



Теория и история культуры, искусства

УДК – 82-21 (792.09)

Д. В. Баканов

(доцент)

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов.

(г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

E-mail: deny234@mail.ru

ДРАМАТУРГ УИЛЬЯМ ШЕКСПИР ЛИШЬ ПОВОД ДЛЯ ПОСТАНОВКИ

Аннотация. Статья поднимает одну из остро назревших проблем в постановочном процессе театрального искусства: взаимоотношение современных режиссеров с драматургическим текстом «классиков». Обнажаются разрушительные процессы – уничтожение смысловых структур драматургического материала, переформатирование героев и демонстрация их физиологии и патологии.

Ключевые слова: Шекспир, Лир, Макбет, постановка, театр, спектакль, интерпретация, драматург, пьеса, режиссер, автор, Станиславский, Крэг, Мейерхольд, Бутусов, Богомолов.

D. V. Bakanov

(Associate Professor)

St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions.

(St. Petersburg, Russian Federation)

E-mail: deny234@mail.ru

PLAYWRIGHT WILLIAM SHAKESPEARE IS JUST A REASON TO STAGE

Annotation. The main idea that is embedded in this article is the multiplication of those destructive processes that destroy the semantic structures of dramatic material and turn out the characters, revealing only their psychological qualities. The dramatic material becomes only an excuse for the production: neither the personality of the playwright, nor the themes and meanings embedded in the material are leading for modern directors.

Key words: Shakespeare, Lear, Macbeth, production, theatre, interpretation, playwright, play, director, author, Stanislavsky, Craig, Meyerhold, Butusov, Bogomolov.

Взаимоотношения драматурга и режиссера берут свое начало задолго до становления режиссуры как отдельного, самостоятельного явления в театральном ис-



кусстве. Часто роль постановщика брал на себя сам драматург. Было время, когда обязанностями постановщика занимался ведущий актёр театра, который адаптировал под себя или нужды театра ту или иную пьесу драматурга. Постановочный процесс данного исторического развития сценического искусства приобрёл свои правила и традиции, основным критерием которого являлось лидерство драматурга.

Конец XIX начало XX вв. ознаменованы становлением режиссера, как лидера отстаивающего свое право на самостоятельность. Для создания художественно целостности, режиссер связывает воедино все компоненты спектакля: драматургический материал, декорации, музыкальное и световое оформление, игра актеров и т.д. Содержательный и художественный уровень постановки всецело на творческой ответственности режиссера. В этот самый момент возникает спор о главенстве в театральном искусстве, и этот спор не утихает до сих пор.

На всем протяжении развития режиссерского театра, как зарубежного, так и отечественного, система взаимоотношений «драматург – режиссер» является краеугольным камнем. Например, в своих трудах великий английский теоретик и режиссер театра Г. Крэг говорит, что режиссер должен абсолютно доминировать в театре. Гордон Крэг пишет: *«Я скажу вам. Его работа (режиссера – А.Р.) как интерпретатора пьесы, написанной драматургом, заключается примерно в следующем: он берет из рук драматурга экземпляр пьесы и обязуется дать верное ее истолкование на основе полученного им текста (не забудьте, что я говорю только о самых лучших режиссерах). Затем он читает пьесу и уже во время первого чтения его мысленному взору предстают цвет? Тон? Рисунок движения и ритм всей постановки. Что до сценических ремарок, описания декораций и прочих указаний, которыми автор может снабдить свой текст, то с ним режиссер считается не обязан, ведь если он знает свое дело, для него там ничего полезного»* [10, с. 170]. В трудах Г. Крэга можно найти еще много цитат, где указывается на вторичность драматурга. Но, он идет еще дальше и говорит о том, что когда-то наступит время, когда драматург не нужен будет и во все: *«Но как я уже говорил, театр не должен вечно полагаться на то, что у него есть пьесы для исполнения, – рано или поздно он должен будет перейти к исполнению произведений своего собственного искусства»* [10, с. 168].

Оппонентами Г. Крэгу выступали К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, указывающие, что режиссер всего лишь ведомый, а ведущим, в связке «драматург – режиссер», всегда должен быть драматург. В 1930-х годах в заочный спор с ними вступает Вс. Э. Мейерхольд. Он начинает отождествлять режиссера как «автора спектакля», и в модели взаимоотношений между драматургом и режиссером заявляет право режиссера на пьесу. *«Режиссер в его (Мейерхольда. – А.Р.) лице перестает быть механическим исполнителем воли литератора-драматурга. Он становится творцом, организатором спектакля в целом, включая сюда и драматургический материал, который подвергается переработке, дол-*



женствующей вскрыть творческий замысел, вкладываемый им в спектакль» [12, с. 3]. Именно режиссер порождает сценический язык, структурирует и формирует композицию спектакля, определяя его структуру.

