський спектакль поза режисурою не може бути здійснено» [56, с. 7–14]. Справді, Чехов запропонував театрові нову драматичну форму, однак лише одну з можливих. Невже лише із нею, цією формою, пов'язано розвиток режисури? Невже всі інші форми театру, зокрема й, ті, що народилися дві з половиною тисячі років тому, — це лише якийсь *недотеатр*?

Далі, здавалося б, спостерігаємо суперечність: з одного боку, «як організація і творче керівництво виставою, режисура існувала на театрі завжди» [58, с. 17], однак сам термін *режисер* з'явився в західноєвропейському театрі лише на початку XVIII століття (на території Російської імперії — з 1742 року, вперше — стосовно ке-

рівника французької трупи, що гастролювала у Росії; з 1762 року слово *режисер* уживається в офіційних документах; з 1771 року *головним режисером* Придворного театру призначається І. Дмитревський; згодом упроваджується також посада *інспектора*, що поєднував адміністративні і творчі функції [28]).

На цю суперечність звертає увагу зокрема І. Глікман: «У нас немає історії режисури, і навряд чи вона може в найближчому майбутньому з'явитися, адже сам предмет дослідження набув характеру міфу. У сучасній літературі про театр поширена думка про те, що професійна режисура виникла лише на початку поточного [двадцятого] століття, ознаменованого різного роду сенсаціями і відкриттями, а до цього її й близько не було. У своїй цікавій і дуже цінній книжці “Про професію режисера” Г. О. Товстоногов пише: “XX століття — століття атома, супутників, кібернетики і... режисури”. Автор виходить з того, що у попередні епохи існували “театри Шекспіра, Мольєра, Гольдони, Островського”, але не було театрів, у яких керівна роль належала б режисерам. Відбувалося це, мабуть, тому, що в них ще не було історичної необхідності. Вони були покликані на авансцену театрального життя тільки XX століттям. В іншому місці своєї книжки Г. О. Товстоногов наполегливо наголошує, що “театр не може жити без режисера” (автор, імовірно, має на увазі професіональний театр). Якщо це так, то яким чином він все-таки жив протягом принаймні трьохсот років, не маючи режисерів, які почали формуватися лише на межі XIX і XX століть? У цей нескінченно довгий, умовно кажучи, “безрежисерський” період в історії театру лунали скарги на погану гру акторів, на слабкість або відсутність ансамблю, на невиразність або безглуздість мізансцен. Але хіба ці скарги назавжди замовкли, коли у театр прийшов професійний режисер, наділений умінням, знаннями, владою?» [21, с. 5].

Правда, мабуть, — у компромісі, в тому, що «під різними личинами, під різними найменуваннями режисер незмінно існував і буде існувати на театрі, адже буття його породжене основною сутністю театрального мистецтва» [63, с. 100].

У різні часи під цими театральними личинами приховувалися драматурги, актори-менеджери, художники, котрі посідали відповідні посади:

– *хорег, корифей, дидаскал, хородидаскал, орхестродидаскал* [14, с. 479], *трагедодидаскал, гіподидаскал* — у давньогрецькому театрі [49 с. 30–31];

– *dominus gregis* — у давньоримському театрі [13, с. 145];

– *conducteurs du jeu* (керівники гри) [27, с. 82];

– *conducteurs des secrets* (творці сценічних чудес) [27, с. 76];

– *суперінтендант* — у театрі середньовіччя;

– *festaiolo* (від ісп. *fiesta* — свято) — у XV століттях — мандрівні постановники святкових урочистостей;

– в Англії — при дворі королеви спочатку *Lord Chamberlain* (лорд-камергер), а з 1494 року — *Master of The Revels* (розпорядник розваг [3, с. 69]; 1848 року королева Вікторія призначила на цю посаду Чарлза Кіна [11, с. 369]);

– *капокоміко* (*саросоміка*, *саросоміко* — букв. керівник трупи) — в Італії XVI століття [29, с. 133];

– *autor de comedias* — в Іспанії XVI століття [59, с. 150];

– *grand divertisseur* (завідувач королівськими розвагами) та *інтендант* [67, с. 246] — у Франції XVII століття;

– *хорег* — у шкільному театрі єзуїтів [36, с. 808];

