

УДК 792. 57 (73+477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-1-7>

Ліляна БЕЛИМЕНКО,
orcid.org/0000-0002-7323-9528
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) lilyana.belimenko@gmail.com

ФЕНОМЕН ПОСТАНОВОК РОБЕРТА ВІЛСОНА: ЗВУКОВИЙ АСПЕКТ

У статті досліджено особливості звукового оформлення вистав одним із провідних представників театрального авангарду кінця ХХ – початку ХХІ ст. американським режисером, сценографом і драматургом Робертом Вілсоном. Уточнено поняття «драматургія звуку» (за М. Овадія), що як явище театрального мистецтва зародилося в ранніх авангардистських практиках як наслідок визнання матеріальності звуку, перегляду традиційної референційності художніх засобів і встановлення нової естетики, яка розглядає звук як матерію, як форму та як незалежну складову твору. Розглянуто концепцію недієгетичного звуку та виявлено особливості її використання в театральній практиці Р. Вілсона (для створення дислокації між звуком і зображенням). Констатовано, що Р. Вілсон створює код руху для своїх виконавців, який дислокується від інших театральних кодів, таких як звук, а його вистави, позиціюючись як архітектонічні аудіовізуальні сценічні інсталяції в часі та просторі, є еволюційною гілкою театральної форми, започаткованої футуристичною та авангардною драматургією матеріалу, форми та звуку, що замінили драматургію персонажів і сюжет. Виявлено, що театр Роберта Вілсона пропонує інноваційний підхід до театрального звуку – режисер використовує його як самостійний та рівнозначний іншим пластичним та кінетичним елементам театральної вистави та сценічної архітектури матеріал. З'ясовано, що характерними для творчості Р. Вілсона є такі підходи та методи звукового оформлення вистав як: використання недієгетичного звуку з дислокацією між звуком і зображенням; прийом асинхронності звуку та зображення; прийом вербально-вокально-візуального зіткнення, що використовується в авангардній звуковій поезії; методи посилення зв'язку між зовнішнім звуком і внутрішніми переживаннями персонажів. Доведено, що Р. Вілсон використовує синтез звуку, пластики та кінетики для створення експансивного часового контексту.

Ключові слова: Р. Вілсон, театральні вистави, звук, звукове оформлення, драматургія звуку, музика, часо-простір, авангард.

Liliana BELYMENKO,
orcid.org/0000-0002-7323-9528
Candidate of Art History,
Senior Lecturer at the Department of Stage and Show Directing
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) lilyana.belimenko@gmail.com

THE PHENOMENON OF ROBERT WILSON'S PERFORMANCES: SOUND ASPECT

The article examines the peculiarities of the sound design of performances by one of the leading representatives of the theatrical avant-garde of the late 20th and early 21st centuries. by the American director, scenographer and playwright Robert Wilson. The concept of «sound dramaturgy» (according to M. Ovadia) is clarified, which as a phenomenon of theatrical art arose in early avant-garde practices as a result of recognizing the materiality of sound, revising the traditional referentiality of artistic means and establishing a new aesthetic that considers sound as matter, as a form and as an independent component of the work. The concept of non-diegetic sound is considered and the peculiarities of its use in the theatrical practice of R. Wilson (to create a dislocation between sound and image) are revealed. It is stated that R. Wilson creates a code of movement for his performers, which is dislocated from other theatrical codes, such as sound, and his performances, positioned as architectural audiovisual stage installations in time and space, are an evolutionary branch of the theatrical form initiated by futuristic and avant-garde drama of material, form and sound, which replaced the dramaturgy of characters and plot. It was found that Robert Wilson's theater offers an innovative approach to theatrical sound – the director uses it as an independent and equivalent material to other plastic and kinetic elements of theatrical performance and stage architecture. It has been found that the following approaches and methods of sound design of performances are characteristic of R. Wilson's work: the use of non-diegetic sound with dislocation between sound and image; reception of asynchrony of sound and image; the technique of verbal-vocal-visual collision used in avant-garde sound poetry; methods of strengthening the connection between the external sound and the internal experiences of the characters. It is proven that R. Wilson uses sound synthesis, plastics and kinetics to create an expansive temporal context.

