

СЦЕНІЧНИЙ ЧАС ЯК ДІЄВИЙ ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ОБРАЗНИХ СИСТЕМ ВИСТАВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 70–80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Сценічна практика 1970–1980-х років дає усі підстави говорити про те, що художньо переосмислений сценічний час ставав найважливішим чинником формування образної системи вистави. Аналізуючи пошуки майстрів українського театру, вистави провідних режисерів інших республік країни того часу, а також теоретичні дослідження питань художнього простору і часу, автор статті висвітлює процес збагачення образного потенціалу сценічних хронотопів, які, оприявнюючи естетичні ресурси, давали змогу театру охоплювати нові сфери та рівні життя.

Ключові слова: український театр, сценічний простір, сценічний хронотоп, образна система вистави, режисура, сценографія.

Сценическая практика 1970–1980-х годов дает все основания говорить о том, что художественно переосмысленное понятие времени становилось важнейшим средством формирования образной системы спектакля. Анализируя поиски мастеров украинского театра, спектакли ведущих режиссеров других республик страны того времени, а также теоретические исследования вопросов художественного пространства и времени, автор статьи выявляет процесс обогащения образного потенциала сценических хронотопов, которые позволили театру охватывать новые сферы и уровни жизни.

Ключевые слова: украинский театр, сценическое пространство и время, образная система спектакля, режисура, сценография, сценический хронотоп.

The scene practice of 1970–80s' gives every reason to say that the artistically reinterpreted concept of time became the most important factor in shaping the performance image system. Analyzing the searches of Ukrainian theater maestros, performances of the leading directors of the other country republics and theoretical study of the artistic space and time issues, the author highlights the process of enrichment of the stage chronotop imaginative potential which by revealing the aesthetic resources allowed the theater to cover the new areas and life levels.

Keywords: Ukrainian theater, stage space, stage-space, performance imagery system, directing, stage design.

«Час і простір у театральному мистецтві» — під такою рубрикою у розділі «Теорія» журнал «Театр» (1978, № 7) запросив до розмови практиків, теоретиків, театральних критиків. У редакційній статті йшлося про підвищений інтерес до категорій простору та часу вчених найрізноманітніших галузей знання, зокрема увага акцентувалася на дослідженнях питань художнього простору й часу у працях М. Бахтіна, Д. Ліхачова, М. Храпченка, Ю. Лотмана, В. Іванова та ін.

Представлені на сторінках журналу публікації заторкували питання теорії здебільшого в аспекті розвитку сучасного театального проце-

су. Зокрема, спираючись на практику провідних майстрів, Р. Кречетова писала: «Долання, переосмислення, заперечення й розвиток тисячоліттями формованих у театральній культурі хронотопів багато в чому визначають процеси, що спостерігаються у сучасному театрі. <...> Спектакль тепер виявився здатним всотати дуже складну систему часів, інтерпретувати час одразу в кількох його іпостасях. І не в сенсі минулої лінійної його тягlosti (теперішнє, минуле, майбутнє), натомість у вертикальному поєднанні: час побутово-особистий, історичний, філософсько-абстрактний і — особливий, художній, породжений силою самого

лише мистецтва, естетично конкретизований (час притчі, наприклад)»¹.

Аналітичний погляд критика звернений на творчість Ю. Любимова, А. Ефроса, В. Панса, Е. Хермакюли, Я. Тоомінга. Цей типологічний ряд без сумніву можна продовжити іменами Р. Стуруа, А. Васильєва, А. Шапіра, К. Гінкаса, Е. Някрошуса, Р. Тумінаса, С. Данченка та ін.

Практично всі спектаклі, що містили елементи новаторства, котрі визначили основні вектори розвитку естетичної складової театрального процесу 70–80-х, пов'язані зі створенням ємних сценічних хронотопів.

