

## ФІЛОСОФІЯ

УДК 008:312.421

DOI <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.4.10>

**Ареф'єва Анна Юріївна,**

*докторант*

*Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*

*orcid.org/0000-0003-4619-9281*

*anna.arefieva@gmail.com*

### **АЛЮЗІЇ СТИЛЮ МОДЕРН У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ СЦЕНОГРАФІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Наголошено на актуальності визначення філософських настанов стилю модерн (теургізм, віталізм, орнаменталізм) для формування сценографічних синтезів у європейській культурі початку ХХ століття. *Мета статті* – розглянути феномен сценічного синтезу мистецтв як стильовий феномен у контексті діалогу культур початку ХХ століття. *Методологія дослідження* презентується компаративним і системним підходами, використані трансцендентальний, феноменологічний, діалектичний методи щодо характеристики сценічного синтезу як цілісності культуротворення. У дослідженні проаналізована філософська рефлексія практиків і теоретиків сценічного мистецтва. *Наукова новизна* статті полягає в тому, що доведено, як феномен модерного синтезу мистецтв формувався на підставі конотацій із рефлексією Срібного століття, зокрема теургізму, віталізму стилю модерн наслідують здобутки філософії життя, орнаменталізм – ідеї орнаменталізації сутнього як рефрен хореї (танцювального мистецтва) і аретеї (арт-терапії). Олександр Бенуа, один із засновників «Світу мистецтв», у системі хореографічної культури, або сценографічних синтезів, відіграв приблизно ту ж саму роль, що й Ігор Стравінський. Був лідером, організатором і проєктантом багатьох вистав. Його роботи вирізняються тим, що художник більше орієнтований на класику, образи несуть у собі ясну композиційну структуру й архітектурність сценічного синтезу. Художник-філософ, есеїст виступав художнім продюсером тощо. О. Бенуа належить до старовинного роду архітекторів. Культура цього родинного осередку стала модерною культурою ХХ-го століття. *Висновки.* Олександр Бенуа завдав модерну парадигму. Інші художники розвивають його стильові знахідки, одну з рис синтетичного стилю доводять до максимальної активності. Так, Михайло Ларіонов доводить лубочність і декоративність сценографії, костюма до вишуканого і надзвичайно надлишкового імперативу, який перетворюється на своєрідний казковий стиль. Наталія Гончарова переутворює інтенції Олександра Бенуа в самодостатні естетичні формули, що резонують поезику лубка, народного іконопису.

**Ключові слова:** сценічний синтез мистецтв, стиль модерн, сценографія, теургізм, віталізм, орнаменталізм.

**Arefieva Anna,**

*Doctoral Student*

*National Pedagogical Dragomanov University*

*orcid.org/0000-0003-4619-9281*

*anna.arefieva@gmail.com*

### **ALLUSIONS TO THE ART NOUVEAU STYLE IN EUROPEAN SCENOGRAPHY OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY**

The relevance of defining the philosophical guidelines of the modern style (theurgism, vitalism, ornamentation) for the formation of scenographic syntheses in the European culture of the beginning of the 20th century is emphasized. The purpose of the article is to consider the phenomenon of stage synthesis of arts as a stylistic phenomenon in the context of the dialogue of cultures of the beginning of the 20th century. The research methodology is presented with comparative and systemic approaches, transcendental, phenomenological, dialectical methods are used to characterize stage synthesis as the integrity of cultural creation. The study analyzed the philosophical reflection of practitioners and theoreticians of stage art. The scientific novelty of the article lies in the fact that it is proved how the phenomenon of modern synthesis of arts was formed on the basis of connotations with the reflection of the Silver

