

## ВЛАДИМИР МАГАР: ЛИТЕРАТУРНЫЙ И РЕЖИССЕРСКИЙ СЮЖЕТ

**Е.А. Смирнова**

Российский институт истории  
искусств,

Санкт-Петербург, Россия

helengri@mail.ru

Творчество режиссера Владимира Магара, в течение пятнадцати лет руководившего Севастопольским русским драматическим театром имени А.В. Луначарского, совершенно не изучено, и данное исследование продолжает серию публикаций о нем. Изучение его режиссерской методологии может стать показательным для выявления закономерностей, характерных для региональной театральной жизни, и восстановить страницы истории русского театра, выпавшие из контекста исследовательской работы. Деятельность режиссера можно условно разделить на периоды – от легких комедий к романтическим произведениям, затрагивающим основные вопросы человеческого существования. Его постановкам всегда была присуща сложная и многосоставная литературная основа. В статье анализируются такие его спектакли, как «Империя Луны и Солнца», «Таланты и поклонники», «Дон Жуан», «Отелло», «Кабала святош». Им присущи монтажность и многоэпизодность. Исследуется роль сценографии, пластики, музыки и прочих составляющих драматического действия. Статья основана на использовании сравнительно-исторического метода, личном зрительском опыте автора, анализе литературных источников, переработанных режиссером, и многочисленной прессы, посвященной спектаклям. За пятнадцатилетний срок руководства Магар воспитал вкус провинциального зрителя и вывел театр на заметную художественную высоту.

**Ключевые слова:** Владимир Магар, Борис Бланк, Севастопольский театр имени А.В. Луначарского, спектакль «Дон Жуан», спектакль «Кабала святош», режиссерский сюжет.

DOI: 10.17212/2075-0862-2017-4.2-125-133

Спектакли Севастопольского русского драматического театра имени А.В. Луначарского в постановке Владимира Магара, в течение пятнадцати лет руководившего театром, изучены мало. Анализ поэтики его спектаклей важен для понимания таких принципов его режиссерской деятельности, как многосоставная литературно-драматургическая основа постановок, их монтажная композиция с выраженными монтажными стыками, система лейтмотивов, в том числе литературных. Легче назвать те постановки, литературная основа которых проста и состоит из одной пьесы – это несколько ранних работ Магара: «Плоды про-

свещения» Л.Н. Толстого (1993), «Подруга жизни» Л. Корсунского (1997), «Дорогая Памела, или Как нам пришить старушку?!..» Дж. Патрика (2003). Тем не менее и в раннем творчестве, еще в качестве приглашенного режиссера, Магар обнаружил склонность к соединению различного литературного материала, что в дальнейшем стало одной из главных особенностей его постановок. Так, необычными для севастопольского зрителя стали его спектакли, созданные в 1999 году: «Темная история, или Фантазии на тему “Черного квадрата” Казимира Малевича» по пьесе П. Шеффера, и «Репетиция пьесы А.П. Чехова “Дядя Ваня” в

провинциальном театре». Последний представлял из себя многослойное произведение, где «исполнители главных ролей имеют свои отношения вне сцены» [6, с. 3], что роднило постановку с «Театром» М. Фрейна. Спектакль шел с огромным успехом.

Особый ключ Магар нашел к «Темной истории» П. Шеффера. Он словно следовал словам В.Б. Шкловского о том, что «поверишь потом, что квадрат Малевича был только обозначением входа в другое искусство...» [14, с. 112] Сюжет пьесы соединялся с красочными фантазиями, или интермедиями, происходящими то последовательно, то параллельно на отдельной «сцене в сцене» в расположенном на заднем плане «Черном квадрате». Появляющиеся из него «образы разных стран и эпох» стали, по общему мнению, высказанному А. Маретой, «во много крат интереснее и смешнее самой пьесы» [7, с. 3].