Просторово-часове лесування «**Одруження**» М. Гоголя (Московський драматичний театр на Малій Бронній, режисер — А. Ефрос, художник — В. Левенталь, 1975) дає змогу побачити і «якийсь вислизаючий і тасмничий образ іконостасу»², і «сцени метушливого петербурзького життя»³, і кімнати, котрі «ніби викочуються з глибин всесвіту. Вічно духовне, конкретно-соціальне та побутове зустрічається тут на рівні образів зримих»⁴, і «здатність театру передати існування героїв, яке неможливо розірвати або розкласти у часі»⁵.

У спектаклі Грузинського академічного театру драми ім. Ш. Руставелі «Річард III», із жанровим діапазоном від бурлеску до гротескного фарсу і далі — до високої трагедії, Р. Стуруа відійшов від заданої В. Шекспіром послідовності сценічної оповіді. Об'єднуючи сцени у поліфонічні пласти, він виносив на поверхню завуальовані для глядача причинно-наслідкові зв'язки, створюючи в такий спосіб зони смислового та емоційно-психологічного напруження.

Опановуючи простір, Р. Стуруа «не обмежує себе якимсь одним принципом, — аналізуючи образну систему вистави, зазначав Г. Орджонікідзе, — він залишає собі свободу вибору, прагне, якщо можна так сказати, до поліпросторовості. Смысловий акцент з простору, що тільки-но реально існував, переноситься на інше, не підкреслене, котре, проте потенційно все ж таки було присутнє завдяки якійсь “незначній” деталі, якомусь штриху, що ще до пори не привернув уваги»⁶. Водночас режисер розробляв складну часову структуру вистави, її поліфонізація «здійснювалася шляхом створення сітки контрапунктів. <...> час ніби тече трьома каналами, його акценти зміщені й тому створюють “напружене поле” дії»⁷.

Хоча відмінності режисерських лексик Р. Стуруа та А. Ефроса очевидні, не можна не помітити, що концептуально перетворений сценіч-

ний час для обох режисерів є незмінною складовою створення позатекстової сценічної реальності.

Хронотопи ефросівського «Одруження», вважає Р. Кречетова, сприяють тому, що «до п'єси через спектакль проникає щось досі п'єсі непридатманне, всередині нього спроквола формуються якісь нові можливості та рішення. Починає проступати світ, який раніше відлітав у момент сценічної інтерпретації, не закріплений драматургом у слові, проте зростаючий з усієї системи стосунків його героїв. Світ немовби необов'язковий і тому приголомшливий, як непередбачуване одкровення. Оголоюється двоїстість ситуації, що вміщує дійсність та її сприйняття, існуючи невідривно в тій самій миті»⁸.

Спостереження критика стосовно конкретної вистави, на нашу думку, відображають універсальні характеристики функціонування сценічного часу в образній системі спектаклю.

Акцентуючи увагу на сценічному часі як дієвому чиннику формування образної системи вистави, слід зауважити, що українська режисура попередніх десятиліть зазвичай вибудовувала лише «сюжетний» час драми.

Навіть у тих випадках, коли в драматургічному матеріалі пропонувалася нелінійна часова структура, постановники здебільшого лише ілюстрували переходи із сьогодення в минуле або майбутнє. Одну з таких ситуацій описує А. Спиридонова в рецензії на спектакль «Горлиця» О. Коломійця (Київський театр ім. І. Франка, режисер В. Лизогуб, художник Б. Чернишов, 1969): «Дія відбувається в трьох площинах часу — сьогодні, вчора, завтра. Тим самим стилістика п'єси наче розділена на два потоки — традиційно-реальний і умовний. Вони об'єднуються в єдиний поетичний стиль, характерний для автора. Але саме цієї єдності і немає у франківців. Побутово-земні інтонації другої дії суперечать авторському задумові. Ілюзорність подій, що відбуваються, наголошує лише блакитний колір надто детально відтворених предметів середовища, що оточує героїв, тоді як декорації картин реального життя умовні: вільна синя тканина, в яку одягнена сцена, нагадує легкі вітрила — символ вічного руху життя»⁹.