Age, in particular theurgism, the vitalism of the modern style imitates the achievements of the philosophy of life, ornamentalism – the idea of ornamentation of the essence as a refrain of choreia (dance art) and areteia (art therapy). Alexander Benoit, one of the founders of the “World of Arts”, in the system of choreographic culture, or scenographic syntheses, played approximately the same role as Igor Stravinsky. He was a leader, organizer and designer of many performances. His works are distinguished by the fact that the artist is more oriented towards the classics, the images have a clear compositional structure and the architecture of stage synthesis. The artist-philosopher, essayist acted as an artistic producer, etc. Benoit belongs to an ancient family of architects. The culture of this family unit became the modern culture of the 20<sup>th</sup> century. Conclusions. Alexander Benoit created a modern paradigm. Other artists develop his stylistic findings, one of the features of the synthetic style is brought to maximum activity. Thus, Mykhailo Larionov brings the beauty and decorativeness of the scenography and costume to an exquisite and extremely redundant imperative, which turns into a kind of fairy-tale style. Natalia Goncharova transforms Oleksandr Benoit's intentions into self-sufficient aesthetic formulas that resonate with the poetics of lubku, folk icon painting.

**Key words:** scenic synthesis of arts, modern style, scenography, theurgism, vitalism, ornamentalism.

**Постановка проблеми.** Якщо поглянути на балет-пантоміму «Павільйон Арміди», поставлений в 1907-му р., на музику Миколи Черепніна, то бачимо, наскільки тут задіяна техніка гобелена, або шпалери. Навіть ескізи, які майстер робив для вистави (костюми, ескізи декорацій), тяжіють до вишуканого колориту XVII-го ст. Так, костюм Подруги Арміди, за ескізом Олександра Бенуа, з використанням шовку, газу, металічної тканини, кісті, бахроми, мережива, аплікацій, свідчить про те, наскільки це насичений, декоративно-красивий образ.

Фото Тамари Карсавіної в партії Арміди вражає чистотою ліній, начебто персонажі зійшли з картин Ж.-О. Фрагонара, Ф. Буше й інших художників. Ескіз костюма Арміди для Анни Павлової теж зроблений у контексті цитат і декоративної надлишковості. Використовуються сірий папір, акварель, білила, графітний олівець, туш, перо, срібна фарба. Навіть сам набір фарб, набір матеріалів для здійснення ескізу свідчить про надлишковість декоруму.

Ескізи задника для другої картини, Сад Арміди, сцена «Сон», а також ескіз декорації для першої картини, макет декорацій картин другої та третьої, за ескізами О. Бенуа, – це теж культурно-історичні реконструкції, які нагадують його гуаш із видами Версалю, де персонажі теж намріяні та начебто зійшли з картин А. Ватто, «грають» в абсолютно автентичному декоративному та сценічно визначеному просторі.

Бурлеск у чотирьох діях «Петрушка» поставлений Олександром Бенуа й Ігорем Стравінським на музику Ігоря Стравінського в 1913-му р. Борис Анісфельд брав участь в оформленні. На сцену приходять широкий пафос народної площадної культури, балагана. В. Ніжинський у партії Петрушки (власне, грім і одяг) несе в собі

досить трагічний образ. Можна стверджувати, що реальність, утворена О. Бенуа, з одного боку, є казковою, лубочною, декоративною, а з іншого – провокативною. Червоний колір начебто виривається із тла, уже немає вишуканої акварельної заливки та великої палітри матеріалів. Так, в ескізі костюма для Придворного Кучера – папір, акварель, туш і олівець – фігура зображена в екстатичному русі, конфігурація силуету свідчить про етнокультурні алюзії. Ескіз декорацій кімнати в «Петрушці» 1921-го р. – синє оточення рами, завіса – чорне небо із зірками та біла пляма силуету. Ескіз декорації кімнати Арапа – схожий мотив: така ж сама завіса, тільки абсолютно інший задник, який більше нагадує екзотичні рослини, дивний рай на червоному тлі. Лапідарні декоративні плями, звичайно, говорять про народну площадну культуру. Макет в О. Бенуа завжди автентичний, декоративно структурний, часто використовується мотив завіси. Ескіз костюма Купчихи простий, лапідарний, як і ескіз костюма другого Купця, майже взятий із побуту.