Уже в качестве художественного руководителя театра Владимир Магар поставил следующие спектакли: «Маскерадь, или Заговор масок» по драме М.Ю. Лермонтова (2001), «Империя Луны и Солнца» по пьесе Э. Ростана «Сирано де Бержерак» (2002), «Дон Жуан» по произведениям Ж.-Б. Мольера, А.К. Толстого, Б. Шоу и Э.-Э. Шмитта (2006), «Таланты и поклонники» А.Н. Островского (2008), «Женитьба» (2009) и «Городничий» (2010) по пьесам Н.В. Гоголя, «Отелло» В. Шекспира (2011), «Кабала святош» М.А. Булгакова (2013), «Эмма и адмирал» М. Рогожина (2014). В них проявились характерные черты создания режиссерского сюжета: литературный материал в постановках Магара всегда подвергается переосмыслению и реструктурированию, они часто имеют многосоставную основу, порой из нескольких произведений. Большинство созданных

им постановок можно назвать многоэпизодными, где фрагменты обретают окончательный смысл за счет их монтажного сочленения.

В.Б. Шкловский писал: «Нужен не просто монтаж, а далекий монтаж, ибо он связан с неожиданным переосмыслением» [14, с. 112]. Так получилось со многими спектаклями Магара, которые приобрели новый смысл благодаря монтажу литературной основы. Например, режиссерский сюжет «Талантов и поклонников» включил в себя саму пьесу А.Н. Островского, эпизоды из его же «Бесприданницы» и шекспировского «Короля Лира» в переводе Б.Л. Пастернака. Пьеса «Отелло» соединена с одноименной оперой Дж. Верди, а в «Кабале святош» пьеса М.А. Булгакова – с его романом «Жизнь господина де Мольера» и письмами. Многосоставную основу имеет спектакль «Дон Жуан». Работая над постановками «Маскерадь, или Заговор масок», «Женитьба» и «Городничий», Магар использовал черновики и разные редакции пьес. Это понадобилось постановщику для того, чтобы полнее воссоздать на сцене художественный мир автора.

В «Темной истории...» фантазии из «Квадрата» играли роль своеобразного романтического двоемирия; таковы же и оперные фрагменты в «Отелло». Отчасти подобная функция выполняется введением в «Кабалу святош» самого Булгакова, хотя смысл этого спектакля гораздо глубже – он не только о судьбе художника, но и о связи времен. Соединение литературно-драматургического материала диктуется, безусловно, не только личными пристрастиями постановщика и его представлением о целостности создаваемого сценического произведения, но и отображает его мироощущение. Магару близки как романти-

ческие творения, повествующие о судьбе героической личности (отсюда его тяга к М.Ю. Лермонтову, Э. Ростану), так и произведения, главным действующим лицом которых является театр, искусство и его служители. Театр вообще для него – основной переходящий сюжет, главный и в «Отелло», и в «Кабале святош», и в «Талантах и поклонниках».

В этой постановке художник Борис Бланк создал красочный мир-театр, в котором персонажи играли «Бесприданницу» во время бенефиса Негиной. В первом акте Нароков и Громилов, как истинные актеры труппы Мигаева, исполняли сцену из «Короля Лира». Магар превратил в отдельный эпизод небольшой диалог из 1-го явления второго действия пьесы, где трагик сравнивал себя и Нарокова с королем Лиром. Подобное не впервые возникало в его постановках: нескольких слов в тексте бывало достаточно, чтобы режиссер придумал целую сцену, как, например, «Сон Агафьи Тихоновны» или «Баня» в «Женитьбе».

Красный бархатный занавес приоткрывал ночную тьму, в которой в клубах синего дыма брели под снегом при холодном свете луны полубезумный король Лир (Нароков – Анатолий Бобер) и его шут (Громилов – Николай Карпенко). Обжигали горечью слова Лира: «Дуй, ветер! Дуй, пока не лошнут щеки!» [13, с. 471]. Устав от горестных стенаний, Лир потерянно опускался на авансцену, прижав к себе голову единственного друга-шута, и они, обнявшись, уходили в ночную мглу. Следом за бархатным занавесом опускался еще один, в виде афиши спектакля «Король Лир», и эти занавесы будто отделяли друг от друга сценические миры. Возвращаясь в свой, Нароков и Громилов вместе с холщовыми костюмами своих недавних персонажей сбрасывали с

себя и высокие страсти, обсуждая, где достать денег на вышивку.

