

## ПРОЗА Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО НА СЦЕНІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ: ПОЧАТОК ТВОРЧОГО ПОШУКУ

*Сценічне втілення прози Ф. Достоевського справило величезний вплив на збагачення образної мови театрального мистецтва. На жаль, театр України дуже довго був позбавлений такого естетичного «підживлення». Його поступальний рух до світу прози Достоевського по суті почався лише на початку 1980-х. В статті розглядаються перші кроки в цьому напрямку, які ознаменували вистави «Гравець» у Київському театрі ім. Лесі Українки (режисер М. Резнікович, художник Л. Альшиць, 1982) і «Настасія Філіпівна» у Київському театрі драми та комедії (інсценізація В. Шубовича за мотивами роману «Ідіот», режисер В. Салюк, художник І. Несміянов, 1982).*

**Ключові слова:** український театр, театральність Ф. Достоевського, М. Резнікович, Л. Альшиць, В. Салюк, І. Несміянов.

*Сценическое воплощение прозы Ф. Достоевского оказало огромное влияние на развитие образного языка театрального искусства. К сожалению, театр Украины был лишен этой «эстетической подпитки». Его поступательное движение к миру прозы Достоевского по сути началось лишь в начале 1980-х. В статье рассмотрены первые шаги в этом направлении, которые ознаменовали спектакли «Игрок» в Киевском театре им. Леси Украинки (режиссер М. Резникович, художник Л. Альшиц, 1982) и «Настасья Филипповна» в Киевском театре драмы и комедии (инсценизация В. Шубовича по мотивам романа «Идиот», режиссер В. Салюк, художник И. Несмиянов, 1982).*

**Ключевые слова:** украинский театр, театральность Ф. Достоевского, М. Резникович, Л. Альшиц, И. Несмиянов, В. Салюк.

*The most important aesthetic realities of the theatrical process in the second half of the 20<sup>th</sup> century were comprehended in the context of directors' readings of Dostoevsky's prose. Thus, in 1960s, the discussions on the issues of contemporary manner of acting usually focused on I. Smoktunovsky's performance of the role of Prince Myshkin in «The Idiot» staged by the Leningrad Theater named after Gorky (directed by G. Tovstonogov, 1957).*

*The performances significant for the theater of the 70s', such as «Petersburg Dreams» in the Theater of the Moscow City Council (1969) and «Brother Alyosha» in the Theater on Malaya Bronnaya (1972), staged by directors Y. Zavadsky and A. Efros, based on «Crime and Punishment» and «The Karamazov Brothers» were «read» by the critics in the context of M. Bakhtin's study of «Problems of Dostoevsky's Poetics».*

**Keywords:** Ukrainian theater, theatricality of F. Dostoevskyi, M. Reznikovych, L. Alshyts, V. Saliuk, I. Nesmiyanov.

Найважливіші естетичні реалії театрального процесу другої половини ХХ століття осмислювалися в контексті режисерських прочитань прози Ф. Достоевського. Так, у 1960-ті, дискусії щодо проблем сучасної манери акторської гри зазвичай акцентували увагу на виконанні І. Смоктуновським ролі князя Мишкіна у спектаклі «Ідіот» Ленінградського театру ім. М. Горького (режисер Г. Товстоногов, 1957). Існуючи на території пси-

хологічного театру, Мишкін–Смоктуновський кидав виклик усталеним уявленням про те, що «... у строгому сенсі слова Достоевського взагалі не можна назвати художником-психологом. <...> Психологізм у Достоевського має завжди побічний, другорядний характер, а логіка пристрастей поступається місцем «пристрастям логіки», незліченним ідеям, що існують у світі й підкоряють собі всю людину. Достоевський не був зайнятий

створенням характерів і типів, внутрішньо завершених та закінчених» [1, 233].