– *принципал* — у німецькому театрі XVIII століття [51];

– *magister comaediae* — у польському й українському шкільному театрі (1736 року термін фіксується у Митрофана Довгалевського, який, атестуючи у Київській академії Саву Лебединського, позначив навпроти його прізвища — *magister comaediae*; на думку Д. Вишневського, це свідчить, що учні самі були режисерами [6, с. 60]; термін *magister comaediae* (польськ. *magister komedyjej*) був поширений і у західноєвропейському театрі XVII століття;

– *медіатор* — у російському шкільному театрі [6, с. 60];

– *віташій* — у придворних розвагах Петра I [34, с. 358–382];

– *адхикарі* — у бенгальському народному театрі джатра [7, с. 8];

– *муйін-бука* (той, що допомагає проливати сльози) — в арабському театрі [53, с. 47];

– *режисер* — (фр. *régisseur* — завідувач, від лат. *rego* — керую) — у французькому театрі XVIII століття (одна з дійових осіб п'єси Ежена Скріба «Адрієна Лекуврер», написаної 1849 року, — Мішоне, режисер театру Комеді Франсез; дія п'єси відбувається 1730 року, і драматург характеризує цього персонажа як жалюгідну, варту співчуття постать, котра, переходячи з місця на місце, відповідає на запитання акторів і,

нарешті не витримуючи, вибухає: «Тільки й чуєш: «Мішоне! Мішоне!» Ні хвилини спокою! А хто винен? <...>. Сам узявся за всім стежити, включаючи й аксесуари; сам не спав би ніч, якби власноручно не вручив Іпполітові шпагу, а Клеопатрі змію. <...> Я лише <...> головний режисер <...>, я мушу виконувати будь-які доручення» [60, с. 621].

– *metteur en scene* — у французькому та італійському театрі XVII століття [54, с. 275] (з 1932 року в італійському театрі — *regista*) [12, с. 165] тощо.

Поряд із цим у програмі російської придворної оперної вистави «Сципій» 1745 року виокремлюються такі види діяльності, як *музику сочинил, стихотворство учинено и изобретение оперы* (останнє визначення, судячи з контексту, стосувалося режисури).

1747 року у програмах російського придворного театру зустрічаються також інші словосполучення, що мають відношення до функції режисури: «*Украшения. Виды и танцы всея оперы*». 1750 року зустрічаємо таке: «*Украшения, Зрителства и балеты*» (у цьому розділі подається опис декорацій і постановочних ефектів).

Водночас при дворі Єлизавети Петрівни режисерська функція фіксується у таких термінах: *інвентатор* (постановник видовищ з машинами); *учредитель позорищних действий* та ін.; вірогідно, що й назви *штукмейстер*, *шпрінгер*, *позитурний майстер* також були пов'язані з організацією видовищ.

Нарешті на початку XIX століття у Франції фіксуються терміни *mise en scene* і *mise en jeu*, значення яких відповідає сучасному *режисура* (у Франції термін *mise en scene* і досі залишається чинним для позначення режисури, в чому легко переконатися передивившись титри французьких кінострічок); у цьому ж столітті у режисури з'являється і своя муза — *Sünñis*.

Проте мав рацію один із отців театру Макс Райнгардт, який вважав, що «режисер — тимчасове чи, краще, минуше явище в подальшому розвитку сцени» [55, с. 75].

Чи залишається щось після того, як минуше, тобто режисура, за словами Райнгардта, минає?

Так, залишається.

Залишається те, що Мейєрхольд називав сутністю мистецтва режисера — *винахідництво у царині методів, прийомів, інструментів або принаймні істотна зміна кута зору на природу театру та його завдання*.

Адже історія впровадження у практику, а згодом і в теорію тих або інших технологічних або

методичних прийомів — це історія винаходів і відкриттів мистецтва, які, з'явившись на світ, уже ніколи не втрачають своєї актуальності. Інколи ми забуваємо або взагалі не знаємо імен першовідкривачів і винахідників, однак продовжуємо користуватися їхніми знахідками.