Key words: R. Wilson, theatrical performances, sound, sound design, dramaturgy of sound, music, space-time, avant-garde.

Постановка проблеми. Сценічний звук є надзвичайно важливим елементом вистави і сценічної динаміки, що є рушійною силою сучасного театру. Таким чином, звук розкриває сценічну постановку, створює новий тип тексту (фізичної театральності) засобами часового та просторового розміщення об'єктів. Водночас загальні дослідження театрального мистецтва відводять звуку переважно ілюстративну роль або розглядають звукове оформлення у контексті практичного застосування інших мистецьких дисциплін, таких як архітектура, скульптура, живопис і музика. Концептуально та прагматично звук залишається обмеженим своєю реляційною роллю як засобу, який разом зі сценічним оформленням та освітленням визначає місце дії та настрої сцени, позначає плин часу та сповіщає про вхід і вихід акторів. Тобто звук може бути невід'ємним елементом вистави, але зазвичай не помічається як публікою, так і науковцями. Поясненням цього є те, що він зазвичай має додаткові чи допоміжні, а не домінуючі ролі, використовується для провокації емоційних реакцій або створення настрою підсвідомо.

Особливу роль звуковому оформленню вистави відведено у творчій діяльності одного з провідних світових театральних режисерів ХХ ст. – Роберта Вілсона. Незважаючи на те, що більшість академічних досліджень творчості американського театрального режисера Р. Вілсона розглядають його постановки з точки зору впливу сценічних образів, його театр рівною мірою переплетений з музикою та звуковими ландшафтами.

Актуальність дослідження полягає в спробі осмислення місця і ролі звуку в феномені театру Р. Вілсона з метою розширення українського наукової бази.

Аналіз досліджень. Окремі аспекти творчості Р. Вілсона аналізує О. Танюк в статті «Зони ризику постдраматичного дискурсу» (або «Метафізичний крик» постдрами) (2015), Є. Васильєв у монографії «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» (2017), О. Лачко у дисертаційній роботі «Рецепція постмодернізму у сучасній театральній культурі України» (2019), О. Коваленко в контексті дослідження методологічних та філософських засад режисури «візуального театру» (2022), Л. Бевзюк-Волошиною в публікації «Зміна візуальної домінуючої у виставах постмодерністського (постдраматичного) театру» (2015) та ін. Проте проблематика звукового оформлення постановок Роберта Вілсона лишається одним із малодосліджених аспектів, що вимагає висвітлення з позицій сучасного мистецтвознавства.

Мета статті – виявити особливості звукового оформлення вистав Роберта Вілсона в контексті специфіки використання режисером засобів художньої виразності.

Виклад основного матеріалу. Відомі дослідники постдраматичного театру Г.-Т. Леман і Е. Фішер-Ліхте, надають театральному звуку велике значення, визнаючи змістовність сценічного звуку та появу слухової семіотики (Lehmann, 2006, с. 94), а також наголошуючи, що в «перформативному породженні матеріальності» виконання усність/слуховість відіграє головну роль (Fischer-Lichte, 2008, с. 133). На думку Дж. Дробніка, театральна «репрезентація та інтерпретація – це проблеми, в яких звук розділяє зображення і текст, проте звук перекофігурує ці проблеми, змінюючи уявлення з афектом, а інтерпретацію з втіленням... і кидає виклик умовностям візуальних і текстових моделей» (Drobnik, 2004, с. 8). М. Овадія вводить поняття «драматургія звуку». На думку дослідника, від її авангардних джерел і до сучасних практик, вона розгортається в двох невіддільних лініях, що переплітаються у жестовій, тілесній мові та силі голосу виконавців, а також структурних якостях сценічного звуку (Ovadija, 2013, с. 304). Прорив драматургії звуку не є проблемою художньої техніки чи майстерності – це наслідок визнання авангардом матеріальності звуку, перегляду традиційної референційності художніх засобів і встановлення нової естетики, яка розглядає звук як матерію, як форму та як незалежну складову твору. Більше не йдеться про те, як створити за допомогою звуку твір мистецтва, який представляв би об'єкт, щось позначав чи виражав естетичну ідею, сформульовану деінде в культурі, мові чи теорії. Швидше, це питання про те, як мати справу із самим звуком як актором у драмі речей, або як еротичним матеріалом плотського/вокального виступу, або як елементом нової театральності, у якій він незалежно взаємодіє зі світлом, об'єктами та сценічним дизайном. Задумуючи метод театральної композиції чи побудови, що розповідає власний «сюжет» через процес усного/слухового семіозису, драматургія звуку стала конститутивною частиною театру, який робить більший акцент на виставі, мізансцені та аудіовізуальній архітектурі сцени, ніж у драматичному тексті.