Кардинальні зміни, що відбулися в сценографії 60–80-х років, посилили вплив часопросторових структур на формування образної системи вистави. Показові в цьому плані міркування Л. Альшиця щодо створення образно-пластичного світу вистави «Дош» С. Моема в Одеському театрі ім. А. Іванова (режисер К. Черняєв, 1976). Він звертає увагу на запропоновані обставини існуван-

ня героїв, закинутих долею на маленький острів в океані з одним-єдиним жалюгідним готелем, де нема куди подітися і нема чого робити, лише з виснажливим очікуванням вдивлятися в імлісту далечінь, вишукуючи силует корабля: «Життя зупинилося, стало якимось в'язким, тьмяно-безформним. Відчуттям тягучості часу, що втратив значення, тупого нескінченного дощу, цим відчуттям, зрозуміло, мало бути позначене все у пластиці спектаклю. І ритм її представлявся тягучим, монотонним, ниочим. У ньому — заціпеніння, неможливість вирішення, рух на одному місці»¹⁰.

Концепція постановки спонукала художника до пошуку таких виразних засобів, щоб «...виникало відчуття очікування, атмосфера події, що ніяк не відбудеться, що зрештою представляється усім як щось неможливе, нереальне, як настирлива галюцинація»¹¹.

У Київському театрі ім. І. Франка у роботі над виставою «Голосіївський ліс» В. Собка (режисер Б. Мешкіс, 1968) Л. Альшиць зіштовхнувся із досить поширеним в українській драматургії поєднанням двох часових шарів — сучасності та спогадів про дні минулої війни, що послідовно чергуються, від картини до картини просто змінюють одне одного. «І художникові можна було б просто обійтися простими традиційними змінами, — зазначає сценограф. — Але оскільки для героїні п'єси воєнні події не просто спогади, а щось таке, що існує щосекунди, котре нікуди не зникає, не стирається в пам'яті, необхідно було знайти такий образ, котрий містив би в собі ці два шари одночасно. І не поєднанням деталей, грою знаків і, тим паче, не простим чергуванням двох різних зображувальних рядів. А містив би їх, насамперед, у динаміці одночасного існування, постійної орієнтованості одне на одного, врешті, просто в їхній нерозривності»¹².

У центрі сценічного майданчика вибудовувалася кімната з підкреслено знеособленим інтер'єром — адже не він був важливий для митця, натомість те, що у цій кімнаті героїня постійно повертається думками в осінні дні сорок першого року: «Треба було ввести ці дні сюди, в цю сьогоднішню кімнату, в її чистоту, її спокій, в її зовсім невоєнний побут. Треба було передати відчуття часу, що плине своїм звичаєм і продовжується звідти, з тієї осені, вливаючись у кожний новий день. Тому я «вирвав» кімнату з будинку і помістив її у лісі, оточив осінніми деревами. <...> Смісл рішення полягав у тому, що ліс «входив» до цієї кімнати, ставав її реальністю»¹³.

У виставі синхронно з думками героїні стіни кімнати роз'їжджалися, мінялося світло, і в отвір

між стінами «в'їжджав» ліс, заходили персонажі тієї доби. «В цьому спектаклі, як і в «Дощі», не було пластичної розв'язки. Її й не могло бути в цьому образі, тому що весь сенс цього образу полягав у неможливості піти від минулого, у вічному поверненні»¹⁴.

Сценічна практика другої половини 70–80-х дає усі підстави говорити про те, що художньо переосмислений час ставав найважливішим моментом формування концепції, образної системи вистави. Цікавими в цьому сенсі є судження М. Резніковича: «У комплексному підході до того, ЯК СТАВИТИ, першочергове, як видається, питання ЧАСУ І ПРОСТОРУ. Вирішувати сценічний час і простір — означає вирішити спектакль».