Ми не бачимо якихось інновацій в оформленні спектаклю «Павільйон Арміди». Ескізи костюмів мають етнографічно-автентичний характер. Хоча самі пози, силуети, драматургія здійснення ескізу стають зовсім іншими, коли вони виконані в натурі, ніж в акварельних нарисах. Акварелі зроблені легко, пунктирними та своєрідними замальовками, що свідчить про те, що вони зроблені начебто зненацька, швидко. Але коли придивишся, то завжди визначена чітка архітектоніка, ясно організована структура.

Аранжування мотивів бездоганне – це звернення до провідних взірців, прототипів. Але їх здійснення в натурі стає своєрідною подією.

Так, головний убір Арапа зроблений із зеленого панбархату, оброблений зеленим галуном і пір'ям. Зараз ми його бачимо в макеті. Образ завершений і структурно мобільний. Костюм Балерини за ескізом Олександра Бенуа 1920-го р. – бархат, шовк, бавовняна тканина, штучне хутро, мережива, бахрома, розпис – теж свідчить про те, що це вже далеко не та акварель, яку ми можемо побачити в ескізі. Річ матеріалізує образ, сповнена експресією матеріалу, активно працюють декоративні мотиви.

Отже, побіжний нарис поетики сценічного синтезу свідчить про модерну піднесеність, архітектурну автентичність доби тощо. Усі ці ознаки захоплюють і сучасних сценографів. За феноменологічною фактурою сценічних образів стоїть антрополого-філософський контекст формування сценізму ХХ століття, що і є предметом аналізу статті.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Філософсько-антропологічні виміри сценічного простору досліджувалися в імпліцитній формі в роботах О. Бенуа (1990 р.), В. Гайдабури (2007 р.), В. Іванова (1979 р.), Л. Курбаса (1988 р.), Д. Лідера (2004 р.), А. Петрицького (1930 р.), Р. Черкашина (2008 р.), В. Чекригіна (1922 р.), О. Ефроса (1921 р.) та інших. Мистецтвознавчі та культурологічні аспекти феномену національної ідентичності сценічного синтезу мистецтв досліджувалися у творах В. Базанова (1963 р.), І. Вериківської (1981 р.), А. Зися (1978 р.), Ю. Легенького (1990, 2022 рр.) та інших. Однак проблема модерного сценічного синтезу є маловивченою.

**Мета статті** – розглянути феномен сценічного синтезу мистецтв як стильовий феномен у контексті діалогу культур початку ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** Те бурхливе перехрестя культур, яке формувалося стараннями С. Дягілева в Парижі, не можна описати однозначно: як «Російські сезони», «Дягілевські сезони». Узагалі «сезонний» характер вистав є суто зовнішньою характеристикою. Сценічний синтез формувався в умовах полідіаспорного вчинку, де діалог культур за горизонталлю (діалог французької, російської, української, іспанської, італійської культур) структурувався навколо осі метакультурного діалогу язичницької та християнської культур у творах Ігоря Стравінського («Петрушка», «Весна священна» тощо), діалогу ідеологічних

амбіцій авангардного балету «Сталевий скок» Сергія Прокоф'єва, творів французьких музичних імпресіоністів – Моріса Равеля та Клода Дебюссі, інших. Діалог культур у європейському контексті сценічного синтезу не можна звести до дихотомій, бінарних опозицій тощо. Модерний симбіоз мистецтв задавав парадигму полісценізму.