На відміну від винаходів і відкриттів науки й техніки, мистецькі винаходи й відкриття ніколи не вмирають; вони лише можуть на певний час втратити актуальність, опинитися на узбіччі нашої пам'яті; і у цьому сенсі ми й справді можемо називати їх безсмертними: саме тому кожне покоління із задоволенням гортає сторінки Гомера і Шекспіра, слухає твори Баха і Моцарта, розглядає картини Брейгеля і Рафаеля. Отже, винаходи і відкриття — працюють.

До таких винаходів належить і театр, але не якийсь абсолютний, а той, що його кожна доба або кожен режисер вигадують на свій лад. І якщо вона, ця доба, здатна неупереджено дивитися на життя, то, кажучи театр, вона намагається побачити не якусь одну правильну модель театру, а всі театри разом узяті, без жодного винятку. Адже театр — це поняття надзвичайно високого рівня узагальнення, що охоплює найрізноманітніші явища людського буття, які, здається, неможливо охопити якоюсь загальною ознакою. Це поняття містить у собі театр греків і римлян, середньовіччя і королівського двору, братських шкіл і ярмарків, вулиць і площ. Кожен із цих театрів має час і місце народження, але жоден з них не має кінця, і не лише у метафоричному сенсі.

Одночасне співіснування театрів різних часів можна виявити на мапі будь-якого міста: ось театр бульварів (звісно, з іншою і доволі престижною назвою); ось салоновий театр і театр урядових концертів; ось експериментальний театр, який і досі імітує бурхливі пошуки, здійснені його попередниками понад сто років тому; і таких одночасностей можна виявити безліч.

Прагнучи збільшувати кількість таких моделей, мусимо систематизувати знання про організаційні, стилістичні й інші аспекти театру; передусім про сфери, що мають першорядне значення для театральної практики: організація і фінансування видовищ; принципи жанроутворення, постановочні засоби, методи репетиційної роботи, — тобто питання технології професії; все, що можна визначити як *соціальний досвід театральної професії*, зумовлений її мінливим статусом у суспільстві, стосунками із замовниками, особливостями ринку мистецької продукції, а врешті, й усіма тими заходами, які окреслюють-

ся словосполученнями соціальний театр, паратеатр тощо.

Саме тому потребує розгляду *методологічний і технологічний доробок перших режисерів європейського театру — режисерів «дорежисерської доби»*, щоб виявити у творчості наших попередників те, чим може скористатися сучасний театр, а одночасно і спосіб краще зрозуміти їхню естетику, сприйнявши її крізь призму технології.

Відтак і завдання дослідження історії режисури полягає в тому, щоб *виявити практичні прийоми, які допоможуть зрозуміти неповторність методології і притаманні творчості того або іншого режисера практичні способи організації роботи над виставою*.

На жаль, інформація стосовно методології режисури XIX століття — недостатня і нерівноцінна, здебільшого вона має клаптиковий характер, що пояснюється, з одного боку, неусвідомленням режисури як об'єкта дослідження у XIX столітті, а з іншого, — звичною для театрознавства XX століття орієнтацією на соціальну й естетичну інтерпретацію твору і нехтуванням прагматикою театральної справи. Тому у багатьох випадках, шукаючи відповіді на поставлені запитання, мусимо спиратися на опосередковані факти (іконографія, літературні джерела), що можуть дати уявлення про організацію репетиційного процесу, форму вистави і т. ін. До такого типу інформації належать зокрема повідомлення про кількість і завдання репетицій, про витрати на декорації тощо.

З іншого боку, прагнучи подолати недостатність документів, які б могли безпосередньо свідчити про особливості режисури того або іншого митця, мусимо створити відповідний естетичний та методологічний контекст, в якому розвивалося тогочасне театральне життя; адже театр розвивався не лише завдяки практикам, а й завдяки тим, хто збагатив його гроном бунтівних ідей, методів аналізу драматичних творів і виховання акторів. Так само, як і завдяки вимогам глядача.

Щоправда, таким чином, — у слаломі між велетнями, — значна кількість звичних постатей залишається поза увагою; боляче, однак не кожному судилося стати винахідником.

Чи передбачає такий підхід інтерпретацію вистави?