Большую актуальность проблема «драматург – режиссер» обретает 1950-1980-годах. В это время в работе над пьесой рождались новые подходы, расширяющие границы и возможности в области сценической интерпретации и театральной выразительности. На этой почве на страницах журнала «Театр» [11, с. 42] возникает занимательный художественный спор между двумя классиками отечественной режиссуры Н. П. Охлопковым и Г. А. Товстоноговым, где в центре полемики прослеживается тема дозволенности и границах режиссерского освоения и присвоения драматургического произведения. То, что одни считали недопустимым в работе над пьесой, другие оправдывали современными мировыми тенденциями и реалиями времени.

Спор вышел за границы полемики двух режиссеров, и в нем участвовала вся театральная и литературная общественность. Так в 1976 году на страницах «Литературной газеты» И. Л. Вишневская в статье «Классика: границы и безграничность» указывает на то, что «наступил новый этап в сценическом освоении классики»: «Этап более глубинный, я бы сказала, “синтетический”, когда не вычленяются, а объединяются под одной “крышей” классического произведения все его темы, мысли и жанры» [5, с. 8]. Антогонистом И. Л. Вишневской стала Н. А. Велехова, которая призвала «защитить Чехова, как защищают у нас великую красоту архитектуры, лесов и заповедников природы» [4, с. 4]. Дискуссия и спор по границам интерпретации продолжалась еще очень долго: «Анилаг: плюсы и минусы» (Литературная газета, 1977, июль-ноябрь); «Творческий процесс: обретения и потери» (Советская культура, 1980, октябрь-декабрь); «Театр 60-х: сегодня и завтра» (Советская культура, 1982, январь-март). Но, в долгой дискуссии, к сожалению, однозначного решения так не было найдено.

Что сегодня можно сказать об этой проблеме? Попробуем проследить тенденцию на постановках по пьесам одного из величайших драматургов – У. Шекспира. Обозначим рубеж в 20 лет (2000 – 2020 гг.). Просматривая спектакли данного периода, а это: Д. Кэйрда, «Отелло», «Макбет» А. Утеганова, «Король Лир» Р. Смирнова, «Без Лира», «Next: Шекспир, или Что ему Гекуба?» Д. Корогодского, «Король Лир» Л. Додина, «Король Лир», «Макбет. Кино», «Отелло» Ю. Бутусова, «Мавр». Г. Стрелкова, «Гамлет» В. Фокина, «Король Лир» А. Шапиро, «Гамлет» В. Рецпетера, «Король Лир» К. Богомолова, «Гамлет/Коллаж» Р. Лепаж, «Макбет» Л. Персеваль, «Гамлет» Р. Габриа, «Макбет» К. Гарбачевский... (список может длиться), невольно ловишь себя на мысли, что отношения «драматург – режиссер» стали еще запутанней. Тут можно говорить о возникновении новой парадигмы.

Напомню, мы говорили о драматурге, как первооснове и диктаторе сценического воплощения, затем возникает режиссер, который перехватывает пальму пер-



венства у драматурга, становясь транслятором собственных идей. «<...>, я беру написанный текст и как-то его преломляю через себя. Не знаю, хорошо это или плохо» [3] – говорит Ю. Бутусов. Вот еще: «Важно понимать: идти за классической репрезентацией Чехова или Уайльда ни к Богомолову, ни к Серебренникову не стоит. Они – режиссёры поколения постмодерна. Их спектакли можно назвать чем угодно: философской метафорой, сатирой на современность, авторским перформансом, но уж точно нельзя сказать, что они являются дословным пересказом того или иного текста» [8].

Говоря о новой парадигме, надо помнить, в начале XX века, а затем и в его последней четверти, режиссура по части взаимодействия с драматургическим текстом начала развиваться в нескольких направлениях.

Первое, о чем уже говорилось выше – приоритет драматурга над режиссером, который заключается (в упрощенном понимании) в анализе драматургического текста и переложении его на действенную структуру спектакля. В частности, можем говорить непосредственно о «словесном действии», где посредством логики текста ищется верное сценическое действие. Яркими представителями этого направления были К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко.