Так, «Соловей», опера у трьох діях із танцювальними інтермедіями, на музику Ігоря Стравінського та Степана Мітусова, за сюжетом казки Ганса Крістіана Андерсена, вражає своєю кольористістю, насиченістю фарб. Власне, О. Бенуа тут показав, як використовуються мотиви китайських костюмів, які виконані в манері акварельного начерку, побіжного нотування думок, але за цим стоять легка стрімка лінія та чіткий силует. Ескіз костюма Синього Мандарина (1914-й р.) – папір, акварель, туш, олівець і срібло – показує, наскільки етнографічно витримана вся система костюма. Ескіз декорації для третьої дії, Спальні імператора (1914-й р.) – це ціла симфонія насичених декоративних кольорів, які орієнтовані на культурно-історичні адекватії Сходу. Стиль модерн активно відкриває культурний простір сценографії Сходу. Ми начебто входимо в китайський сувій і починаємо жити у просторі романтизованого, піднесеного та стилізованого пейзажу. Ескіз костюма Японського Посла з мечем (1914-й р.) теж надзвичайно характерний як за позою, жестом, так і структурою плям, конфігурацій і образним рішенням.

О. Бенуа вражає ескізно-імпульсивним експресіонізмом, який у порівнянні з його чіткими та досить автентичними конфігураціями архітектури зачаровує насиченою динамікою. Ескіз костюма Танцюриста для китайського маршу (1914-й р.) теж свідчить про те, що досить експресивно та вільно презентуються рух, динаміка, образи костюма, де намічаються великі діагональні складки. Уже заданий ритм, задана мелодика та навіть своєрідна структура хореографічного образу. Ескіз костюма Танцюриста для китайського маршу (1914 р.) – папір, акварель, туш, кість, олівець, білила – теж виконаний у характерній манері, презентує досить чіткий конструктивний малюнок, але поданий начебто швидко, пунктирно, в експресивній системі акварельного нарису. Це своєрідні образи, які є більш ритмічними, динамічними, ніж

завершеними, лінеарними, вишукано-стилістичними формулами, як це ми можемо побачити в Леона Бакста, наприклад, чи в Пабло Пікассо.

«Свадебка» в оформленні Наталії Гончарової – це теж рефрен поетики Олександра Бенуа, доведений до більш декоративного, плоского й орнаментального ряду. Особливо це відчувається в композиціях, які здійснені з фабричними трубами (ескіз декорації, 1916–1917-й рр.), а також композиція з конями та птахами Сирина (ескіз декорації, 1915–1916-й рр.). Ці твори настільки орнаментальні, завершено-конструктивні, що ми бачимо вже інший підхід. Тут немає розподілу на перший і задній план, завіса подається як лубок, монументальна фреска. Уже немає акварельної прозорості, а є чіткий жорстокий світ конфігурацій.

Можна казати, що деякою мірою та ж поетика здійснена для Маври за оперою Ігоря Стравінського, поемою Олександра Пушкіна «Домик у Коломні». Якщо поглянути на графіку, яку зробив Олександр Бенуа для його «Мідного вершника», то ми не побачимо альязій наслідування. Але відчувається декоративний стиль із включенням перспективної системи ходів, яка говорить про те, що в архітектурі існує протозрієць, протозразок. Тобто Олександр Бенуа є парадигмічною фігурою для майже всіх художників сцени початку ХХ ст.

Звичайно, можна оспорювати їхню долю в тій чи тій інтерпретації, але те, що Н. Гончарова і М. Ларіонов були близькі до маестро за поетикою, особливо площадною естетикою, гротеском, який був доведений у роботах до чіткого орнаментального візерункового устрою, – безсумнівно. Так, роботи М. Ларіонова для хореографічної пантоміми «Блазень» несуть стрімкий ескізний нарис акварелі, але коли вони здійснюються в натурі, то ми бачимо вже інший, деякою мірою експресивно-динамічний і трагікомічний ефект. Особливо це стосується ескізу костюма Солдата: виконання в натурі презентує низку погонів, що створює надлишкову динаміку, яка перетворюється на своєрідний карнавал. Ескіз костюма старого Блазня – теж своєрідний, декоративно-імпульсивний, несподіваний. Фактично, Михайло Ларіонов інвертує парадигму класичного модерну, переутворює його в авангардний устрій. Вражають ескізи Наталії Гончарової до «Золотого півника», які цілком вписуються

в поетику лубка, і тієї системи естетичних знахідок, які вже були характерними для авангарду того часу. Це 1914-й р., домінує досить стриманий і декоративно лапідарний червоний колір, який, на відміну від червоного в того ж О. Бенуа, стає більш фресковим, монументальним. Але майстриня дає собі волю, коли червоне набуває вже повноти свого звучання в декораціях для першої та третьої дій.