«Таланты и поклонники» стали характерным отображением режиссерского мироощущения. Ему присущ своеобразный театроцентризм, вера в непобедимую силу искусства. Передача этой веры и стала основным лирическим высказыванием постановщика как в этой работе, так и в главной для Магара – булгаковской «Кабале святош». Эта постановка, ставшая одной из самых личных для режиссера, рассказывает не только о жизни Мольера, но и о судьбе Булгакова, что оказалось возможным благодаря соединению литературного материала.

Из булгаковского романа пришла первая сцена спектакля – появление акушерки, здесь – няньки Ренэ (Нина Белослудцева) с новорожденным Мольером на руках. Входящего в мир будущего драматурга приветствует Булгаков (Виталий Таганов), обладающий портретным сходством. Несколько небольших, но важных монологов писателя (в том числе финальный), его авторские комментарии возникли также из романа и писем. Тексты различных писем соединяются. Так, письмо брату Николаю в Париж от 18 марта 1930 г. поделено на фрагменты, и в первые минуты своего сценического существования герой В. Таганова говорит о том, что в «неимоверно трудных условиях он написал пьесу о Мольере». И второе действие начинается словами Булгакова-Таганова о том, что его «литературные труды погибли, также и замысль». Герой продолжает строку из того же письма: «Корабль мой тонет, вода идет ко мне на мостик. Нужно мужественно тонуть...», – соединяя ее, по воле автора спектакля, со словами из другого письма: «Ко мне склонилось два-три сочувствующих лица. Ви-

дят, плавает человек в своей крови. Говорят: “Кричи”. Кричать лежа считаю неудобным...” [2, с. 163]

Монтаж сцен спектакля, аналогичный параллельному монтажу в кино, сделан таким образом, что новое значение приобретает категория времени. Режиссер не напрямую приближает действие пьесы к современности, а монтирует его с аллюзиями к обстоятельствам жизни Булгакова. Например, эпизод появления отца Варфоломея (Николай Карпенко) мизансценически решен так, что представляет собою два диалога из параллельных миров. Бродячий проповедник непосредственно обращается к Людовику, стоящему на авансцене, но по диагонали от него в оркестровой яме расположился Булгаков. В речи отца Варфоломея присутствует ощутимый сталинский акцент, и кажется, что одновременно к Булгакову обращается Сталин. Возникает эффект монтажа, на который указывал В.Б. Шкловский, – «изменение смысла сцены в зависимости от того, где ее помещают» [14, с. 322]. Он называл монтаж «методом жизни», и таковым он оказался для Магара, соединившего в спектакле времена и судьбы писателей. Булгаков, сожалея о том, что никогда не встретится со своим героем, через несколько мгновений садится напротив Мольера за стол, и оба драматурга поднимают бокалы, а им наливают вино Людовик и де Шаррон. Так в финале будто реализуется идея одного из писем Булгакова: «Мы сговоримся о вечере, когда сойдемся и помянем в застольной беседе имена славных комедиантов... и самого командора Жана Мольера» [3, с. 165].

Магар не единожды привлекает письма в качестве литературных источников. В «Женитьбе» Подколесин (Андрей Бронников) диктует Степану письмо к «другу

Герасиму Иванычу»: «...Всем чиновникам пришла блажь жениться. О женитьбе Шапалинского и Самойленка, я думаю, ты слышал <...> Позволь еще тебя, единственный друг Герасим Иваныч, попросить об одном деле... а именно: нельзя ли заказать у вас в Петербурге портному самому лучшему фрак для меня? Мерку может снять с тебя, потому что мы одинакового роста и плотности с тобой. А ежели ты разжирел, то можешь сказать, чтобы немного уже. <...> Какой-то у вас модный цвет на фраки? Мне очень бы хотелось сделать себе синий с металлическими пуговицами...» [5, с. 100–102]. Комический характер постановки начинает раскрываться с этой сцены, когда выясняется, что Степан написал только: «Пришли мне синий фрак с металлическими пуговицами». Эпизод с письмом заменяет первый гоголевский монолог, указывая на то, что героя к решению жениться подталкивает окружение. Письмом в спектакль вводится и лейтмотив, отображающийся в сценографии: занавес спектакля сделан Б.Л. Бланком в виде огромного, во всю сцену, дымчато-синего фрака.