Второе направление – понятие «авторская режиссура», где пьеса являлась источником для формирования ткани спектакля как ряда визуальных поэтических и музыкальных образов. К представителям данного направления можно отнести Г. Крэга, А. Таирова и Вс. Мейерхольда.

Вс. Мейерхольд, являясь последователем «условно-поэтического театра», возникшего на почве поиска новых форм, вырабатывает «несколько принципов в работе с пьесой».

- принцип выработки словесной и пластической структуры, отраженной в ткани спектакля (жест, поза, слово);
- принцип реализации авторской эстетики через домысливание авторских ремарок («Балаганчик»);
- принцип создания атмосферы драматурга через стилизацию («Дон Жуан»);
- принцип художественного, исторического и биографического контекста автора. Режиссер раскрывает через пьесу личную тему автора. Примером может служить спектакль «Маскарад», где Арбенин – это Печорин, с автобиографическими чертами Лермонтова;
- принцип фрагментарности пьесы. Режиссер сознательно делит пьесу на куски, которые воспринимаются как самостоятельные элементы спектакля;
- принцип смещения композиционных, текстуальных аспектов (добавление в ткань драматургического материала новых эпизодов, смещение главной линии с акцентами на второстепенные, сознательное изменение ритмики и мелодики речи, разрушение композиции пьесы);



- принцип дифференциации. Режиссер – «автор спектакля». Разработка на основе пьесы собственной художественной концепции спектакля, при этом дифференцируя понятия композиция спектакля и композиция пьесы» [13].

Большинство этих «мейерхольдовских» принципов используются и развиваются современными режиссерами в своей постановочной деятельности. Тут важно отметить, что так или иначе в данных постановках драматург все же присутствует. Говоря о смене парадигмы, прежде всего отметим кардинальную разницу в постановочном процессе, а именно неважность драматургического материала и личности драматурга в целом.

Примером может служить постановка Кшиштофа Гарбачевского (СПб, «Макбет», 2015). Вот что пишет о данной постановке профессор Г. В. Коваленко: «Примем условия игры, заданные режиссером, предложившим эквивалент трагедии Шекспира. Она материализуется в монтаже жестов, поз, странных мизансцен, намеренно подчеркивающих разрыв с текстом, но эмоционально воздействующих, вызывая в основном отрицательные чувства» [9]. Обратим внимание на фразу: – «намеренно подчеркивающих разрыв с текстом», можно сказать, что не только разрыва, а и самого текста У. Шекспира как такового нет. «Горбачевский, в своих постановках не расстающийся с экранами и видеокамерами, здесь желанный гость. Ни рок, ни предательство, ни жажда власти, ни другие сюжеты, которые при желании можно вчитать в трагедию Шекспира, не занимают режиссера так, как актуальные темы технологического века, с «Макбетом» напрямую не связанные: информация, которую мы потребляем, и способы ее донесения» [15].

Итак в этой постановке есть: видеокамера реального времени, есть батут, фигурки уродливых зверей, замкнутая комната, являющаяся зрителю только через экран. Есть имена персонажей из пьесы У. Шекспира «Макбет», но нет У. Шекспира, нет текста пьесы. К. Горбачевскому важно показать китчевость нашего времени – допустим! Мы можем допустить трансформацию текста великого драматурга, но мы не можем допустить отсутствия смыслов в спектакле и видеть лишь констатацию современных реалий, только лишь констатацию.

Ульям Шекспир не стал бы великим драматургом, если бы его произведения не были наделены множеством жизненных и философских смыслов, а являлись только констатацией фактов. Говоря о смене парадигмы, следует отметить, что театр сегодня перестает заниматься своей главной темой – Человеком. Поэтому драматург становится *не нужен*.

Еще одним примером может стать спектакль К. Богомолова «Гамлет in Moscow». Отдадим должное, в афише прямо написано: «*ВСЕ, ЧТО ОСТАЛОСЬ ОТ ШЕКСПИРА ПОСЛЕ ВСТРЕЧИ С БОГОМОЛОВЫМ*». А от него там не осталось ничего, кроме кладбища. Снова мы видим стремление показать гиперболизированные реалии нашего существования, при этом человек – это «мусор». Зачем тут фраза: «Быть или не быть?», у К. Богомолова она есть, но перевернута. «Поэтому закономерный для этого произведения вопрос: “To be or not to be” (быть или не быть, в



данном случае, Шекспиру) зритель может вроде бы и не задавать. Тем более, что у Богомолова и его героев это вопрос (и соответствующая надпись) возникают где-то в середине спектакля и в перевернутом виде, отчего смысл этой фразы, естественно, кардинально меняется. Причем в традиционную для Богомолова плоскость «опошления» [7].