Знакові для театру 1970-х вистави «Петербурзькі сновидіння» у Театрі ім. Моссовета (1969) та «Брат Альоша» у Театрі на Малій Бронній (1972), поставлені режисерами Ю. Завадським й А. Ефросом за мотивами «Злочин і кара» та «Брати Карамасови», критика «зчитуватиме» в контексті дослідження М. Бахтіна «Проблеми поетики Достоевського». Відстежуючи цей процес, А. Смілянський розставив акценти, котрі, на нашу думку, дають чітке уявлення про творчі наміри та реальний художній результат: «Театр 60-х прилучився до бахтінських ідей із запізненням, прийшов тоді, коли з відкриття вони перетворилися на розхожу інтелектуальну монету, що часто трапляється з бойовими філософськими книгами, якими, звичайно, й були праці М. Бахтіна. На сцену впливав радше не конкретний смисл ідей ученого, а загальний вільний дух і розкріпаченість думки, що проступала у кожному рядку його книги. Театри могли тут сприйняти духовний масштаб Достоевського, рівень і характер його центральної ідеї про світ і людину. Що ж до безпосереднього впливу ідей М. Бахтіна, то жодного практичного застосування в театрі вони знайти не могли, про що й попереджалось у самій книзі про поетику Достоевського. Режисери оголосили, що вони будують «поліфонічну виставу» або карнавалізують дію, проте це зазвичай був лише словесний маскарад, не забезпечений перебудовою усієї природи театру, як це мусило би бути, якщо слідувати прямій суті бахтінських концепцій» [1, 226 — 227].

Через десять років «путівником» у сценічний світ Ф. Достоевського для критики стала філософсько-літературознавча праця Ю. Карякіна «Самообман Раскольникова». У полі тяжіння його тлумачення руху пророцьких ідей Достоевського в історичних реаліях середини ХХ ст. формувалися режисерські концепції спектаклів театру «Современник» «І піду, і піду...» за повістями «Записки з підпілля» й «Сон смішної людини» (режисер В. Фокін, 1978); театру на Таганці «Злочин і кара» (режисер Ю. Любимов, 1979). Театр долучав глядача до світу Достоевського, виокремлюючи з широкого спектра «пригод ідей» проблему: мета — засоби — результат. Пропонуючи нові концептуальні та жанрово-стильові прочитання літературних творів, «театр Достоевського», послідовно продовжуватиме пошук модифікацій сценічних хронотопів для відтворення «“хвилини”, “миттєвості”, “миті” як образу й прообразу всього життя» [2, 156], бахтінського «кризового часу» й

«”тільки відповідного кризовим хвилинам” незамкнутого простору» [3, 429].

Сценічні пошуки театральності Достоевського справили величезний вплив на процес збагачення образної мови театального мистецтва. На жаль, театр України був позбавлений такого естетичного «підживлення». У театрознавчих дослідженнях можна знайти згадки лише про те, що 1956 року на сцені Київського театру ім. І. Франка з'явилася створена М. Горчаковим, П. Марковим, К. Котлубай драматургічна версія «Дядечкового сну». Стосовно останньої зазначено також, що «режисер Ю. Бриль прочитав повість Достоевського як такий собі ексцентричний, кумедний анекдот, котрий давав можливість продемонструвати віртуозну майстерність акторів та проявити режисерську винахідливість. Н. Ужвій–Москальова вела зважений торг дочкою без натхненного азарту «наполеонівського» стратегічного генія (хай і в масштабах мордасовської інтриги), що відзначав героїню Достоевського» [4, 318].

Поступальний рух українського театру до світу прози Достоевського по суті почався лише на початку 1980-х. Перші кроки в цьому напрямку ознаменували вистави «Ігрок» у театрі ім. Лесі Українки (режисер М. Резнікович, художник Л. Альшиць, 1982), «Настасія Філіпівна» у театрі драми та комедії (інсценізація В. Шубовича за мотивами роману «Ідіот», режисер В. Салюк, художник І. Несміянов, 1982), «Ідіот» у Донецькому обласному російському театрі (Маріуполь, режисер О. Утеганов, художник М. Ковальчук, 1974).

Зазначимо, що М. Резнікович уже мав досвід роботи над прозою Достоевського — 1969 р. на кону Московського драматичного театру ім. К. Станіславського він поставив спектакль «Сповідь молодого людини» (за романом «Підліток», художник Д. Боровський). З численних сюжетних ліній, філософських відступів та роздумів письменника режисер як автор інсценування виокремив лише те, що мало безпосередній стосунок до розвитку основних конфліктних ліній вистави.