Найденная режиссером деталь может дать толчок для развития собственного сценического сюжета. Так, спектакль Магара по пьесе Э. Ростана «Сирано де Бержерак» назывался «Империя Луны и Солнца», в чем нашли отклик сочинения самого поэта де Бержерака. Один из эпизодов спектакля был также навеян как его сочинениями, так и текстом пьесы, когда в третьем действии Сирано, стремясь задержать де Гиша, рассказывает ему о способах полета на Луну. Здесь Сирано пытался продемонстрировать такой полет – с помощью огромного деревянного коня, пушки, установленной на повозке, и шута, выступающего в роли ассистента.

Но самой характерной для В. Магара оказалась работа над «Доном Жуаном». На примере этой постановки можно увидеть то, что описывал в своей книге В.Б. Шкловский: «Литературный поиск – поиск нового смысла жизни; отодвигается древнее толкование и создается новое, как бы вечное» [14, с. 138]. Спектакль был поставлен по произведениям Ж.-Б. Мольера, А.К. Толстого, Ш. Бодлера, Э.-Э. Шмитта и Б. Шоу.

С самого начала заявлялась его монтажная, сложносочиненная природа. В темноте человек в темном плаще с капюшоном, который скрывал лицо, заколачивает крышку каменного гроба, и так же размеренно, как удары молотка, звучит печальный мужской голос: «Здесь похоронен дон Жуан Тенорио, самый ужасный человек, который когда-либо жил на земле...». Человек выпрямляется и откидывает капюшон, по плечам рассыпаются кудри – это дон Жуан (Евгений Журавкин), будто со стороны наблюдающий собственные похороны. В это мгновение он напоминал монаха, которым становился этот герой в пьесе А.К. Толстого. И тут же картина стремительно меняется: сцена освещается, на ней появляются другие персонажи, они заполняют все сценическое пространство как своего рода хор, которым дирижирует Дьявол (Андрей Бронников). Этот образ – тоже то небольшое, что вошло в постановку из пьесы А.К. Толстого, где присутствует Сатана (Дьявол является и одним из героев третьего акта пьесы Б. Шоу «Человек и сверхчеловек», где Тэннер в своем сне становится доном Жуаном).

Саркастически смеясь, Дьявол в ответ на реплику дон Жуана начинает читать отрывок «Дон Жуан в аду» из «Цветов зла» Бодлера. Его текст: «Лишь только дон Жуан, сойдя к реке загробной...» [1, с. 30] –

переходит в «зонг» сродни брехтовскому. Герой А. Бронникова поет, грозно размахивая микрофоном, а сцена заполняется пестрой толпой – рыбаками и рыбаками, ангелами, нищими и слугами – они и свита Дьявола, и погубленные души.

Основной режиссерский сюжет базировался на пьесе Мольера, но был в спектакле и эпизод из пьесы Э.-Э. Шмитта «Последняя ночь дон Жуана» – суд над доном Жуаном, куда он попал в результате мести донны Анны (она заменила собою мольеровскую донну Эльвиру). Перед появлением дон Жуана и Станареля в лесу на помост выступала его обманутая жена со слугой Гусманом, который передавал мешочек с золотом мрачному нищему. На дон Жуана нападали шестеро мужчин в черных плащах и доставляли его, связанного, на суд, вершимый шестью женщинами в элегантных полосатых брючных костюмах и нарочито искусственных париках.