Навряд, адже інтерпретація вистави — це лише одна зі звичок, вихована театром і театальною критикою, що його супроводжує, у XIX столітті. Тим більше, що тлумачення мистецького явища більше розповідає про самого інтерпретатора, ніж про об'єкт його дослідження. Адже *пере-*

повідати виставу, а надто з третіх вуст (критиків, учасників, пізніших дослідників), — це приблизно те саме, що переповідати музику: марнування часу читача й автора.

Чи не краще спробувати систематизувати *принципи, правила і прийоми*, на які спиралися у своїй практиці режисери? Інакше кажучи, зосередитися на тому, *що можна запозичити сьогодні з практики того або іншого режисера?*

Коли такі винаходи об'єднують навколо себе групи послідовників, ми кажемо про народження нової школи.

У буквальному значенні *театральна школа* — це навчальний заклад, який готує фахівців театру (акторів, режисерів тощо). У ширшому сенсі — система спільних правил, методів, навичок і прийомів роботи над роллю або виставою, а також фахової термінології, що характеризують творчість певної групи театральних діячів — учнів того або іншого навчального закладу або майстра. Навіть якщо в інституціональному сенсі такої школи створено не було. Саме у цьому широкому сенсі вживаються словосполучення *школа корифеїв, школа Станіславського, школа Курбаса*. У такому самому сенсі говорять і про виховання актора *школи Станіславського*, про школу режисури (саме про *школу режисури Немировича-Данченка* пише М. О. Кнебель, хоча, як відомо, інституціонально Немирович-Данченко жодного режисера не виховав). У такому самому сенсі говоримо і про відмінності у підготовці акторів театральними школами різних країн і окремих навчальних закладів. У такому самому сенсі говоримо і про відсутність *школи* — тобто елементарних професійних знань, навичок і вмінь у межах певного напрямку. Інколи, цілком обгрунтовано, поняття *школи* ототожнюємо з поняттям *стиль, метод, напрям, течія* тощо.

Результат зусиль школи — отримана учнем професія, тобто сукупність знань, вмінь і навичок, які дають змогу фахівцеві створювати певний *продукт* і вступати, завдяки результатів своєї праці, у стосунки обміну із соціумом, отримуючи від останнього підкріплення й винагороду — оплески і премії, гонорари і замовлення, визнання й славу. Вважається, що саме для забезпечення цих обмінних процесів і здійснюється навчання — передача системи знань, вмінь і навичок використання найрізноманітніших винаходів і відкриттів людства для створення *предмета обміну*.

Гуманітарна й мистецька сфери, з цього погляду, не здатні запропонувати соціумові нічого такого, що можна було б уважати конче необхідним

для його фізичного виживання; однак вони дають людині інше: очі й дзеркала — способи бачення й віддзеркалення світу, наповнення свого існування змістом, а відтак і можливість вступати у стосунки зі світом — зі світом явленим і прихованим, з минулим і майбутнім, з усім тим, що неможливо побачити неозброєним оком. Це окуляри, скельця яких відрізняються у кожної доби. Але окуляри ці й справді магічні, адже допомагають наблизитися до дива — дива, що називається життям.

Поза тим історія театру, як і мистецтвознавство у цілому, приречена на висмикування придатних до моменту цитат зі спадщини отців на підтвердження власних тез. Це, у свою чергу, замість опанування винаходів попередників веде до подальшого ігнорування їхнього досвіду і перетворення мистецтвознавства на додаток до ідеології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адрианова-Перетц В. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII ст. // Старинный спектакль в России : Сб. статей / Под ред. В. Н. Всеволодского-Гернгросса. — Л. : Academia, 1928. — С. 93.
2. Алперс Б. Театральные очерки : в 2-х т. / Б. В. Алперс. — М. : Искусство, 1977. — Т. 2 : Театральные премьеры и дискуссии.
3. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира / А. Аникст. — М. : Искусство, 1965.
- Аникст А., Мокульский С. Немецкий театр // История западноевропейского театра / Под ред. С. Мокульского : в 8 т. / А. Аникст, С. Мокульский. — М. : Искусство, 1957. — Т. 2.
4. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919 / Дмитро Антонович. — Прага : Український громадський видавничий фонд (друк. «Легіографія»), 1925.
5. Бадалич И., Кузьмина В. Памятники русской школьной драмы XVIII века. (По загребским спискам) / И. Бадалич, В. Кузьмина. — М. : Наука, 1968.
6. Барабан Л., Дятчук В. Український тлумачний словник театральної лексики / Л. Барабан, В. Дятчук. — К. : СВС, 1999.
7. Бати Г. Постановщик // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия / Сост. Я. И. Гительман, В. И. Максимов. — СПб. : СПбГАТИ, 2004.
8. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка / Михаил Блок ; [примеч. и вст. ст. А. Я. Гуревича]. — М. : Наука, 1986 (Памятники исторической мысли).
9. Бобошко Ю. Українська режисура 20-х років. Творчі напрямки та естетична полеміка // Режисура українського театру. Традиції і сучасність. — К. : АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 1990.
10. Брокетт О. Г., Гілді Ф. Г. Історія театру ; пер. з англ. — Львів : Літопис, 2014. — Вид. 10-ге.
11. Бушуева С. К. Полвека итальянского театра. 1880–1930 / С. Бушуева. — Л. : Искусство, 1978.