«Стёб», как оправдывают такие спектакли некоторые из критиков, возможен, если он позволяет заглянуть внутрь человека, если человеческие взаимоотношения являются стержнем данного действия. Обычно в этом режиссеру помогает хороший драматург, который в своих пьесах всегда затрагивает вечные темы. Но сегодняшнего «*продвинутого*» режиссера не волнует психологическое осмысление связи человека и мира, осмысление вечных тем. Тем, чья особенность состоит в их практической неисчерпаемости, так как они будут всегда актуальными. Сколько вариантов их раскрытия не было, каждый раз остается что-то недосказанное, что поддается совершенно иной интерпретации в новых исторических условиях. «*Продвинутому*» режиссеру нужно «*шоу*» – «*Хлеба и зрелищ*», причем, «*хлеб*» будет есть режиссер, а «*зрелищем*», не всегда содержательным, наслаждаться зритель.

В складывающейся парадигме постановочного процесса, содержание носит только утилитарный характер, полностью подминается под нужды режиссера, следовательно сохранять и гнаться за смысловыми нагрузками выстроенного и выверенного текста драматурга нет нужды. Из драматургии не вытаскивается даже тема, заложенная автором произведении. Из этого следует, что драматург не нужен. Вернее, он нужен, но только как символ, как приманка для доверчивого зрителя. Учитывая вышесказанное, можно резюмировать, что взаимоотношения между режиссером и драматургом вышли на новую ступень: «*режиссер-сам себе драматург*».

Часто в театральных кругах можно слышать, что классика устарела и неинтересна, она требует нового подхода. Конечно, требует! Другое общество, другое мировоззрение, другие условия труда и жизни. Да, все другое... Только вот, человек – всё тот же. Как не вспомнить знаменитую фразу из произведения М. Булгакова «*Мастер и Маргарита*»: – «*Люди, как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... <...>. Ну, легкомысленны... ну, что ж... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...*» [2, с. 256]. Следовательно, новый подход – это не разрушение авторской темы и идеи, это поиск новых смыслов, через призму авторского видения с режиссерским преломлением относительно контекста времени постановки.

Складывающаяся парадигма обращения с драматургом, убивает не только автора. Хотя, постмодернизм давно объявил о его смерти (*читаем: Р. Барт «Смерть автора»* [1]), но убивает всю смысловую и идейную составляющую произведения. Режиссер пытается навязать смыслы, которых нет у драматурга, отсюда ему (режиссеру) приходится дописывать текст, скрещивать с другими авторами или нарезать текст построчно, чтобы уложить в свое «*прокрустово*» ложе. Содержательная



часть выкидывается полностью, потому что идет в ярое сопротивление с задумкой режиссера. Можно еще раз вспомнить цитату Г. Крэга, в которой он говорит, что драматург будет не нужен и театр явит собственное «искусство» и исполнение, но почему-то в настоящее время мы наблюдаем за тенденцией как режиссеры, проявляя или, точнее сказать, являя свое «искусство», трусливо прячутся за авторов и образы ими созданные, которые прошли закалку многими десятилетиями, а то и веками.

Сегодня редко можно увидеть постановку, где режиссер трепетно обращается с автором, особенно если этот автор отдален от нас многими веками. Он не может себя защитить от произвола, он становится не ретранслятором идей и смыслов, а только лишь поводом. Хорошо если этот повод имеет высокохудожественную ценность, а не является «китчем» или просто «куражом» режиссера.

Поднимая проблему взаимоотношения режиссера и драматурга, нельзя все рисовать только белой или черной краской. Эти взаимоотношения имеют эволюционный характер. И режиссер имеет право на драматургию спектакля, как и драматург на режиссуру спектакля. Говоря об эволюции взаимоотношений достаточно вспомнить работы таких знаменитых людей как: Э. Золя, М. Метерлинка, А. Блока, Р. Вагнера, М. Бахтина и многих других. Так, М. Метерлинк, А. Блок и В. Брюсов формулируют принципы эстетики символизма, которые широко используются в режиссерской работе. Э. Золя считают основоположником эстетики натурализма, в результате возникают иные художественные и эстетические требования, которые затронули как режиссеров, так и драматургов.

