

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 792.2036(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-3-23>**Нанушка Тат'яна Со́ня ПОДКОВИРОФФ,***orcid.org/0000-0001-6165-4436*

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри іноземних мов професійного спрямування
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова
(Одеса, Україна) nanouchka.ts.podkovyroff@gmail.com**КОМУНІКАТИВНІ ТАКТИКИ РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті досліджуються особливості комунікації у постдраматичному театрі, характер комунікації та комунікативні стратегії та тактики. Театр другої половини ХХ століття визначається як режисерський театр, перевага у такому театрі надається режисеру перед драматургом. Тактика режисерського театру забезпечує здатність створювати команду фахівців, які від появи задуму і подальшого його втілення можуть ефективно співпрацювати і доповнювати один одного, перетворюючи текст п'єси у виставу, яку сьогодні трактують як унікальну музично-пластичну поліфонію, де кожна складова рівнозначна. У режисерському театрі драма отримує можливість повноцінного існування, тільки після включення її в процес театральних комунікацій, що перетворюють літературний текст на сценічний, завдяки зусиллям постановника, сценографа, композитора, виконавців, залу глядачів. Режисерський театр залучає у комунікаційний процес не лише адресанта і текст, а й адресата, встановлюючи в такий спосіб максимальну дистанцію між літературою та виставою.

Наступною стратегією режисерського театру є театральність та ігрове начало першої половини ХХ століття, які залучаються до обробки літературного періоджерела, спроба переборення «літературності» сценічністю, яка спричинена «революцією у слові».

Комунікативними стратегіями режисерського театру на певних етапах є метерлінківський театр мовчання, театр жорстокості А. Арто, абсурдистський театр, театр втрати Слова та драматургоцентризму, експериментаторства. Актуалізується не змістова сторона драматичного тексту (*history*), а безпосередній акт передачі (*story*), тобто важливою стає форма втілення тексту.

Режисерський театр забезпечує «переклад» літературного періоджерела в «деконструкційний» простір, за допомогою різних комунікативних трансформацій, як-от: інсценування, літературна обробка, сценічна версія, рімейк, контамінація, адаптування, ретейк, інтертекстуальність, сіквел тощо, що пояснюється можливостями інтернету та феноменом «втоми» тексту періоджерела.

Ключові слова: театр, режисерський театр, комунікативні стратегії, літературний текст, вистава.

Nanouchka Tatiana Sonia PODKOVYROFF,*orcid.org/0000-0001-6165-4436*

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate professor at the Department of Foreign Languages for Specific Purposes

Odessa I.I. Mechnikov National University

(Odesa, Ukraine) nanouchka.ts.podkovyroff@gmail.com**COMMUNICATIVE TACTICS OF DIRECTOR'S THEATER OF THE XX CENTURY**

The article examines the peculiarities of communication in the post-dramatic theater, the nature of communication, and communicative strategies and tactics. The theater of the second half of the 20th century is defined as director's theater, the director is preferred over the dramatist in such a theater. The tactics of the director's theater provide the ability to create a team of specialists who, from the emergence of the idea and its further implementation, can effectively cooperate and complement each other, turning the text of the play into a performance, which today is interpreted as a unique musical-plastic polyphony, where each component is equivalent. In the director's theater, the drama gets the opportunity to fully exist, only after its inclusion in the process of theatrical communications, which transforms the literary text into a stage one, thanks to the efforts of the director, set designer, composer, performers, audience hall. The director's theater involves not only the addressee and the text, but also the addressee in the communication process, thereby establishing the maximum distance between literature and the performance.

The next strategy of the director's theater is the theatrics and game beginnings of the first half of the 20th century, which are involved in the processing of the literary primary source, an attempt to overcome «literariness» with stagecraft, which is caused by the «revolution in the word».

Communicative strategies of director's theater at certain stages are Maeterlinck's theater of silence, A. Artaud's theater of cruelty, absurdist theater, theater of the loss of the Word and dramaturgicalism, experimentation. It is not the content side of the dramatic text (history) that is updated, but the direct act of transmission (story), that is, the form of the text's embodiment becomes important.

The director's theater ensures the «translation» of the original literary source into the «deconstruction» space, with the help of various communicative transformations, such as: staging, literary treatment, stage version, remake, contamination, adaptation, retake, intertextuality, sequel, etc., which is explained by the possibilities of the Internet and the phenomenon of «fatigue» of the original text.