Наталія Гончарова бездоганно здійснила ескіз птаха Сирина (1913–1914-й рр.), ескіз Царя Додона, який буквально за поетикою і формою перекликається з Олександром Бенуа, ескіз Астролога... Увесь цей доробок є надзвичайно динамічним і культурно релевантним. Навіть Сергій Судейкін у своїх роботах і в ескізах наближується до декоративних рішень О. Бенуа, не говорячи вже про Миколу Реріха.

Отже, можна стверджувати, що Олександр Бенуа як засновник парадигми імпульсивно-декоративного аристократизму культурологічної реконструкції сценічного простору живе у світі широких альязій, які, з одного боку, орієнтовані на декоративізм, який сформувався в рамках поетики Олександра Головіна, з іншого – на архітектурну поетику класицизму. Так, у 1910-му р. О. Головіним була поставлена «Жар-птиця», де чудові декорації просто вражають своєю мозаїчною кладкою. Костюми теж зроблені бездоганно. Декоративний простір Олександра Головіна – більш плоский, більш декоративний, тут немає акварельної начерковості. Простір декорацій більш конфігуративний, а ескізи наближуються більше до творів Леона Бакста, де декоративний орнамент так чи так пов'язується з динамікою руху людей, з майже античним, ренесансним рішенням фігур. Леон Бакст запозичує (або трансформує) поетику Олександра Бенуа, але доводить її до маньєристичного виміру.

О. Бенуа – патріарх сценографії, та людина, що дала можливість розгорнути простір великих полотен. Так, у 1908-му р. був поставлений «Борис Годунов», де задіяні сили багатьох декораторів. Олександр Головін зробив ескізи декорацій для другої картини прологу, «Соборної площі». Це величезний монументальний образ, який завдає надзвичайно величезний масштаб. В О. Головіна також можна побачити ескіз декорації Грановитої палати, яка виконана у стилі а-ля мозаїчна кладка, де аквареллю, гуашшю, пастеллю та бронзовою фарбою

здійснюється певна симфонія сценічного простору з явно визначеним центральним ритмом і своєрідними архітектурними візіями. Костюм Федора Шаляпіна для партії Бориса Годунова несе в собі монументальні декоративні строї.

Звернемося до деяких текстів, спогадів О. Бенуа, щоб ближче увійти в устрій образів стилю модерн. Будемо давати широкими мазками замальовки з різних статей, які характеризують, власне, модерний, навіть літургійний образ бачення. «Виконання заповітної мрії – паломництва в місто Лімбург на ріці Лані (Limburg an der Lahn), забрало в нас цілий день, з раннього ранку до пізнього вечора. Давно за фотографіями та гравюрами мені був знайомий відомий вид на собор із боку його абсиди, і мені завжди хотілося побачити цю єдину красу в натурі. Але те, що відкрилося перед нами, коли під'їжджали до Лімбурга, було неочікуваним. Я тоді ж вирішив зробити на місці детальний малюнок, щоб потім у картинах значних розмірів передати цей незрівнянний романтичний пам'ятник... У самого обриву прямовисної й оголеної скелі підіймається п'ятибаштовий собор того чаруючого стилю, у якому сувора проста романська архітектура вже підпадає під більш м'який вплив готики» (Бенуа, 1990, с. 15).

Отже, ця замальовка свідчить про те, що він пише неначе аквареллю, начебто пунктиром підняв вертикалі, які потім повторюються в багатьох ескізах, у багатьох роботах сценографічного типу. Таке сценографічне бачення, такий образний синтез, де є просценіум, сцена, скеля, обрив, – це, фактично, уже та візуальна рампа, після якої розгортається картина архітектурної споруди. Театральне бачення чудової ландшафтної далечини, – це і є театр модерного типу. Звичайно, майстер був надзвичайно експресивним, і багато з тих, хто з ним спілкувався, підпадали під вплив такого романтичного модерного театру.