У контексті специфіки теми дослідження, звукове оформлення вистави розглядається як сукупність вербального, музичного та шумового аспектів.

Особливу специфіку звукове оформлення отримує у постановках одного зі знакових театральних режисерів кінця ХХ – початку ХХІ ст. – Роберта

Вілсона. Театрознавці стверджують, що його творчість здійснила великий вплив на театральних практиків, включаючи Р. Формана, Т. Браун, Л. Андерсон, учасників The Wooster Group, Complicité, Station House Opera та The Theatre of Mistakes (Brook, 2013, с. 11). Окрім інноваційного підходу Р. Вілсона до тілесного руху та його важливості в мізансцені, спадщина майстра ґрунтується на можливості багаторазового прочитання, зміні контекстів, відокремлення театральних компонентів, поповненні розрізнених джерел і створенні «візуального театру». Х.-Т. Леман стверджує: «неочевидний, а також очевидний вплив його естетики просочився скрізь, і можна сказати, що театр на зламі століть завдячує йому більше, ніж будь-якому іншому окремому театральному практику» (Lehmann, 2006, с. 78). Р. Вілсон – частина спільного, взаємовпливового та мультимедійного експерименталізму, який створює нові театральні форми разом із такими митцями, як Л. Андерсон (американська співачка і композитор використовує технології для створення «іншої поверхні у візуальному слуховому дизайні».

Р. Вілсон одним із перших режисерів відсторонився від нарративних претензій на розвиток сюжету в бік синхронного викладення різноманітних матеріалів. Зіставлення візуальних і слухових сценічних елементів в змішаних творах пов'язане з прийомом вербально-вокально-візуального зіткнення, що використовується в авангардній звуковій поезії, а також синкретизмом, синестезією і абстракцією футуристичного пластичного мотомористичного комплексу.

Один із найвпливовіших учасників формування нових форм вистави в театрі, Р. Вілсон представляє роботу, яка характеризується ідеями та образами з інших засобів масової інформації, таких як кіно, телебачення, архітектура, танець, візуальне мистецтво та перформанс, щоб створити новий вид мистецтва: гібрид, який відбувається в театрі, але не вкорінений у нормативній театральній практиці та не може бути легко розміщений у межах цієї традиції. Відповідно, такий складний генезис часто розумівся через концепції, які вже були застосовані до інших форм мистецтва, що призвело до різноманітного діапазону критичні оцінки творчості Р. Вілсона (Lehmann, 1988, с. 47). Його ранні роботи, між 1969 р. і 1974 р., названий С. Брехтом «Театром візій» (Brecht, 1994), започаткував новий візуальний підхід до сцени. Ці постановки зазвичай були довготривалими, виконувалися великим складом непідготовлених акторів і містили мало або взагалі не містили діалогів. Без слів, рух і жест встановили практику

візуального спілкування між його акторами та глядачами (Brook, 2013, с. 13). П. Паві (2003, с. 28) наголошує на тому, що Р. Вілсон у своєму «театрі образів» «грає одночасно на обох панелях – візуальній та слуховій відповідно до двох ритмів, що властиві кожній системі, і, зокрема, такий театр вимагає музики або організованого звуку/тиші та голосу, щоб «зацементувати» образи». На думку М. Шевцової, «його творчість завжди музична, спирається на ритм, висоту звуку, тембр тону, інтонацію, гучність, ритм і паузу...» (Shevtsova, 2007, с. 45) з моменту прем'єри вистави «Листи до королеви Вікторії», постановка якої відбулася в 1974 р. Натомість А. Холмберг класифікує перший період творчості Р. Вілсона (1960–1970-ті рр.) як період постановок, що інтегрують мову, другий період, початок якого ознаменувала вистави «Листи до королеви Вікторії», – період деконструювання мови, третій (з 1984 р.) – період використання Р. Вілсоном мови як літературного прийому, а четвертий (з кінця 1980-х рр.) – період постановки класичних творів та опер і переосмислення вже існуючих текстів (Holmberg, 1996, с. 9–40). Дослідник аналізує використання режисером мови як засобу для створення чистого звуку, що таким чином є антитезою семантичному значенні, а також стверджує, що Р. Вілсон поєднував слова не для передачі сенсу, а для звукових якостей фраз, демонструючи таким чином високе відчуття класичної композиції (вчений порівнює його з «моцартівським» відчуттям музики) (Holmberg, 1996, с. 72).