12. Варнеке Б. Античний театр. — Х. ; К., 1929.
13. Велишский Ф. История цивилизации: Быт и нравы древних греков и римлян / Ф. Велишский. — М. : ЭКСМО-ПРЕСС, 2000.
14. Владимиров С. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX — начала XX века. Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кино. — Л., 1976.
15. Владимиров С. Исторические предпосылки возникновения режиссуры // Сергей Васильевич Владимиров. К истории режиссуры : В 2 ч. — Ч. 1 : Исторические предпосылки возникновения режиссуры. Театральные дневники (1956–1965). — СПб. : Рос. ин-т истории искусств, 2012.
16. Вороний М. Михайло Щепкін (1788–1863). Етюд. — Сяйво. — 1913. — № 7–9. — С. 182 // Вороний М. Театр і драма : збірн. критич. статей / Микола Вороний. Твори ; упоряд., вст. ст. О. К. Бабишкін. — К. : Мистецтво, 1989.
17. Вороний М. Наші артисти в сценах. — Зоря. — 1896. — № 23 // Там само.
18. Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — К. : Волосожар, 1913 // Вороний М. Театр і драма. — К. : Мистецтво, 1989.
19. Гвоздев А. От акробатизма к трагическому искусству (Жизненный путь реформатора немецкой сцены Фридриха Шредера) // А. Гвоздев. Из истории театра и драмы. — Пг. : Academia, 1923.
20. Гликман И. Мейерхольд и музыкальный театр / И. Гликман. — Л. : Советский композитор, 1989.
21. Громов Е. Сталин: власть и искусство / Евгений Громов. — М. : Республика, 1998.
22. Дальский А. Театрально-зрелищные действия на Крите и в Микенах во II тысячелетии до нашей эры / А. Н. Дальский. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937.
23. Данченко С. Режисерське мистецтво // Українська Радянська Енциклопедія. — Вид. 2-ге. — К., 1983. — Т. 9.
24. Дмитрова Л. Підручна книга з історії все-світнього театру ; за ред. і вступними увагами проф. О. І. Білецького / Людмила Дмитрова. — [К.] ; Держвидав України, 1929.
25. Елинек Э. Не хочу глубины // Э. Елинек. Смысл безразличен. Тело бесцельно : Эссе и речи о литературе, искусстве, моде и о себе ; [пер. с нем.] / Эльфрида Елинек. — СПб. : Симпозиум, 2010.
26. История западноевропейского театра / Под ред. С. Мокульского. — М., 1956. — Т. 1.
27. Кимягарова Р. Из истории театральной терминологии конца XVII–XVIII века : Автореф. дис... канд. филол. наук. — М., 1970.
28. Клабб Л. Дж. Итальянский ренессансный театр // Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна ; [пер. с англ.]. — М. : БММ АО, 1999.
29. Колязин В. Гастроли Камерного театра в зеркале немецкой критики. 1923 год // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века ; [сост. и общ. ред. В. В. Иванов]. — Вып. 1 / Владимир Колязин. — М. : ГИТИС, 1996.