Але знов-таки повторимо: стиль модерн не завжди був романтичним. Він частіше за все зберігає настанови готики та настанови того синтезу мистецтв, який інколи буває занадто декоративним і лінійно-пластичним. Власне, цю лінію наслідує Леон Бакст. Тут же ми бачимо й суто давньогрецьке розшарування планів. Завжди є завеса, завжди є просценіум, перший і другий план, що розгортаються після рампи як сцена у сцені, як театр у театрі. Це і є, фактично, той

винахід Олександра Бенуа, який так театралью, синтетично структурував свої образи.

«Чому ж, незважаючи на всю меланхолійність Пізи, і ми надихаємося від неї тих ніжних почуттів, про які нам говорили наші знайомі? Чому знов так тягне в Пізу, і навіть хочеться саме в Пізі пожити? На кшталт того, як хочеться пожити у Брюгге, у Венеції. Чи тому, що її пустинні вулиці, її набережні населені примарами, що тягнуть до себе, чи тому, що в ній узагалі стільки загадкового, та й найбільш її відомі пам'ятники, їхня вразлива дивність, окрім свідомості, надає нашому смаку якісь нерозв'язні питання. І не одні тільки грандіозні фрески треченто і кватроченто в Кампо-Санто здійснюють найсильнішу привабливу дію, але тисячі красот, що скрізь трапляються в орнаментах, в архітектурних деталях, у скульптурах. Так, не можна собі скласти реальне уявлення про скульптуру раннього Відродження, не вивчивши творів обох Пізано – батька Ніколо та сина Джованні. Амвон Ніколо в Баптистерії надає найяскравіший приклад свідомого повертання до форм старої античності; навпаки, у скульптурах його сина Джованні проявляється, задовго до чогось аналогічного в живопису, бунтівний дух пізнього часу – бурхливе і страсне пробудження після летаргії, яка існувала багато століть», – констатує О. Бенуа (Бенуа, 1990, с. 35).

**Висновки.** Отже, катастрофізм модерну не розпочався після 20-х рр., а вже наприкінці XIX ст. вказував, наскільки складно та драматично формувалася мистецька реальність, наскільки вона залежала як від меценатів, так і від наслідування традицій класики. Релігійно-філософська громада, яка була сформована М. Бердяєвим, В. Розановим, Д. Мережковським, Л. Шестовим, давала ще один пласт зростання стилю модерн, ще один контекст інтелектуального життя, показувала, наскільки неординарно формувалася образна реальність доби.

У швидкому темпі виникали формати взаємодії художників, сценографія залежала від несподіванок, від внутрішніх кулуарних пересудів, від багатьох реалій, які важко назвати творчими. Але все одно вони давали імпульс творчості. І, власне, у них формувалася поетика тієї модерної системи сценізму, яку започаткував Олександр Бенуа. Модерн був останнім стилем у плеяді великих стилів доби. Після нього починаються вже «напрями», трансформації авангардного та постмодерного типу.