Key words: theater, director's theater, communicative strategies, literary text, performance.

Постановка проблеми. Особистість режисера є ключовою в сучасному театрі, все частіше західноєвропейські театри відходять від авторського тексту, заглиблюючись в експериментальні пошуки нових театральних форм. Саме тому традиційні опозиції «театр і драматургія», «режисер і п'єса», які тривалий час були в полі зору дослідників сучасного театру, руйнуються, адже театр і драматургія намагаються перебороти цю опозиційність, вдаючись до експериментаторства і пошуку.

Особливості комунікації у драматургії досліджують В. Сінченко, Л. Войтенко, В. Корольова, А. Баканурський, серед зарубіжних дослідників теорії комунікації та комунікативних стратегій відзначаємо роботи Т. Ван Дейка, Д. Леві, Е. Тароне, С. Кордер, Е. Бялисток. У роботах зазначених дослідників робляться спроби визначення поняття комунікативна стратегія, виділяються ознаки для класифікації комунікативних стратегій, узагальнюються та класифікуються останні, досліджуються особливості комунікації у драматургії, пропонуються тактики, щодо аналізу характеру комунікації у театрі ХХ століття.

Однією з таких комунікативних тактик є здатність створювати команду фахівців, які від появи задуму і подальшого його втілення можуть ефективно співпрацювати і доповнювати один одного, перетворюючи текст п'єси у виставу, яку сьогодні трактують як унікальну музично-пластичну поліфонію, де кожна складова рівнозначна. Саме таке завдання виконує режисерський театр, який досить вдало конкурує з авторським театром та витісняє його.

Отже, режисерський театр повноцінне буття п'єси забезпечує перетворивши її на виставу. На тому, що «твір мистецтва, що претендує на приналежність до драматичної поезії, має бути здійсненим на сцені, бо якщо щось не піддається сценічному втіленню, значить воно не було втілено і самим поетом, а залишилося лише в зародку, у схемі», – наполягав романтик Ф. Геббель (Hebbel, 1978: 582-583). Тобто драма отримує можливість повноцінного існування, тільки після включення її в процес театральних комунікацій, що перетво-

рюють літературний текст на сценічний, завдяки зусиллям постановника, сценографа, композитора, виконавців, залу для глядачів, тобто тоді, коли, за словами У. Еко вона стає об'єктом «актуалізації». З приводу необхідності наявності останньої складової комунікативного процесу – наявності реципієнта, теоретик драми Е. Бентлі писав: «Самі собою події позбавлені драматичності. Вони знаходять драматичність, тільки у очах глядача» (Bentley, 1965: 7). Тобто режисерський театр залучає у комунікаційний процес не лише адресанта і текст, а й адресата, встановлюючи в такий спосіб максимальну дистанцію між літературою та виставою. І після прем'єри, при поверненні літературного тексту від потенційного буття до реального, ця дистанція може зберігатися, що свідчить про втрату драматургоцентристських тенденцій практикою сучасного театрального процесу.

Крім того, сама вистава наповнює драматургію знаками іншими, часто навіть інших семіотичних систем, їх природа і характер не літературні, а сценічно-видовищні. «Знак, – пише У. Еко, – мислиться як результат семіозису (тобто кореляції та взаємообумовленості) плану вираження та плану змісту. Ця кореляція не є наперед даною, вона виникає з продуктивного читання тексту режисером та рецептивного прочитання спектаклю глядачем (Драматург, до речі, теж може бути глядачем і вже по-іншому сприймати свій же літературний текст). Кореляція та взаємообумовленість, як функції, задіяні в театральному уявленні, дозволяють відновити динаміку породження сенсу» (Еко, 2018: 303). Основою концепції майбутньої вистави стають суб'єктивні враження режисера, які відлиті у театральну форму та донесені до реципієнта всіма сценічними засобами, а текст потрактовується як імпульс до створення сценічного образу. На думку Н. Корнієнко, такий підхід до задуму вистави вимагає створення, так званої «ситуативної п'єси», тобто використання класичної п'єси як основи для лібрето, де закладено багаторівневий процес взаємодії словесної, музичної, пластичної та світлової партитур. «Класичний текст різко спрощується, редукується

до простих елементів, архетипових, до сюжету чи фабули, щоб вивільнити простір для зняття накопичених попередніми прочитаннями стереотипів, для вільного використання «поведінки» персонажів. Тут доречно, певно, пригадати, що спроби такого режисерського театру сягають Відродження, адже Шекспір, Лопе де Вега як основу лібрето використовували сюжети хронік, відомих оповідей, магічних сюжетів» (Корнієнко, 2000: 22).