О вопросах синтетического театра говорится в трудах Р. Вагнера (*теория «тотального театра»*). Где природа синтетического театра – способ воздействия на различные каналы зрительского восприятия.

М. Бахтин в своих работах отражает принцип возрастания роли художественного произведения, рассматривая механизмы взаимоотношения между режиссером (реципиентом) и классическим произведением (пьесой). Режиссер интерпретируя пьесу, расширяет границу художественно-семиотического пространства. У. Эко такой процесс называет – *«актуализация художественного текста»*.

Можно привести еще много примеров теоретиков и практиков театрального искусства, которые в своих изысканиях, исследуя природу взаимодействия режиссера и драматурга, находили множество аргументов в пользу диктата одного или другого. Но, до сегодняшнего дня, практически все были согласны в одном: при абсолютной самобытности режиссера, всегда присутствует процесс отражения самобытности автора-драматурга. В любой постановке должно происходить сосуществование режиссерского и авторского (писательский) смыслов. Между этими смыслами должна быть *«связующая нить»*, которая приводит к объединению, а следовательно, усилению смысловой нагрузки.

Мы не можем не отметить, что законы драматургии не всегда коррелируются с художественным замыслом режиссера и законами сцены. К примеру В. Г.



Сахновский вводит понятие *«режиссерский экземпляр»*, при этом мы имеем и *«авторский текст»*, возникает два пространства: драматурга и режиссера. Эти художественные пространства находятся в постоянной взаимосвязи. В. Г. Сахновский определяет равными соавторами постановки как режиссера, так и драматурга. Превалирование одного над другим приводит к деформации художественной целостности постановки.

Создавая свое художественное полотно на основе драматургического произведения, режиссер не должен и не обязан следовать за текстом автора, но уходить от автора и не следовать за ним – он не может. Иначе не произойдет расширение культурно-исторических границ, а проблематика постановки окажется только в плоскости вкусовых пристрастиях режиссера. Что мы можем наблюдать в постановках по пьесам У. Шекспира: К. Горбачевский (*«Макбет»*, 2015г.); К. Богомолов (*«Гамлет in Moscow»*, 2022г.); Д. Корогодский (*«Next: Шекспир, или Что ему Гекуба?»*, 2014г.); К. Серебряников (*«Сон в летнюю ночь»*, 2012 г.); А. Прикотенко (*«Sociopath / Гамлет»*, 2017г.); авторская группа – Н. Хрущева, А. Артемов, С. Илларионов (*«Фунт мяса»*, 2016 г.) – список может длиться.

В этих постановках У. Шекспир – не автор текста, не соавтор спектакля, он – антураж, приложение, причем не всегда нужное. Вот что говорит К. Серебряников: *«Русский театр все ещё очень логоцентричен, зависим от слова, от пьес, от литературы – слово нас инспирирует, наталкивает на какие-то мысли. Но я постепенно стараюсь изжить из себя эту заикленность на литературе и мыслить даже не картинками, а визуальной пластикой»* [6]. Для того что бы мыслить *«визуальной пластикой»* есть совершенно конкретное искусство – балет! Банальностью звучат сентенции, что пьеса – это только слова, только буквы. Пьеса – это прежде всего смыслы, далее – характеры и дух времени.

Режиссеры «новаторы» считают, что пьеса подавляет их личность, пьеса мешает проявлять индивидуальность, мешает стать, как они это называют – автором. Если Вам не нужен драматург, не нужна хорошая пьеса, то пожалуйста, творите на пустом месте. Но, так не выйдет! В математике есть правило: ноль, на что бы ты ни умножал, будет ноль. Пустота – ноль, а следовательно на пустом месте, будет пустота.

Поэтому *«режиссерам-авторам»* приходится все равно прибегать к У. Шекспиру, А. Чехову, А. Островскому и т.д., они паразитируют на их творчестве, создавая *«как бы»* новое и актуальное, но всего лишь *«как бы»*. Хотя, *«режиссеры – сами себе драматург»* говорят о том, что драматурги, да и другие «около» театральные люди не понимают сущности театра, не понимают, что такое современность и актуальность, у нас ретроградное мышление. Может быть. Позволю резюмировать словами человека театра: *«Если театр не занимается человеком, анализом событий, явлений, то нужно закрыть этот театр. Я хочу сказать вот о чем: пошлость, невежество, хамство желают примкнуть к современности... У всех желание к самовыражению. А кому это интересно? Ты вырази автора. А именно:*



“Ты – ничто. Ты – исполнитель. Ты – вторичен”. Может, когда-то ты станешь Художником. Сначала раскрой автора. Тогда не надо будет придумывать что-то такое, что часто я вижу на сцене: приблизительность игры, поверхностность, безалаберность, бескультурье. Это повсеместно» (Туминас Р.) [15].