Згадуючи процес роботи, М. Резнікович зокрема зазначає: «Діалектика роману, діалектика майбутнього спектаклю поступово стала вималюватися у таких закономірностях: ВІРА! НЕДОВІРА! ВІДЧАЙ! БЕЗВИХІДЬ! ВИХІД! НАДІЯ! І знову: віра, недовіра, відчай, безвихідь, вихід! Так у всьому: у стосунках з батьком Версіловим, з Катериною Миколаївною, зі Стебельковим, із Ламбертом. Проїшовши через цей ланцюг резонансних кривих, мужніє Підліток» [5, 21].

Критика досить позитивно відгукнулася на перше сценічне прочитання роману, проте із застереженням: «На сцені ці метання героя, його етичні пошуки були дещо ослаблені. Театр полегшував йому шлях до моральної перемоги, до усвідомлення своєї спільності з людьми» [4, 332].

М. Резнікович безумовно скористався досвідом роботи над «Підлітком» у часі створення інсценування роману «Гравець». Переводячи описовість подій у площину розвитку драматичного дійства, режисер, насамперед визначив його видовищний еквівалент. У статті «Чи легко ставити прозу?..» він писав: «Припустимо, ти зрозумів, що “Гравець” Ф. Достоевського в театральному плані для тебе “огидний сон” основного героя Олексія Івановича. Сон переслідує його постійно, не відпускає, герою ввижаються різні картини цього “огидного сну” — колишнього його життя, мучать вони його солодко-гіркими спогадами, без яких він жити не може. Все, що у нього лишилося, — це спогади. Якщо це так, то далі ти мусиш усю роботу будувати за законами сну головного героя, і не просто сну, а огидного сну, з усіма безглуздими і різкими стрибками подій у ньому, розірваними, уривчастими, що змінюють один одного аж ніяк не послідовно, а за якимось особливим законом, що його належить намацати, знайти логіку монтажу епізодів “Гравця” у твоєму спектаклі» [6, 9].

Власне, це виклад основних складових образу-замислу майбутнього спектаклю із чітко окресленою системою просторово-часових координат і запрограмованого «броунівського руху» під час монтажу подій.

«НЕ ПРИХОВУЮ, я взагалі скептично ставлюся до спроб перекладати прозу на мову театру. Особливо прозу Достоевського. У ній багато значить авторська інтонація, що нерідко панує над словом героя. Оповідь нервова, напружена, в'язка, іноді навмисне кострубата. <...> Недовершеність, недомовленість — це та майже ідеальна форма для питань, що не дістають у Достоевського відповіді, для пристрасних дискусій із самим з собою, болісних ідеологічних пошуків» [7], — такими словами розпочинав свою рецензію на виставу знаний літературознавець Д. Затонський. Однак, віддаючи належне запропонованій сценічній версії роману, він зазначив: «Достоевський близький до мистецтва драматичного в розумінні гостроти колізій, різкості зіткнень, напруженості конфліктів. Резнікович зумів скористатися цією схильністю автора «Гравця» до видовищності, дійства. Він зробив з роману п'єсу театральну не просто за формою, а й за духом. “Гравець”

на сцені Київського театру імені Лесі Українки — фрагменти не “з нотаток молодого людини”, а картини, що спливають у її пам'яті й стають для нас безпосередньо зримими. Заради цієї зримості у Олексія Івановича з'являється двійник (в інших епізодах він круп'є при рулетці чи візник на козлах паризького екіпажу мадемуазель Бланш). Те друге “я” головного героя — голос його сумнівів. Воно провокує Олексія Івановича, вступає з ним у суперечку і кінець кінцем виявляє характерну для Достоевського діалогічність оповіді» [7].

Реальність і фантазмагорія, існування героїв на межі буття і небуття (на це звертав увагу М. Бахтін, аналізуючи роман «Злочин і кара») у виставі М. Резніковича творили атмосферу, в якій кидає виклик долі, унормованим формам і принципам життя «поет» гри Олексій Іванович у виконанні О. Ісаєва. Він залишався сам на сам з обтягнутою зеленим сукном велетенською площиною рулеткового столу, що раз у раз виїжджав у центр сцени з темного небуття простору. Рух цього «колеса долі» й чорних вертикальних площин з прикріпленими на них старовинними, на кшталт газових, ліхтарями, задавали темпоритм вистави й водночас унаочнювали перебіг емоційних станів головного героя. Промені світла вихоплювали з темряви постаті лакеїв, швейцарів у зелених лівреях, покоївок, котрі розставляли крісла, лави, прибирали деревця в діжках і раптово зникали, як тільки вертикальні площини з тьмяними ліхтарями розпочинали свій рух.