Відомі режисери XX століття (Крег, Мейерхольд, Курбас) одними з перших усвідомили той факт, що сучасний театр почав активно втрачати інтерес до традиційної мови, адже «авторський театр», зменшує можливість імпровізації, пошуку, є свого роду драматургічним диктагом. Назривала, за визначенням культуролога та театрознавця М. Корнієнка, «революція у слові». Ця «революція у слові» на початку XX століття спричинила ряд експериментальних театральних пошуків, що проявилось у появу символістського театру, зокрема метерлінківської, театральної естетики мовчання. Мовчання – свідчення присутності на сцені сакрального тексту, що організовує драматургічний дискурс за іншими правилами та законами, адже, як вважав Е. Крег, «найдовговічнішою драмою є безмовна драма» (Craig, 2008: 282). У концепції вистави, запропонованої англійським режисером, безмовність – це не тривалі виконавські паузи, а демонстрація втрати словом прагматичних функцій («Далі – тиша»).

Про «революцію у слові» ще у 1913 році говорив відомий театральний та літературний критик Ю. Айхенвальд у прочитаній ним лекції, що називалася «Заперечення театру». Через рік вона була включена до резонансної збірки «У суперечках про театр». Ю. Айхенвальд почав з того, що зафіксував становище театру як його «фатальну підпорядкованість літературі». «Безнадійна залежність від літератури» – свідчення «неспроможності» мистецтва сцени. Публікація Айхенвальда була з ентузіазмом прийнята Євреїновим, який підтримував і пропагував режисерський театр, комунікація в якому передбачала звільнення режисури від письменницького та драматургічного диктату, а одним із засобів створення інсценування (сценічної версії) за вже існуючим літературним артефактом треба вважати літературну обробку, версію, ремейк. У драматургії обробок (так часто називають цей жанр) відбувається перетворення першоавтора з «художника, який... виступав як вільний геній» на «посередника в обміні сюжетами, образами, ідеями...» (цит. за Аблицов, 2007: 4), а така історія драматургічних обробок сягає грецької

античності, зокрема до трагедій Есхіла, Софокла та Евріпіда, які були, по суті, більш-менш вільними інтерпретаціями міфів. Отже, театральність та ігрове начало, що залучаються до обробки літературного першоджерела можна вважати однією з комунікативних стратегій режисерського театру першої половини XX століття, це спроба переборення «літературності» сценічності, яка спричинена «революцією у слові».

Ця «революція у слові» стала однією з причин появи у середині XX століття абсурдистського театру, де мова вже має деструктивну функцію, а завдяки режисерському театрові та його інноваціям відбувається комунікація з адресатом.

Режисерський театр XX століття, на наш погляд, виявляє загалом негативне ставлення до традиції, яка склалася, намагаючись порушити в театрі інтерес до його архаїчного обрядового коріння, до традицій античного театру, де жест і пластика співіснують з вербальним аспектом ритуалу однаковою мірою. Прагнення збереження цієї паритетної основи можемо спостерігати через комунікативну модель реабілітації ритуально-обрядових витоків сценічного мистецтва та експериментальних пошуків у польській трупі «Гардениці» Володиміша Станевського, ряді латиноамериканських театрів. Дану комунікативну модель використовував і французький театральний модерніст А. Арто, який намагався порушити в театрі «диктатуру слова», реабілітувавши «мову знаків та міміки» у виставі (Artaud, 1958: 41). Комунікативна тактика самого А. Арто, до речі, сформувалася значною мірою під впливом вистав балійської трупи, які вдавалися до «співучасті» глядача і виконавців у виставі, тобто у комунікацію залучається не лише драматург та режисер, а й суттєво змінюється глядацька аудиторія, яку можна окреслити фігурою адресата, як пропонує Л. Синявська, аналізуючи комунікативну модель у драматургії (Синявська, 2019: 33).

На наш погляд, комунікативна модель А. Арто виступає як альтернатива епічному, брехтівському театру, адже прагне реабілітувати позавербальні виразні форми, ігрове начало, яке нівелювалось у театрі 30-х–40-х років XX століття.