Список литературы:

1. Барт Р. Смерть автора [Электронный ресурс] // Информационный ресурс <https://24center.ru> [сайт]. URL: https://24centre.ru/uploads/files/Texts/Publicisticheskie/Smert_avtora.pdf?ysclid=lottkthobl569013770 (дата обращения: 21.10.2023)
2. Булгаков М. А. Избранные произведения. В 2 т. Т. 1. Белая гвардия; Мастер и Маргарита: Романы / Подгот.Мн.: Маст. л.т. 1970. ст. М.О. Чудаковой. Мн.: Маст.лит., 1990.— 656 с.
3. Бутусов Ю. Н. Театр возникает там, где есть драматург, новый язык. Режиссёр с этим работает и рождается новый театр [Электронный ресурс] // Информационный ресурс <https://otr-online.ru> [сайт]. URL: <https://otr-online.ru/programmy/kulturnii-obmen-s/yuriy-butusov-teatr-voznikaet-tam-gde-est-dramaturg-novyy-yazyk-rezhissyor-s-etim-rabotaet-i-rozhdaetsya-novyy-teatr-36809.html> (дата обращения: 01.12.2020)
4. Велехова Н. А. Золотой бампер: Стоит ли «перекраивать» Чехова // Литературная газета, 1976, 28 июля. 16 с.
5. Вишневская И. Л. Классика: границы и безграничность // Литературная газета. 1976. 26 марта. 16 с.
6. Долин А. В. «День сурка, год сурка, век сурка» Интервью Кирилла Серебренникова. [Электронный ресурс] // Информационный ресурс <https://meduza.io> [сайт]. URL: <https://meduza.io/feature/2021/07/06/den-surka-god-surka-vek-surka> (дата обращения: 21.10.2021)
7. Иванова Э. Д. Культурные вечера «Гамлет in Moscow» в Театре на Малой Бронной. Шекспир ли это после Константина Богомолова? [Электронный ресурс] // Информационный ресурс <https://dzen.yandex.ru> [сайт]. URL: <https://dzen.ru/a/YsXFhxCvAmj1Tv4t> (дата обращения: 21.10.2023)
8. Изотова Ж. В. Богомолов VS Серебренников: о разнице двух театральных режиссеров [Электронный ресурс] // Информационный ресурс <https://zen.yandex.ru> [сайт]. URL: https://zen.yandex.ru/media/id/5a65c154c5feafb27c4c5d89/bogomolov-vs-serebrennikov-o-raznice-dvuh-teatralnyh-rejisserov-5e4e68dd5bdc2e1b307d7c84?utm_source=serp (дата обращения: 01.12.2020)
9. Коваленко Г. В. «Макбет и Пустота» // СМИ: Независимая газета, 04.10.2015
10. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / Сост. и ред. А. Г. Образцова и Ю. Г. Фридштейн, вступит. ст. А. Г. Образцовой, коммент. Ю. Г. Фридштейна, пер. с англ. В. В. Воронина, Г. Г. Алперс, В. Я. Виленкина, Ю. Г. Фридштейна, А. Д. Ципенюк. М.: Искусство, 1988. 399 с.



11. Охлопков Н. П. Об условности // Театр. – 1959. - № 11. С.58; Охлопков Н. П. Об условности (окончание) // Театр. – 1959. - №12. С.52; Товстоногов Г. А. Открытое письмо Н. Охлопкову // Театр №2, 1960.
12. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. СПб.: РИИИ, 2004. 287 с.
13. Слесарь Е. А. Режиссер-драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX-XX веков: диссертация на соискания ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2006
14. Туминас Р. «Я верю, что воображение творит». [Электронный ресурс] //Информационный ресурс [https://vakhtangov.ru/\[сайт\]](https://vakhtangov.ru/[сайт]). URL: <https://vakhtangov.ru/news/3139/?ysclid=lotofsmox497480280> (дата обращения: 21.10.2023)
15. Хитров А. Г. «Новая сцена Александринского театра открыла сезон «Макбетом» Кшиштоф Гарбачевского» // СМИ: Ведомости, 15.10.2015