У романі Достоевського у Рулетенбурзі майже відсутні будь-які ознаки вулиць, будинків, опис ландшафтів тощо. Предметно-речовий світ вистави також гранично функціональний. Химерні годинники виокремлюють апартаменти генерала; ширма, стілець і стіл — комірчину домашнього учителя; карета і бутафорські коні — атрибути паризького життя. Все це виринали із чорної порожнечі сценічного простору і невдовзі розчинялося в ньому. Єдине, на чому постійно акцентувалась увага, — ігровий стіл, біля якого герой самостверджується, розриває пута запрограмованого повсякденного існування.

З усіх персонажів лише Олексій Іванович-Ісаєв постійно знаходиться на сцені: глядач спостерігає емоції, думки, ремінісценції, сприйняття головного героя. Відтак реалізація всього задуму, концепції постановки залежали від обраної природи акторського існування в ролі. З цього приводу цікавими видаються такі спостереження рецензента: «Світосприймання Достоевського подібне (хай вибачать мене за прозаїчний виклад) до

ложки в склянці чаю. Вона заломлюється, зсувається вбік. Усе лишається ніби в житті, й водночас уже не таке. І, найголовніше, — сам злам, межа між реальністю і фантазмагорією, кожна з яких може утвердитись, а може і зникнути. О. Ісаєв так і грає свого Олексія Івановича. І актриса Л. Погорелова в ролі Поліни йому до пари. Це благодатні ролі. Тут маєш справу з натурами поривчастими, багатозначними, що до єдиного знаменника не зводяться і, крім того, не коментуються Достоевським. Просто подані стереоскопічно. І це лише простір для акторської уяви» [7].

Рецензент не оминає увагою і виконавців інших ролей. З огляду на проблеми виконавської практики цього творчого колективу досить показовими видаються зауваження, що, оминувши спокусу грати бабусю як «характерну стару», М. Швідлер, одначе, працює «у традиціях дещо іншого, ніж вимагає Достоевський, театру. <...> Гра А. Решетникова — безумовна удача. В епізоді, де, розчавлений крахом усіх своїх ілюзій, генерал просить у Олексія Івановича заступництва перед Бланш, виконавець підносить до трагедійності, надзвичайно складної, бо виростає з комізму. І все-таки це зроблено скоріше в дусі театру Островського — без перебування на межі сну і дійсності» [7].

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 Київський театр російської драми 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).

Поставлена в цей же час на сцені Київського театру драми і комедії вистава «Настасія Філіпівна» за мотивами роману «Ідіот» Ф. Достоевського (інсценізація В. Шубовича, 1982), продемонструвала принципово інші підходи сценічного прочитання прози Достоевського. Пронизане впливом карякінських ідей концептуальне осмислення роману, відтворювало цілісну і багатовекторну картину людських пристрастей. Просторово-часовий континуум дав змогу унаочнити взаємозв'язок різних шарів твору, а сутність персонажів розкрити через фіксовані, дискретні емоційно-психологічні стани персонажів, які постійно поєднувалися із символіко-метафоричною лексикою вистави.

Постановочне рішення було заявлене режисером В. Салюком і сценографом І. Несміяно-

вим вже на початку вистави. Глядачів змусили перетнути вузьку смугу сцени, де по-діловому розпоряджалася людина в сірому сюртуку — на вигляд не дуже поважний чиновник; пройти повз жалюгідного суб'єкта, скорченого біля дерев'яного помосту, тоді, зробивши ще кілька кроків, переконатися — поміст не що інше, як ешафот, на якому застигла, закутана в мішковину, фігура засудженого. Коли ж публіка нарешті діставалася своїх місць за низькими різьбленими бар'єрчиками, заспокоєно відчувши відновлення звичних стосунків (там — грають, тут — дивляться), вже наступної миті вхідні двері з ляскотом зачинялися, відсікаючи присутніх від зовнішнього світу, і ставало зрозуміло, що глядацька зала насправді — зала суду, а глядачі сидять там, де належить бути суддям. Перший акт вистави — поява суддів — відбувся, умови гри — повідомлені. Посилуючи наступ на психологічний стан, емоції, свідомість глядачів, театр відразу задавав й образно-значимий код сценічного оповідання.