Микола Євреїнов, який на початку 30-х років жив і працював у Парижі, висловлює думки, які перегукуються із думками А. Арто, що європейський театр щодо театральності, «безнадійний». І цю «безнадійність» він пояснює диктатом драматургії, яка витіснила (або, принаймні значно регламентує) ігрове начало на сцені. Тільки люди, позбавлені таланту, на думку Євреїнова, «розігрують ролі, вигадані іншими». Театральність за Євреїновим – фундаментальна естетична настанова, вона протиставляється драматургу, тобто між авторським і режисерським театром перевагу, звичайно, він надає останньому. Неприйняття Євреїновим традиційного театру, заснованого на драматургії, пов'язане з копіюванням у виставі життя, натуралізмом, що веде до дилетантського фотографування буття, відтворює на кону «театральщину». У цьому полягає парадокс «лицаря театральності», фанатично відданого мистецтву сцени, який категорично не приймає практично всі сучасні йому артефакти, оскільки в них поняття «театральність» підмінене поняттям «театр» (Євреїнов, 1927: 15). Ця опозиція «театральність» – «театр», як парадокс притаманна й Арто, котрий заявив: «Я ворог театру. Я завжди був ним. Як я люблю театр. Так само з цієї причини я – його ворог» (Artaud, 1958: 12).

Отже, руйнація драматургічного тексту як основи спектаклю призводить до театральних експериментів і сприяє оновленню сценічного театрального мистецтва та його розвою, театральність «вбиває» класичний театр, а відповідно і нівелює драматурга як творця словесного тексту, замінюючи і заперечуючи тезу спочатку було СЛОВО, комунікативною тактикою театральності, яка забезпечується ігровим началом, видовищністю спектаклю, режисерським баченням та інтерпретацією.

З погляду герменевтики «нова» режисура ХХ ст., здебільшого є організацією дискурсу, який не передбачає розкриття «Я» Іншого, тобто автора п'єси. Автор якщо й враховується, то виключно в контексті «проріджування суб'єкта» (Фуко, 2003), при якому смисли п'єси («предметні смисли» у гадамерівському розумінні) як тексту замінюються смислами вистави (за Гадамером «авторськими смислами»). Тут доречно згадати Р. Барта та його поняття «смерті автора», яке стає причиною «народження режисера» (під ним ми розуміємо створення вистави), тобто смерть автора (драматурга) стає причиною народження режисерського театру (Barthes, 1968). Специфіка подібної моделі комунікативного театраль-

ного зв'язку закладена в самій бінарності слова, яке для автора п'єси є найважливішим способом створення художньої реальності, а для автора вистави представляє об'єкт суб'єктивної інтерпретації з усіма наслідками, що звідси випливають, тому слушною тут буде думка Л. Войтенко що драматургічний текст є «унікальне словесне утворення, результат діяльності адресанта і адресата, які ведуть умовний уявний діалог» (Войтенко, 2020: 18). Фігура адресанта, яка включає драматурга і режисера, особливо в контексті постдраматичного театру, є антинарративною в тому сенсі, що на сцені не репрезентується сюжет, що послідовно розгортається, доводиться до глядача актором-оповідачем. Певно, тут доречно згадати, що ще Гете вважав режисера головною постаттю у театральному процесі, адже він доводив самостійність, незалежність театру відносно літератури. Гете твердив, що театральна постановка живе за своїми законами, що вона більша, ніж першоджерело, що просто розігрується на сцені, що літературний текст має бути адаптований для сцени, що його можна і потрібно видозмінювати. Режисер – це людина, котра забезпечує театру свободу жити за його власними законами. Такою є думка німецького театрознавця і критика Ріхарда Клайна. Звідси видається не дивною та обставина, що парадигма постдраматичного театру вперше була сформульована саме в німецькому театрознавстві.

Постдраматичний режисерський театр однак не може цілком нівелювати чи не враховувати інтенції і задум драматурга, адже авторські наміри, на наш погляд, є вихідним моментом виникнення феномену інтерпретаційної парадигми. «Читання – це спрямована творчість», – писав Ж.-П. Сартр, який відстоював думку врахування як читацьких, так і авторських прав (Сартр, 2009).