Щільність часу, його спресованість або розрідженість. Побутовий час течії щоденного життя, коли важливі й необхідні подробиці побуту людей, накопичення цих подробиць, де логіка подій наголошується природною зміною годин, днів, тижнів, місяців, і в цьому є своя чарівність та образність. Або час умовний — із плину життя вихоплюється хвилинка, година, і всі події збиті, спресовані у цю хвилину, в цю годину, а деталі укрупнено й наближено до метафори, символу.

<...> Від природи обраного часу залежить і простір, його організація, побутовий або умовний підхід до образності у пластиці. Від цього — й особливості ритму, ступінь умовності, й спосіб гри акторів, їхнє спілкування між собою та з глядацьким залом, й відбір подробиць»¹⁵.

У книзі «Довгий шлях до вистави» М. Резнікович детально описує «муки й радощі» розв'язання проблеми часової організації спектаклю «Безприданниця» О. Островського у Київському російському драматичному театрі ім. Лесі Українки (1973). «Обласканий» увагою публіки, він викликав позитивні відгуки критики, яка з особливим захватом писала про виконання Г. Кішком ролі Карандишева, проте подією в культурному житті України не став. Режисер сам зізнавався, що не все задумане йому вдалося реалізувати цілком.

І все ж таки безперечний інтерес викликає спроба посилити трагічну напругу, добитися стрімкості розвитку дії, спресованості подій, зіграти всю «Безприданницю» як «кульмінацію драми Лариси Огудалової»¹⁶, й одночасно зберегти масив тексту п'єси Островського. Важливу роль у вирішенні цих завдань відіграло сценічне середовище, організоване потужним концептуальним баченням сценографа Д. Боровського.

На всю широчінь сценічного простору художник вибудував річковий «поплавок» — ста-

рий корабель, обладнаний під трактир. На його верхній — прогулянковій — палубі вздовж білих поручнів стояли білі лавки, а обабіч дерев'яного причалу, що витягнувся у бік глядацької зали, «гойдалися на хвилях» пришвартовані білі човни. Стіни трактиру прикрашали рекламні написи «Квас», «Пиво», «Раки», а велетенський перст показував у бік «Великого розпродажу». Недалеко від цієї вивіски, біля входу в один з кабінетів річкового трактиру, на стіні висіла гітара. В цьому сегменті простору розгорталася сцена у Огудалових. З іншого боку трактиру, біля входу в такий самий кабінет, на стіні висіла старовинна зброя. Тут відбувався званий обід та інші епізоди у домі Карандишева.

Таким чином, життя цього закладу поширювалося на територію життя всіх дійових осіб п'єси О. Островського. І поки полові послужливо метушилися, вгледівши Кнурова, інші офіціанти вже принесли білий емальований таз, горщик з водою для «омовіння» рук Вожеватова. За цією метушнею з інтересом спостерігають, неспішно походжаючи горішньою палубою, перехожі. За кілька хвилин там з'являються Лариса й Карандишев і між ними спалахує сварка через Паратова...

Стереоскопічність охоплення всього, що відбувається, надалі дає можливість одночасно побачити й події в кабінеті Карандишева, і діалог усамітнених в окремій кімнаті Лариси та Огудалової, й біганину лакеїв, і «бунт» тітки Карандишева.

Обрана оптика давала змогу віднаходити видовищний еквівалент суті драматичного конфлікту, фокусувати увагу на невідворотності трагічного фіналу. Так, коли під час розмови з Паратовим драма героїні сягає кульмінації, її біль та відчай стають прилюдними — біля входів до кабінетів річкового «поплавка», зачавши подих, ловили кожне слово Кнуров і Вожеватов, які вже за мить розпочнуть цинічний торг за Ларису.