У напівтемряві й мовчання виникали шереги постатей, що розмірено рухалися. Три з них, ніби підкоряючись непоборному взаємному тяжінню, повільно сходяться біля підніжжя ешафоту. Вся подальша дія є певним ритуалом, у якому вінчання обертається актом насильства, благословляючий рух здійснених рук обривається караючим ударом ножа. Ця сцена повторюватиметься кілька разів, позначаючи амплітуду психологічних станів, діапазон намірів і вчинків, апелюватиме до найважливіших сторін буття: добра і зла, любові й ненависті.

З першої ж сцени, підводячи героїв до крайніх меж буття, максимально загострюючи конфлікт їхнього існування, режисер порушував питання трагічної провини кожного. Одразу ж задавалася і тема приреченості, посилюючи драматичний характер того, що відбувається. Насамперед, це виявлялося в костюмах головних дійових осіб: вінчальній сукні-савані Настасії Філіпівни (Л. Лимар) із застиглою краплею крові під лівою груддю, лікарняній піжамі князя, смугастій арештантській робі Рогожина (М. Бабенко).

На перетині образно-значимих ліній, які з'єднують Настасію Філіпівну з Ганею, Рогожином і Мишкіним, утворився епіцентр конфліктів щодо проблеми морального вибору. Чіткість композиційної побудови сприяла впорядкуванню складної образної тканини вистави, зсередини організовуючи багатошарову структуру, що було особливо важливо — адже вже перший епізод містив таку кількість смислових значень, що міг видатися перенасиченим, надмірним.

...Ось у Єпанчиних з'являється князь Мишкін. У той же час Ганя і хазяїн будинку вирішують питання про заміжжя героїні, а сама вона — відсторонено застигла, присутня тут у вигляді власного «портрета», — навіть виконує, з відчуженістю сомнамбули, кілька кіл вальсу з потенційним чоловіком і генералом. Мишкін, спостерігаючи за нею, починає розповідь про Рогожина, і той, давно не зводячи очей з «портрета», ніби отямившись, згадує історію свого знайомства з Настасією Філіпівною. З різних кутків сім'ї Єпанчиних та Іволгіних відчужено спостерігають за тим, що відбувається. Чимало чинників описаного епізоду втратили зв'язок із побутовим перебігом часу, набувши іншої реальності — де матеріалізуються мрії і «портрет» у плоті й крові існує на сцені, де надії Єпанчина «справджуються» у символічному танці, де вічним нагадуванням про себе є присутні рідні та близькі.

Сценічне життя героїв вистави гранично насичене і концентроване. Бунтував зухвалий дух Парфена Рогожина — відчайдушно рвався з лещат обивательського «здорового глузду». Театр убачав у цій одержимості сутність суперечливого, неприборканого характеру, використовуючи для його відтворення складний контрапункт побудови ролі. Відтак абсолютно доречно було обрано принцип часових зміщень, що давав можливість показати героя в різних іпостасях одночасно. В одних сценах він діятиме поступово розвиваючись як особистість, в інших — спостерігатиме, оцінюватиме, осмислюватиме те, що відбувається, з позицій «нового» Рогожина, того, який усе пізнав. Синтез психологічного розроблення характеру і прийомів відсторонення значно розширював сферу осмислення внутрішнього світу героя. Тому так виразно окреслено у виставі його шлях: від духовної убогості до справжнього морального прозріння.

З позиції високого морального закону театр судив не лише Рогожина — у цій виставі злочин перед життям здійснювали виключно всі, навіть головна героїня. Однак її провина з'ясувалася згодом. Спочатку Настасія Філіпівна поставала головним чином як жертва суспільної моралі. Вперше вона з'являється на сцені як «портрет» — адже в ній бачать лише річ. Її урочисто-сумний вигляд хвилював Єпанчина і Ганю зрілою жіночою красою, Рогожина — незбагненністю прихованих таємниць, Мишкіна вражав нескінченним широким серцем. І все-таки для більшості дійових осіб вона, насамперед, — красива річ, і замилювання не може перешкодити цинічному з'ясуванню умов її перепродажу. І тема купівлі-продажу,

котра щоразу виникає у сценічній оповіді, наближала героїню до сходинок ешафоту.