Однак слід пам'ятати, що режисерське прочитання відрізняється від механічного акту читання відсутністю гіпертрофованого інтересу до фабули першоджерела, сліпого слідування авторській ідеї та задуму, навпаки режисер прагне створити інший дискурс, вдаючись до іншої семіотично-знакової системи, інших видів мистецтва, іншої жанрової природи твору. Цю думку Ж. П. Сартра розвиває французький структураліст Жерар Женетт, доводячи, що літературу, яка тривалий час розглядалася як повідомлення без коду, необхідно досліджувати як код без повідомлення (Genette, 1980); у цьому ж напрямку розмірковує й французький письменник Філіп Соллерс, який вважає, що літературний (традиційний) текст «не повинен більше ні інформувати, ні переконувати,

ні доводити, ні розповідати, ні зображати» (цит за Pavis, 2002). Подібна мінімалізація суб'єктивної авторської волі, наділення драматурга статусом анонімного та безособового агента, формують практично необмежений оперативний простір для створення сценічної версії літературного першоджерела. Текст п'єси, трансформуючись у виставу, значною мірою знецінює СЛОВО, його роль і вагомість.

Вербальний сценічний акт втрачає свою самоцінність, за якої він представляє «оповідання заради самої розповіді, а не заради прямого впливу на дійсність» (Р. Барт). Інакше кажучи, актуалізується не змістовна сторона драматичного тексту (history), а безпосередній акт передачі (story), тобто важливою стає форма втілення тексту.

Тип театральності, що характеризується домінуванням драматурга і, відповідно, вербальності дуже дотепно позначений Жаком Деррідою як «теологічний». Дерріда у дусі деконструктивізму досить саркастично описує авторський театр, де «автор є творцем, який відсутній і здалеку, озброївшись текстом, наглядає за темпом чи змістом уявлення акторів, їх поєднує і ними керує, даючи твору проявити його в тому, що зветься змістом його думок, задумів, ідей. Представляти за допомогою ... постановників або акторів, невірних перекладачів ...які, як раби, вірно виконують провидницькі задуми «пана» (Derrida, 1978: 298). Як бачимо, Дерріда досить скептично потрактовує роль і місце автора в театрі, роль драматурга для нього є вторинною, наголошуючи на важливості режисера як постановника спектаклю. Крім того, режисер забезпечує «переклад» літературного першоджерела в «деконструкційний» простір, за допомогою різних комунікативних трансформацій, як-от: інсценування, літературна обробка, сценічна версія, рімейк, контамінація, адаптування, ретейк, інтертекстуальність, сіквел тощо.

Появу численних версій, контамінацій, рімейків і ретейків, сіквелів на відомі сюжети (як драматичні, так і прозові) можна пояснити феноменом «втоми» тексту першоджерела. Текст першоджерела здається настільки відомим на нецікавим, або ж настільки заїждженим, що глядач відчуває «втому» від класичної драматургії, від надмірного активного «вживання» класичного тексту.

Друга причина відходу від класичного тексту та можливості його інтерпретації пов'язана з інтернетом, який надає можливість будь-якому автору незалежно від рівня власного літературного обдарування публікувати свої «проби», серед яких сіквелів, з різного погляду другорядних буде доволі багато, навіть безвідносно до твору-першоджерела. Тому режисерський театр ХХ століття забезпечує перехід від постмодерністського до постдраматичного театру, що змінює смислову концепцію театрального мистецтва, актуалізує нову сценічну виразність, фундаментально змінює традиційну сутність комунікативних відносин «драматург – режисер». Змодельовати перспективи розвитку, звичайно, можливо, однак це буде лише прогностична модель, яка окреслює певні вектори театральних інновацій. Однак враховуючи особливості комунікації та специфіки драматургічного тексту і його сценічного втілення з впевненістю можемо констатувати, постдраматичний феномен не призведе, попри песимістичні прогнози, до «смерті театру», традиційні театральні форми, безумовно, не припинять свого існування.

Сучасний постдраматичний театр неоднозначно сприймається не лише публікою, а й театральними діячами, адже естетика, мова, комунікація, сценічні образи є незвичними, епатажність часто може видаватися за новаторство, однак без цього не може бути поступу вперед, бо у результаті пошуку та експерименту народжується нове сценічне мистецтво і новий театр.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абліцов М. Галактика Україна. Українська діаспора: видатні постаті. К.: КИТ, 2007. 436 с.
2. Войтенко Л. І. Художня література як форма комунікації. Навчально-методичний посібник Одеса, 2020. 36 с.
3. Еко У. Історія європейської цивілізації. Середньовіччя. Варвари. Християни. Мусульмани. Фоліо, 2018. 704 с.
4. Корнієнко Н. Український театр напередодні третього тисячоліття: Пошук. К., 2000. 224 с.
5. Сартр Жан-Поль. Буття і ніщо: Досвід феноменологічної онтології. Пер. з французької. Видавництво: Серія Philosophy, 2009. 928 с.
6. Синявська Л. І. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: комунікативні стратегії. Монографія. Одеса: КП ОМД, 2019. 302 с.
7. Фуко М. Археологія знання. К.: Основи, 2003. 326 с.
8. Artaud A. Metaphysics and the Mise en Scene. The Theatre and Its Double. New York: Grove Press, 1958. 159 с.
9. Barthes, R. Elements of Semiology. (A. Lavers, & C. Smith, Trans.). New York: Hill and Wang, 1968. 111 с.
10. Bentley E. The Life of the Drama. New York: Atheneum, 1965. 386 с.
11. Craig E. On the Art of the Theatre. London: Routledge, 2008. 192 с.