**Список використаних джерел:**

1. Базанов В. (1963). Сцена, техники, спектакль. Ленинград : Искусство. 120 с.
2. Бенуа А. (1990). Мои воспоминания : в 5 кн. Москва : Наука. Кн. 4–5. 744 с.
3. Вериківська І. (1981). Становлення української радянської сценографії. Київ : Наук. думка. 208 с.
4. Гайдабура В. (2007). Театральні автографи часу. Київ : Факт. 292 с.
5. Зись А. (1978). Теоретические предпосылки синтеза искусств. *Взаимодействие и синтез искусств*. Ленинград : Наука. С. 5–20.
6. Иванов В. (1979). Пространственная структура раннего театра и асимметрия сценического пространства. *Театральное пространство* : материалы Научной конференции (1978). Москва : Сов. художник. С. 5–34.
7. Курбас О. (1988). Березіль: Із творчої спадщини / за ред. М. Москаленко ; упорядн. і автор приміток : М. Лабінський. Київ : Дніпро. 518 с.
8. Легенький Ю. (1990). Театр без рампи. *Український театр*. № 2. С. 24–26.
9. Легенький Ю. (2022). Сценічний простір як феномен культури. *Культура в контексті практичних форм буття людини*. Ніжин : видавець М. М. Лисенко. С. 367–381.
10. Лідер Данііл (2004). Театр для себе. Київ : Факт. 104 с.
11. Петрицький А. (1930). Оформлення сцени сучасного театру. *Нова генерація*. № 1. С. 40–42.
12. Черкашин Р. (2008). Ми – березильці: Театральні спогади-роздуми. Київ : Акта. 336 с.
13. Чекрыгин В. (1922). О намечающемся новом этапе общеевропейского искусства. *Маковец*. № 2. С. 10–12.
14. Эфрос А. (1921). Художник и сцена. *Культура театра*. № 1. С. 11–12.

**References:**

1. Bazanov, V. (1963). Stsena, tekhniki, spektakl' [Stage, technique, performance]. Leningrad : Iskusstvo. 120 s.
2. Benua, A. (1990). Moi vospominaniya [My memories] : v 5 kn. Moskva : Nauka. Kn. 4–5. 744 s.
3. Verikivs'ka, I. (1981). Stanovlennya ukrains'koyi radyans'koyi stsenografi iyi [Formation of Ukrainian radian scenography]. Kiyiv : Nauk. dumka. 208 s.
4. Gaydabura, V. (2007). Teatral'ni avtografi chasu [Theatrical autographs for an hour]. Kiyiv : Fakt. 292 s.
5. Zis', A. (1978). Teoreticheskiye predposylki sinteza iskusstv [Theoretical prerequisites for the synthesis of arts]. *Vzaimodeystviye i sintez iskusstv*. Leningrad : Nauka. S. 5–20.
6. Ivanov, V. (1979). Prostranstvennaya struktura rannego teatra i assimetriya stsenicheskogo prostranstva [The spatial structure of the early theater and the asymmetry of the stage space]. *Teatral'noye prostranstvo: materialy nauchnoy konfenentsii* (1978). Moskva : Sov. khudozhnik. S. 5–34.
7. Kurbas, O. (1988). Berzil' : Iz tvorchoyi spadshchini [Berezil: From the creative past] / za red. M. N. Moskalenko ; Uporyadn. ta avtor primitok : M. G. Labins'kiy. Kiyiv : Dnipro. 518 s.
8. Legen'kiy, Yu. (1990). Teatr bez rampy [Theater without a ramp]. *Ukrayins'kiy teatr*: № 2. S. 24–26.
9. Legen'kiy, Yu. (2022). Stsenichniy prostir yak fenomen kul'turi [Stage space as a phenomenon of culture]. *Kul'tura v kontekstí praktichnikh form buttya lyudini*. Nízhin : vidavets' M. M. Lisenko. S. 367–381.
10. Líder, Daniyil (2004). Teatr dlya sebe [Theater for yourself]. Kiyiv : Fakt. 104 s.
11. Petrits'kiy, A. (1930). Ofornlennya stseni suchasnogo teatru [Decorating a stage for a modern theater]. *Nova generatsiya*. № 1. S. 40–42.
12. Cherkashin, R. (2008). Mi – berezil'tsi: Teatral'ni spogadi-rozdumi [Mi – Bereziltsi: Theatrical mind-think]. Kiyiv : Akta. 336 s.
13. Chekrytin, V. (1922). O namechayushchemsya novom etape obshcheyevropeyskogo iskusstva [On the emerging new stage of pan-European art]. *Makovets*. № 2. S. 10–12.
14. Efros, A. (1921). Khudozhnik i stsena [Artist and stage]. *Kul'tura teatra*. № 1. S. 11–12.