Посилення внутрішнього розладу унаочнювалося гарячково-різкими переміщеннями по сцені, що змінювалися заціпенінням. І тоді кам'яніло прекрасне обличчя, знесилено падали оповиті мантильєю руки, тьмянів погляд. Раптово «повисаючі» паузи дедалі частіше тривожили глядачів трагічним відчуттям неминучої, чергової наруги.

Охоплена суперечливими почуттями, зухвало вривалася Настасія Філіпівна до будинку Іволгіних. Цей істеричний порив обривав зустріч із Мишкіним. Вони повільно рухалися по колу, пильно вдивляючись одне в одного. Магічне кільце долі замкнулося, пов'язавши їхні життя. Відтепер не можна лукавити, гратися з долею. Від цього моменту чітко звучить у виставі тема провини Настасії Філіпівни. «Портрет» змінює нове втілення героїні: маленька Настонька — уособлення щиросердного болю, вічний докір власній малодушності. Не винна в трагедії дитячих років, Настасія Філіпівна засуджувалася творцями вистави за те, що не змогла втриматися від падіння, продавши себе в пору людської зрілості. Пасуючи перед життям, героїня разом із Рогожиним поділяла і гріх убивства, «вклавши» в його руки ніж.

Із розвитком сюжету дедалі очевиднішими ставали спільні риси розроблення характерів убивці й жертви. Обоє поступово звільнялися від побутових подробиць сценічної поведінки, глибше поринали у процес самоаналізу. Вони чимдалі частіше перебували поруч, припадаючи одне до одного, ніби одержимі спільною ідеєю змови. У фіналі вистави князь Мишкін, наполегливо твердячи про необхідність для кожного усвідомлювати своє високе призначення, слідом за Рогожиним влаштовується на ніч біля ганебного стовпа, визнаючи в такий спосіб свою причетність до вчиненого. Розділивши з убивцею трагічний простір, він також віддасть себе суду совісті.

У постановці режисера В. Салюка князь Мишкін — безперечно носій високих моральних ідеалів, живе уособлення правди, совісті, чистоти. Однак, співчуваючи князеві, автори вистави закидали йому неспроможність активно протистояти злу. Анемія волі виявлялася в розгубленості на межі з протрацією, коли герой мусить прийняти рішення, — безнадійно повислі руки, старече човгання. При цьому загальмованість рухів, реакцій, рівний, майже безбарвний, голос, стриманість, що сприймається як невмотивована безпорадність (особливо в кризових ситуаціях), робили поведінку князя дивною, вона порушує логіку звичних

для його оточення норм спілкування. Засуджуючи Мишкіна за безвольність, вбачаючи в цьому прояв душевної хвороби, режисер-постановник логічно завершував цю тему в одній з останніх сцен. Сидячи на ешафоті, Мишкін гладив по голові дівчинку — юну Настасію Філіпівну. Але якими ж слабкими й безпомічними були ці заспокійливі рухи, ця, неспроможна захистити, ласка.

Зійшлися воедино лінії їхніх доль, «пролунали» всі питання і відповіді, увиразнилася провина кожного, здійснилося судилище юрби і високий суд совісті; тепер — останнє слово лишалося за глядачами. Запропонована театром складна партитура образно-пластичних і часових структур сприяла досягненню необхідного при звертанні до творчої спадщини великого письменника поєднання особистісного і загальнолюдського, внутрішнього світу героїв і світу ідей.

### Джерела та література

1. Смялянский А. Наши собеседники: Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. — М. : Искусство, 1981. — 367 с.
2. Любимов Б. Эпос Достоевского и проблемы его сценичности / Б. Любимов // Достоевский и театр : сб. ст. — Л. : Искусство, 1983. — С. 154 — 171.
3. Рудницкий К. Приключение идей / К. Рудницкий // Достоевский и театр : сб. ст. — С. 426–462.
4. Лапкина Г. Достоевский на советской сцене (1917–1970) / Г. Лапкина // Достоевский и театр : сб. ст. — Л. : Искусство, 1983. — С. 290 — 334.
5. Резникович М. Долгий путь к спектаклю / М. Резникович. — К. : Мистецтво, 1989. — 207 с.
6. Резникович М. Чи легко ставити прозу?.. // Український театр. — 1989. — № 2. — С. 8–10.
7. Затонський Д. Стереоскопія Достоевського. «Гравець» в Київському академічному театрі імені Лесі Українки // Культура і життя. — 1982. — 18 квітня.