12. Craig E. *Index to the Story of My Days* New York: Viking Press, 1957. 308 c.
13. Derrida J. *The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation. Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978. 317 c.
14. Genette G. *Selections on narratology translated from Figures III: Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Lewin, Jane E. Foreword by Jonathan Culler. Ithaca: Cornell University Press. 1980. 285 c.
15. Hebbel F. *Werke: in 2 Bänden*. Hrsg. V. K. Pörnbacher. München, 1978. 1632 c.
16. Pavis P. *Slownik terminów teatralnych*. Wrocław: ZNO, 2002. 719 c.
17. Yevreinov V. *The theatre in life*. New York; London, 1927. 296 c.

REFERENCES

1. Ablitsov M. (2007) *Halaktyka Ukraina. Ukrainiska diaspora: vydatni postati*. [Galaxy Ukraine.Ukrainian diaspora : prominent personalities] Kyiv: KIT 436 p. [in Ukrainian].
2. Voitenko L. I. (2020) *Khudozhnia literatura yak forma komunikatsii. Navchalno- metodychnyi posibnyk*. [Fiction as a Form of Communication.Educational and Methodological Manual] Odesa. 36 p. [in Ukrainian].
3. Eko U. (2018) *Istoriia yevropeiskoi tsyvilizatsii. Serednovichchia. Varvary. Khrystyiany. Musulmany*. [History of European Civilization of the Middle Ages: Barbarians.Christians. Muslims] Kharkiv: Folio 704 p. [in Ukrainian].
4. Korniienko N. (2000) *Ukrainskyi teatr naperedodni tretoho tysiacholittia: Poshuk*. [Ukrainian Theater on the Eve of the Third Millennium : Search] Kyiv 224 p. [in Ukrainian].
5. Sartre Zhan-Pol. (2009) *Buttia i nishcho: Dosvid fenomenolohichnoi ontolohii*. Per. z frantsuzkoi. [Being and Nothingness An Essay in Phenomenological Ontology] Vydavnytstvo: Serii Philosophy. 928 p. [in Ukrainian].
6. Syniavska L. I. (2019) *Ukrainska dramaturhii kintsia KhKh – pochatku KhKh stolittia: komunikatyvni stratehii. Monohrafiia*. [Ukrainian Drama of the Late 19th and Early 20th Centuries: Communicative Strategies. Monograph] Odesa : KP OMD 302 p. [in Ukrainian].
7. Fuko M. (2003) *Arkheolohii znannia*. [The Archaeology of Knowledge] Kyiv: Osnovy 326 p. [in Ukrainian].
8. Artaud A. *Metaphysics and the Mise en Scene. The Theatre and Its Double*. New York: Grove Press, 1958.159 c.
9. Barthes, R. *Elements of Semiology*. (A. Lavers, & C. Smith, Trans.). New York: Hill and Wang, 1968. 111 c.
10. Bentley E. *The Life of the Drama*. New York: Atheneum, 1965. 386 c.
11. Craig E. *On the Art of the Theatre*. London: Routledge, 2008. 192 c.
12. Craig E. *Index to the Story of My Days* New York: Viking Press, 1957. 308 c.
13. Derrida J. *The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation. Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978. 317 c.
14. Genette G. *Selections on narratology translated from Figures III: Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Lewin, Jane E. Foreword by Jonathan Culler. Ithaca: Cornell University Press. 1980. 285 c.
15. Hebbel F. *Werke: in 2 Bänden*. Hrsg. V. K. Pörnbacher. München, 1978. 1632 c.
16. Pavis P. *Slownik terminów teatralnych*. Wrocław: ZNO, 2002. 719 c.
17. Yevreinov V. *The theatre in life*. New York; London, 1927. 296 c.