Второй акт открывал задумчивый Дьявол, бродящий по залитому призрачным голубым светом кладбищу среди серебристо-марморовых изваяний. Звучала печальная, напоминающая траурную музыка, и на ее фоне А. Бронников медленно произносил монолог Сатаны из пьесы А.К. Толстого:

Люблю меж этих старых плит  
Прогуливаться в час вечерний.  
Довольно смешанно здесь общество лежит,  
Между вельмож есть много черни...  
[12, с. 80]

Соединение разнородных материалов в спектакле позволяло задуматься и о том, что монтаж здесь приближался к коллажу. В своей книге А.В. Сергеев отмечает, что «коллаж не отрицает строгую ритмическую организацию, “динамическую систему”» [11, с. 31]. В связи с «Мистерией-буфф»

В.Э. Мейерхольда он выделяет «собственно коллажные признаки: обнажение монтажного приема, использование разноприродных материалов и их равноправие, метафора как конечный результат» [11, с. 31]. Они присутствуют и в спектакле Магара. Но в статье о театре Захарова А.Ю. Ряпосов справедливо замечает: «Принципиальное отличие техники монтажа от техники коллажа состоит в том, что при монтаже (даже в таких его в сущности примитивных формах, как эйзенштейновский монтаж аттракционов) существует определенный вектор направленности соединения или сопоставления монтируемых элементов, в случае коллажа такая доминанта отсутствует – по большому счету что угодно может быть соединено с чем угодно» [10, с. 3]. В подтверждение своей мысли исследователь ссылается на определение, данное П. Пави: «Коллаж – игра с... материальной формой <произведения>. Использование неожиданных материалов делает невозможным обнаружение порядка или логики» [9, с. 145]. Очевидно, что компоновка материала в постановке Магара логике подчинена.

За встречей дона Жуана со статуей следует эпизод, сочиненный постановщиком. Снова возникает кладбище. По помосту медленно сходит дон Жуан, сбоку выступает Дьявол. За доном Жуаном спускаются женщины со скорбными лицами, одетые в блестящие черные плащи, они кладут на пол цветы. Тяжело ступая, впереди идет дон Луис. На вопрос дона Жуана о том, кого хоронят, Дьявол отвечает: «Дона Жуана Тенорио». Сам дон Жуан видит всех, кто его хоронит. Траурно-безнадежные сцены, которые проходят перед глазами зрителей, меняют этическую направленность сюжета, оправдывая дона Жуана. Можно пред-

положить свершившееся в нем покаяние, которого не дали своему герою ни Мольер, ни Толстой, хотя дон Жуан в толстовском варианте был к нему ближе всего.

Начинается дождь, от которого дамы спасаются под непромокаемыми плащами и цветными зонтами. А герой Е. Журавкина вдруг заявляет Дьяволу: «Я возвращаюсь!» Раздосадованный Дьявол пытается убедить его остаться в аду. Разговор его с доном Жуаном и Командором позаимствован Магаром у Б. Шоу:

*Дон Жуан.* Скажите, командор, есть в раю красивые женщины?

*Статуя.* Ни одной. То есть буквально ни одной. Одеты безвкусно. Драгоценностей не носят. Что женщина, что пожилой мужчина – не разберешь [15, с. 507].

Преодолев уговоры Дьявола, дон Жуан побеждает его и возвращается. Финал спектакля неоднозначен. Сганарель, лежа на могиле, прижимает ухо к земле и вдруг слышит доносящиеся издали звуки музыки. Откуда-то из-под помоста появляется дон Жуан. Слуга и господин бросаются друг к другу в объятия. Ликующе звучит музыка и, завершая карнавальное таинство, величественно выступают по помосту как по подиуму, двенадцать прекрасных женщин в длинных платьях в черно-красной гамме. За ними спускаются дон Жуан и беременная донна Анна. (Возможно, идея ее беременности тоже навеяна пьесой Шоу, где дон Жуан встречает в аду свою бывшую возлюбленную, у которой было двенадцать детей.) Спектакль не дает ответа, воскресает ли герой, или жизнь продолжается без него.

Магар говорил: «Я увидел личность многогранную и интересную, радующуюся и страдающую, противоречивую и логичную, жесткую и лояльную, грешную и

праведную одновременно» [16, с. 2]. Идея полноты личности самого дон Жуана и мира, окружающего его, и стала главной в спектакле. Как заметил Ю. Вольнский, «каждая сцена “мистического дефиле” открывает что-то новое в герое, в его сопровождении и окружении... Каждая сцена открывает новое, а все они вместе открывают пусть не глубже классических “соавторов”, но шире, более разнообразно и причудливо эту условную, но и многогранную и содержательную личность» [4].