Образна система спектаклю вибудовувалася монтажними зміщеннями сценічних хронотопів. У кожному окремому епізоді природа сценічного часу обумовлювалася достовірністю побутових та насиченістю психологічних складових подій, що відбувалися. Разом з тим, запропонований монтаж епізодів ущільнював розгортання сценічних подій, створюючи передумови для реалізації задуму режисера — зіграти всю «Безприданницю» як кульмінацію драми Лариси Огудалової.

Однак, ще раз наголосимо, повноцінно втілити цей задум театрові не вдалося. «Вочевидь, слід було інакше репетирувати, — через кілька років після прем'єри написав М. Резнікович. —

Вочевидь, “Безприданниця” не піддається звичним професійним навичкам репетиційної роботи нормального театру. <...> Можливо, для кожного персонажа потрібно було окремо придумати ситуації та репетирувати їх, аби логіка характерів увійшла у свідомість акторів до того, як вони зіштовхнуться з подіями п'єси. Половину репетиційного часу слід було віддати такій роботі»¹⁷.

Режисер розмірковував про те, що «таку класичну п'єсу не можна нині репетирувати з тексту, що на початку краще з'ясувати сутність зіткнень й перевести їх на майданчику в доступні емоційному досвіду артистів конфлікти. Потім треба зіграти багато чого у передісторії у романі життя, прожити передісторію на майданчику в дії. І тільки після цього повернутися безпосередньо до п'єси. Якщо цього не зробити, майже все, що задумано, лишиться нереалізованим, навіть якщо задумане виражає п'єсу та автора»¹⁸.

Лишається тільки здогадуватися про дієвість запропонованих «рецептів» опанування новими технологіями акторського проживання ролі. Сама ж вистава з усією очевидністю продемонструвала високий художній потенціал співтворчості режисера та сценографа й естетичні втрати, що виникають через акторське існування в образі поза системою заданих просторово-часових координат.

Ці проблеми, що виникли на початку 70-х на хвилі змін у системі театрального синтезу, з гнітючою закономірністю нагадуватимуть про себе у наступні десятиліття. Процес опанування новими акторськими технологіями з огляду на цілу низку об'єктивних і суб'єктивних факторів розвитку українського театру, відбуватиметься дуже повільно. Якщо йдеться про театр ім. Лесі Українки, то певні зрушення у цьому напрямі намітилися у спектаклях «Священні чудовиська» Ж. Кокто, «Уроки музики» Л. Петрушевської, «Дама без камелій» Т. Реттігана, поставлених Р. Віктюком (1987, 1989, 1991).

Боротьба за безмежну ємкість сценічних хронотопів розгорталася на території практично будь-якої п'єси, оприявнюючи естетичні ресурси, які давали театрові можливість охопити нові сфери та рівні життя. Проте з особливою наочністю ці процеси виявляли себе в сценічному втіленні прози.

Досить показовою у цьому сенсі видається робота Київського ТЮГу над повістю В. Тендрякова «Весенние перевёртыши» (вистава «Весняна Мадонна», режисер В. Пацунов, художник М. Френкель, 1975). Повість В. Тендрякова насичена безліччю поетичних спостережень, вну-

трішніх монологів головного героя — Дюшки. Наприклад, приходиться до нього **любов** і народжується відчуття, що «... на вулиці за ці п'ятнадцять хвилин щось сталося. Небо не просто синє, воно тягне, засмоктує, здається, ось-ось піднімешся навшпиньки та й так залишишся на все життя. Сонце раптом кошлате, непричесане, весело-розбишацьке. <...> Й під ногами щось посапує, лопається, ворухиться, ніби стоїш не на землі, на чомусь живому, що змагає від тебе»¹⁹.