30. Кручиани Ф. «Отцы»-основатели театральной школы начала XX века // Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / Э. Барба, Н. Саварезе. — М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2010.
31. Крыжицкий Г. Режиссерские портреты ; предисл. С. А. Воскресенского / Г. Крыжицкий. — М. ; Л. ; Текинопечатъ, 1928.
32. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма ; пер. с англ. // Сост. и ред. А. Г. Образцова, Ю. Г. Фридштейн / Эдвард Гордон Крэг. — М. : Искусство, 1988.
33. Крюгер А. Самодеятельный театр при Петре I // Старинный спектакль в России : сб. статей / Под ред. В. Н. Всеволодского-Гернгросса. — Л. : Academia, 1928.
34. Кузякина Н. Становление украинской советской режиссуры (1920 – начало 30-х гг.) : Учеб. пособие. — Л. : ЛГИТМИК, 1984.
35. Ланг Фр. Рассуждение о сценической игре // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. Мокульского : В 2 т. — М. : Искусство, 1955. — Т. 1.
36. Лесь Курбас. Зміцнення в масах класової ідеології — завдання мистецтва. Театр і глядач. Лекція 25. 04. 1925 // Лесь Курбас. Березіль: Из творчої спадщини. — К. : Дніпро, 1988.
37. Лесь Курбас. Про зв'язок театру з сучасністю. Лекція 31.03.1925. — Там само.
38. Лесь Курбас. Сьогодні українського театру і «Березіль» // Дод. до журналу «ВАПЛІТЕ». — 1927. — № 9. — Там само.
39. Макарова Г. Германия, Австрия: театр // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века : Искусство XIX века. — Кн. 2 : Германия, Австрия, Италия. — СПб. : ООО Дмитрий Буланін, 2004.
40. Мейерхольд Вс. Пути театра // Театр. — М., 1957. — № 3.
41. Мокульский С. Введение // История западноевропейского театра / Под ред. С. Мокульского. — М. : Искусство, 1957. — Т. 2.
42. Мокульский С. Театр Французской комедии. — Там само.
43. Мокульский С. Мещанская драма XVIII века. — Там само.
44. Образцова А. Письма Бернарда Шоу // Б. Шоу. Письма. — М. : Наука, 1971.
45. Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда ; [Сост., вст. ст., пер. с фр., коммент. С. А. Исаева]. — М. : ТПФ Союзтеатр», изд-во «Гитис», 1992.
46. Перетц В. Театральні ефекти в старовинному українському театрі // Україна. — 1926. — Кн. 1.
47. Пикон-Валлен Б. Рождение режиссуры: К вопросу о предрежисуре // Вопросы театра / Prosaenium. — М. : ГИИ, 2010. — № 1–2.
48. Пиотровский Адр. Античный театр // А. Гвоздев, Адр. Пиотровский. История европейского театра : Античный театр. Театр эпохи феодализма. — М. ; Л. : Academia, 1931.
49. Піскун І. М. Л. Кропивницький — організатор, режисер, актор українського театру / І. Піскун. — К. : Книжка палата України, 2000.
50. Полякова Н. Фридрих Людвиг Шредер / Н. Б. Полякова. — М. : Искусство, 1987.