Переосмысливая литературные источники, Магар добивается того, о чем сказал В.Б. Шкловский: «...Для того, чтобы появилось единство, должно быть разнообразие, оно потом станет единством» [14, с. 286]. На примере постановки «Дон Жуана» видно, как разнообразие приводит к единству режиссерского сюжета. Используя художественный мир авторов, режиссер в итоге создает новое произведение, отвечающее его собственному мироощущению. Спектакли Магара, созданные монтажным способом, свидетельствуют об удачном использовании большого разнообразия выразительных средств современного театра.

#### Литература

1. *Бодлер Ш.* Цветы зла: стихотворения. – М.: Летопись, 1998. – 291 с.
2. *Булгаков М.А.* Письма П.С. Попову // Новый мир. – 1987. – № 2. – С. 163–180.
3. *Вольнский Ю.* Две такие непохожие... [Электронный ресурс] // Севастопольский академический русский драматический театр им. А.В. Луначарского. Библиотека: официальный сайт. – URL: <http://lunacharskiy.com/library/show/913> (дата обращения: 26.10.2017).
4. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений. Т. 10. Письма, 1820–1835. – М.: Изд-во АН СССР, 1940. – 537 с.
5. *Ершова Н.* Танец плененной бабочки // Слава Севастополя. – 1999. – 27 мая (№ 100 (20561)). – С. 3.
6. *Марета А.* Когда зрителям весело // Слава Севастополя. – 1999. – 11 марта (№ 46 (20507)). – С. 3.
7. *Мольер Ж.-Б.* Дон Жуан, или Каменный гость // Мольер Ж.-Б. Полное собрание сочинений: в 3 т. – М.: Искусство, 1986. – Т. 2. – С. 99–160.
8. *Пави П.* Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
9. *Рябов А.Ю.* Термин театра М.А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж? // Театрон. – 2011. – № 2 (8). – С. 3–7.
10. *Сергеев А.В.* Циркизация театра: от традиционализма к футуризму. – СПб.: ГАТИ, 2008. – 157 с.
11. *Толстой А.К.* Дон Жуан // Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Правда, 1980. – Т. 4. – С. 5–118.
12. *Шекспир В.* Король Лир // Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1989. – Т. 2. – С. 411–544.
13. *Шкловский В.Б.* Энергия заблуждения: книга о сюжете. – М.: Советский писатель, 1981. – 350 с.
14. *Шоу Б.* Человек и сверхчеловек // Шоу Б. Полное собрание пьес: в 6 т. – Л.: Искусство, 1979. – Т. 2. – С. 353–548.
15. *Ярошевская Т.* Владимир Магар: «Театр – это все мое жизненное пространство» // Слава Севастополя. – 2006. – 22 апреля (№ 75 (22257)). – С. 2.

## VLADIMIR MAGAR: LITERARY AND DIRECTOR'S TOPIC

E.A. Smirnova

Russian Institute of History of the Art,  
St.-Petersburg, Russian Federation

helengri@mail.ru

The author considers creative work of Vladimir Magar, who was a director of the Sevastopol theatre named after A.V. Lunacharsky for fifteen years, and this creative work hasn't been studied yet and the study is continued in the series of publications about him. The study of his manner of directing may be indicative for identifying the patterns specific to regional theatrical life and may restore some pages of the history of Russian theatre, which have been out of the scope of research so far. The activities of the director can be divided into several periods – from light comedies to romantic works involving basic questions of human existence. His performances have always been characterized by complex and multi-literary foundation. The article examines such performances as “Empire of the Sun and the Moon”, “Talants and Admirers”, “Don Giovanni”, “Othello”, “The Cabal of Hypocrites”. They are based on substantial principles of Magar's directing such as multi-piece basis, montage construction, complexity, transmission of the main lyrical expressions of the director. The role of scenographic solutions, plastic, music and other components of dramatic action are also examined in the article. The article is based on using of the comparative-historical method, personal audience experience of the author, analysis of different literary sources, revised by the director, and reviews which are not numerous. The principles of creation which are studied in the paper testify about the successful application by the director V. Magar of a great variety of expressive means of modern theatre and lead to the development of theatre art in the Russian province.