Надалі, йдучи за авторською оповіддю, у підлітка народжується **ненависть** до жорстокості, зла, насилля, і герой відкриває для себе, що «... ніс у Санька сірий, дерев'яний, неживий. <...> Хотілося плакати, але не через страх перед Саньком і вже ж не від жалості до Миньки — так йому і треба! — від незрозумілого. Сьогодні з ним щось сталося... І Дюшка відчув навколо себе порожнечу — нема на кого спертися, нема за що вхопитися, живи сам як можеш. Як можеш?.. Земля здається хиткою. І стоїть перед очима Римка — легкі літаючі руки, кучеряве біля скронь волосся... І не прогнати з голови дихаючу животою жабку <...> і він ненавидить Санька! Все переплуталося. Що з ним зараз?..»²⁰.

У процесі духовного дорослішання хлопчина відчуває гостру потребу пізнавати та перетворювати світ. І він побачить хід часу, і Земля стане «сліпучо рудою», і буде «...терзатися за нікчемність усього людства, яке живе на загубленій Землі»²¹, й розмовляти з другом, загубленим у безмежності Всесвіту. А далі В. Тендряков у такій самій образній формі розкриє переживання підлітка через безкарність зла, байдужість оточення.

Ці виражені в образній формі роздуми, емоційні стани героя надають повісті поетичного характеру, поглиблюють філософське начало, створюють особливу атмосферу існування персонажів. Усі вони були збережені й в інсценуванні, і в спектаклі Київського ТЮГу, де стали основними подіями, їхнє образне рішення давало можливість розкрити становлення характеру головного героя, переконливо донести думку: особистість формується під впливом любові, в активному протиборстві зі злом.

... На чорному тлі сцени височать заготовлені для лісосплаву березові стоси. Переміщуючись у просторі, вони утворюють стіни школи, квартири, вулиці містечка. Водночас ажурна композиція з дерев'яних зрізів робить штабелі на диво легкими, невагомими і надає їм якихось загадкових обрисів. Виникає поетично втілений образ ліричного світу Дюшки, світу його мрій. Цю картину доповнює

й невидима для всіх стара гілка, котра здається хлопчиківі «маятником всесвітнього часу».

З глибини сцени на крихітному острівці «випливала» береза в сріблястій павутині та золочена рама, а в ній — хлопчисько. Глядачеві одразу ніби говорили: «Ось він, герой цієї вистави. Струнке деревце-підліток. Рама — чистий аркуш його душі, на якому свої сліди залишать любов і ненависть, самотність і дружба, сумніви й відкриття». В експозиції вистави відразу було зауважено наявність двох світів — сфери внутрішнього «я» героя і довкілля.

Спочатку Дюшка (Л. Ігнатенко) нічим не вирізнявся серед своїх однолітків. Аж ось у його свідомості зринула дивна асоціація: однокласниця Римка схожа на Наталю Гончарову! Театр дає можливість побачити навколишній світ очима героя в ті хвилини, коли в його душі відбувається переворот.

... Дюшка задихається від несподіванки відкриття. Скоріше, скоріше перевірити: затемнення, дівочий сміх, сонячне світло, спів птахів, у промені прожектора — острівець з березою, а в рамі — Бертенєва Римка. Так, вона — Гончарова!

А голоси птахів, зливаючись із дівочим сміхом і пушкінським рядком «Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна...», наповнюють повітря. Дерев'яні мережива попливли ліворуч, праворуч, назустріч одне одному... Тепер у єдиному темпоритмі, у єдиному масштабі поетичності живе все: звуки, простір, Дюшка. І ми віримо в те, що «... на вулиці за ці п'ятнадцять хвилин щось сталося. Небо, сонце, горобці, дівчатка — все як було і все не так».

Прагнучи наголосити напружений момент духовного прозріння героя — народження в його душі **любові**, — режисер у наступній сцені контрастно змінює темпоритмічний лад постановки.

...Змагаючи від неробства і спеки, хлопці безцільно блукають вулицями. Сонце гріє так, що лінки рухатися, говорити, думати. Біг часу ніби сповільнюється. Не знаходячи застосування своїм силам, один із хлопчаків знущається над малюком, чиї голова і руки затиснені між колодами. Але насильство не закінчується, зло множить, викликаючи інше зло. Тому садистські розваги з жабою — не лише акт жорстокості. Це — вбивство. І саме тоді народжується в душі Дюшки **ненависть**.