51. Портреты режиссеров. — Л. : Искусство, Ленинградское отделение, 1972. — Вып. 1 : М. Кедров, Н. Акимов, Г. Товстоногов, В. Плучек, О. Ефремов ; Портреты режиссеров. — Л., 1977. — Вып. 2 : Ю. Завадский, Ю. Мильтинис, Б. Равенских, Ю. Любимов ; Портреты режиссеров. — Л., 1982. — Вып. 3 : Р. Симонов, Л. Вивьен, Д. Алексидзе, И. Владимиров, Л. Хейфец ; Портреты режиссеров. — Л., 1986. — Вып. 4 : А. Дикий, С. Данченко, А. Шапиро.
52. Путинцева Т. Тысяча и один год арабского театра / Т. А. Путинцева. — М. : Наука, 1977.
53. Разгонникофф Ж. О зачатках режиссуры (*Mise en scene*) в «Комеди Франсез» XVII–XIX вв. // Вопросы театра / *Proscaenium*. — М. : ГИИ, 2010. — № 1–2.
54. Райнгардт М. Про ідеальний театр // Макс Райнгардт : Я лише театроман ; пер. з нім. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2015.
55. Рудницкий К. Русское режиссерское искусство. 1898–1907 / К. Л. Рудницкий. — М. : Наука, 1989.
56. Рулін П. На шляхах революційного театру / П. Рулін. — К. : Мистецтво, 1972.
57. Сахновский В. Режиссура и методика ее преподавания / В. Сахновский. — М. ; Л. : Госуд. изд-во «Искусство», 1939.
58. Силюнас В. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин / В. Силюнас. — М. : РИК «Культура», 1995.
59. Скриб Э. Пьесы / Эжен Скриб ; пер. с фр. — М. : Искусство, 1960 (Серия «Библиотека драматурга»).
60. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : У 3 кн. ; пер. з англ. / Дж. Л. Стайн. — Львів : ЛНУ, 2004. — Кн. 3.
61. Сушицький Б. Театр ліворуч // Нова генерація (Х.). — 1929. — № 1.
62. Таиров А. Записки режиссера / А. Таиров. — М. : Издание Камерного театра, 1921.
63. Театральная энциклопедия : в 5 т. — М. : Сов. энциклопедия. — Т. 4. — 1965.
64. Финкельштейн Е. Жак Копо и Театр Старой Голубятни / Е. Л. Финкельштейн. — Л. : Искусство, 1971 (Биографии и мемуары).
65. Фокин В. Забег на длинную дистанцию // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века / Авторы проекта А. Смелянский, О. Егошина. — М. : Изд-во «Московский художественный театр», 1999. — Вып. 1.
66. Хоуарг У. Д. Французский ренессансный и классицистский театр // Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна. — М. : БММ АО, 1999.
67. Чайковский Д. Шляхи розвитку режисури як професії : Навч. посібник. — Львів : Драм. театр «Ми», 1997.
68. Эсслин М. Театр на рубеже веков (1890–1920) // Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна. — М. : БММ АО, 1999.
69. Allain P., Harvie J. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. — L. ; N. Y., 2004.
70. Badawi Muhammad Mustafa. *Early Arabic Drama*. — Cambridge Univ. Press, 2010.
71. Barton R., McGregor A. *Theatre in your life*. — 3 Ed. — Pennsylvania State University, 2014.
72. Bentley E. *Bernard Shaw*. — New York, 1957.
73. Carter H. *The Theatre of Max Reinhardt*. — N. Y., 1914.
74. Cohen G. *La mise en scene au XVIe siecle: la presentation de Marie au Temple* // *Revue d'Histoire du Theatre*. — 1958. — № 3.
75. *Fifty key Theatre Directors* / Ed. by S. Mitter and M. Shevtsova. — L. ; N. Y., 2005.
76. Fliotsos A., Vierow W. *American Women Stage Directors of the Twentieth Century*. — University of Illinois Press, 2008.
77. Fuegi J. *Bertolt Brecht: Chaos, according to Plan*. — Cambridge Univ. Press, 1987.
78. Innes C. *Avant Garde Theatre: 1892–1992*. — L. ; N. Y., 1993.
79. Kevin J., Wetmore Jr., Siyuan Liu, Erin B. *Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000*. — Bloomsbury Methuen Drama, 2014.
80. Leach R. *Makers of Modern Theatre*. — L. ; N. Y., 2004.
81. Leiter S. L. *From Belasko to Brook, Representative Directors of the English-Speaking Stage*. — Greenwood, 1991; Leiter S. L. *From Stanislavskiy to Barrault, Representative Directors of the European Stage*. — Greenwood, 1991.
82. Roose-Evans J. *Experimental theatre from Stanislavsky to Peter Brook*. — L. ; N. Y., 1989.
83. Suhterland E. H. *Idols of the French Stage*. — L., 1889.
84. Thorpe A. *The role of the chou («clown») in traditional Chinese drama: comedy, criticism, and cosmology on the Chinese stage*. — Edwin Mellen Press, 2007. — Maryland : Scarecrow Prwss Inc., 2013.
85. Whitton D. *Stage directors in modern France*. — Manchester Univ. Press, 1987.
86. Williams H. N. *Queens of the French Stage*. — L. ; N. Y., 1905.
87. Williams H. N. *Later Queens of the French Stage*. — N. Y., 1906.