**Keywords:** Vladimir Magar, Boris Blank, the Sevastopol theatre named after A.V. Lunacharsky, performance “Don Giovanni”, performance “The Cabal of Hypocrites”, director's topic.

DOI: 10.17212/2075-0862-2017-4.2-125-133

## References

1. Baudelaire C. *Tsvety zla: stikhotvoreniya* [The flowers of evil]. Moscow, Letopis' Publ., 1998. 291 p. (In Russian).
2. Bulgakov M. Pis'ma P.S. Popovu [Letters to P.S. Popov]. *Novyi mir*, 1987, no. 2, pp. 163–180.
3. Volynskii Yu. Dve takie nepokhozhie... [Two such dissimilar...]. *Sevastopol'skii akademicheskii russkii dramaticheskii teatr im. A.V. Lunacharskogo. Biblioteka* [Sevastopol Academic Russian Dramatic A. Lunacharsky Theatre: the library]: website. Available at: <http://lunacharskiy.com/library/show/913> (accessed 26.10.2017).
4. Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochinenii*. T. 10. *Pis'ma, 1820–1835* [Complete works. Vol. 10. Letters. 1820–1835]. Moscow, AN SSSR Publ., 1940. 537 p.
5. Erokhina N. Tanets plenennoi babochki [Dance of captive butterfly]. *Slava Sevastopolya – The Glory of Sevastopol*, 1999, May 27, no. 100 (20561), p. 3.
6. Mareta A. Kogda zritelyam veselo [When the viewers have fun]. *Slava Sevastopolya – The Glory of Sevastopol*, 1999, March 11, no. 46 (20507), p. 3.
7. Molière J.-B. Don Zhuan, ili Kamennyj gost' [Don Juan, or, The stone guest]. Molière J.-B. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 3 t. [Complete works. In 3 vol.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, vol. 2, pp. 99–160. (In Russian).
8. Pavis P. *Slovar' teatra* [Dictionary of the theater]. Moscow, Progress Publ., 1991. 504 p.
9. Ryaposov A.Yu. Termin teatra M.A. Zakharova “montazh ekstremal'nykh situatsii”: montazh ili vse-taki kollazh? [The term of M.A. Zakharov's theatre “installation of extreme situations”: the installation or is it a collage?]. *Teatron – Theatron*, 2011, no. 2 (8), pp. 3–7.
10. Sergeev A.V. *Tsirkizatsiya teatra: ot traditsionalizma k futurizmu* [Circusization of the theatre:



from traditionalism to futurism]. St. Petersburg, GATI Publ., 2008. 157 p.

11. Tolstoi A.K. Don Zhuan [Don Juan]. Tolstoi A.K. *Sobranie sochinenii*. V 4 t. [Complete works. In 4 vol.]. Moscow, Pravda Publ., 1980, vol. 4, pp. 5–118.

12. Shakespeare W. Korol' Lir [King Lear]. Shakespeare W. *Komedii, khroniki, tragedii*. V 2 t. [Comedies, chronicles, tragedies. In 2 vol.]. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1989, vol. 2, pp. 411–544. (In Russian).

13. Shklovskii V.B. *Energija zabluzhdeniya: kniga o synzhetе* [Energy of delusion: a book on plot]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1981. 350 p.

14. Shaw B. Chelovek i sverkhchelovek [Man and Superman]. Shaw B. *Polnoe sobranie p'es*. V 6 t. [Complete works. In 6 vol.]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1979, vol. 2, pp. 353–548. (In Russian).

15. Yaroshevskaya T. Vladimir Magar: "Teatr – eto vse moe zhiznnoe prostranstvo" [Vladimir Magar: "The Theatre is all my living space"]. *Slava Sevastopolya – The Glory of Sevastopol*, 2006, April 22, no. 75 (22257), p. 2.