Театр образно показує мить усвідомлення ним жахливої суті того, що відбувається — в його баченні жабку кидають у золочену раму, що висить на берЕзі. Змусивши хлопців завмерти в очікуван-

ні Саньчиного кидка — своєрідний стоп-кадр — режисер зосереджує увагу глядачів на внутрішньому монологі героя. «А ніс-бо у Санька сірий, дерев'яний, неживий», — ці слова карбуються у свідомості Дюшки і в нашій пам'яті. Тиша, всі зазмерли у промені світла. І знову вибух — двобій Дюшки і Санька (Л. Марченко).

Вибудовуючи образну систему вистави, режисер виносив ряд епізодів на авансцену. Актора подавали «крупним планом», що давало змогу зосередитися на психологічному стані персонажа, на принципово важливих для нього питаннях буття. Поєднання різноманітних образно-стилістичних прийомів сценічної оповіді, чергування «спресованого» й «уповільненого» часу, моментів його «зупинок», — допомогли знайти ключ до створення сценічної поліфонії «Весняної Мадонни».

Необмежені можливості просторових та часових трансформацій літературних текстів, авторська присутність у кожній миттєвості опису подій, що відбуваються, найтонших душевних вібрацій персонажів, — привносили в театр прози пошуки зримого еквіваленту висвітлення головних подій вистави, видовищного способу розбудови драматичної дії.

Новітні підходи у взаєминах літератури і театру засвідчили сценічні прочитання режисером С. Данченком і сценографом Д. Лідером роману «Вибір» Ю. Бондарева та п'єси Г. Горіна «Тев'є-Тевель» за циклом оповідань «Тев'є-молочник» Шолом Алейхема (Київський театр ім. І. Франка, 1984, 1989). Сценічне прочитання прози дедалі активніше долучалося до прихованих у глибинах літературного материка сенсів, демонструвало досвід радикального перетворення структури прозового тексту та нові підходи у формуванні обра-

зних систем вистав, що виразно простежувалося в режисерських роботах І. Бориса, В. Кучинського, І. Волицької, Д. Богомазова, О. Кужельного та інших, котрі стали помітними явищами культурного процесу кінця ХХ — початку ХХІ століття.

¹ Кречетова Р. Преодоление данного / Р. Кречетова // Театр. — 1978. — № 7. — С. 79–80.

² Кречетова Р. Художник и пьеса // Современная драматургия / Р. Кречетова. — М : Искусство, 1983. — № 3. — С. 233.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само. — С. 234.

⁶ Орджонкидзе Г. «Ричард III» в Театре имени Руставели / Г. Орджонкидзе // Вопросы театра-82. — М. : Всероссийское театральное общество, 1983. — С. 146.

⁷ Там само. — С. 119–120.

⁸ Кречетова Р. Художник и пьеса — С. 234.

⁹ Спиридонова А. Режисерські шукання / А. Спиридонова // Мистецтво. — 1969. — № 6. — С. 21.

¹⁰ Альшиц Л. Решение всегда рядом / Л. Альшиц // Советские художники театра и кино '76. — 1978. — С. 155.

¹¹ Там само. — С. 156.

¹² Там само.

¹³ Там само. — С. 156–157.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Резникович М. Долгий путь к спектаклю / М. Резникович. — К. : Мистецтво, 1979. — С. 25.

¹⁶ Там само. — С. 191.

¹⁷ Там само. — С. 203.

¹⁸ Там само. — С. 204.

¹⁹ Тендряков В. Весенние перевертыши / Владимир Тендряков. Собр. соч. : в 4 т. — М. : Художественная литература, 1980. — Т. 4. — С. 542.

²⁰ Там само. — С. 550.

²¹ Там само. — С. 571.