Аналізуючи постановки Р. Вілсона, можна констатувати, що режисер постійно звертається до концепції недієгетичного звуку. Як свідчать дослідники, «термін «дієгетичний» походить від грецького слова «diegesis», що перекладається, як оповідь (Diegesis). Отже, з такого тлумачення зрозуміло, що дієгетичний звук – такий, що впливається, належить до подій та всіх елементів, відображуваних у оповіді, тоді як недієгетичний звук, навпаки, не належить напряму до оповіді та її складників» (Железняк, 2021, с. 172).

Подібно до створення Р. Вілсоном автономних шарів для свого театру, Ж. Дельоз (2005а) описує один підхід до звуку як того, що «свідчить про те, що не видно, і передає візуальне замість дублюючи це» (Deleuze, 2005, с. 17). Невидиме або «поза полем» вказує на «ціле», яке є «відкритим», і поза будь-якою «закритою системою», запропонованою у виставі, «пов'язане з часом або навіть з духом, а не зі змістом і простором (Deleuze 2005, с. 18). Для вистав Р. Вілсона характерне використання недієгетичного звуку з дислокацією між

звук і зображенням. Не менш типовим є прийом асинхронності звуку та зображення – режисер доповнює його, використовуючи звуки, які слідує за переходами між зображеннями, а не продовжуються через них (це сприяє створенню відчуття руйнівної напруги, що посилюється при використанні недієгетичних звуків). Так, наприклад, у моновиставі «Гамлет-монолог» (1995 р.) Р. Вілсон домагався переривчастого звучання, що оглушає, нагадуючи звук розбитого скла. Ця звукова фактура акомпанувала монологам Гамлета або ж виникала після них. Надзвичайно владний звук розбитого скла виконував у постановці одну з провідних ролей – використовуючи можливості алеаторної музики режисер створює своєрідні запрошення до асоціацій. Як предмети та деталі одягу звук маркує різноманітних персонажів, яких виконує один актор: появи Гертруди та її придворної свити передувало звучання колісної ліри, пропущеної крізь синтезатор. Це вбивало у звуці природність та перетворювало його на дивний звук, що відсторонював дію, тобто дивне створювало відмінну від життєвої правди штучність.

Надзвичайно цікавим є підхід Р. Вілсона до вербального ряду у музичній виставі «Сонети Шекспіра» (2009 р.), вирішеної режисером у стилі високого кемпу, що проявляється в його любові до «неприродної, штучної та гіперболізованої» (Sontag, 1964, с. 11) театральності, що створює в сценічному просторі власний порядок речей. Режисер вводить у постановку інтермедії, що нагадують кабаре виконані тандемом Королева-зануда та Цапа-відбувайла відпущення в супроводі аранжування сентиментальної музики композитора Р. Уейнрайта, який сам виконував свої пісні, з'являючись з оркестровою ями в яскравому проміні прожектора з мікрофоном у руці. Специфіка виконання сонетів – проспівування і звучання у формі музичного речитативу, а лише потім декламування або навпаки – була зумовлена демонстрованою просторовою конструкцією і кожним конкретним персонажем, який з нею взаємодівав.

Р. Вілсон, який уособлює понівну тенденцію перформансу в постдраматичному театрі протягом останніх кількох десятиліть, створює свої твори як кінетичні сузір'я слухових і візуальних зображень. Він використовує метод перемикання каналів між слуховими та візуальними відчуттями, які традиційно розглядаються як окремі сутності, задумані як зіставлення «радіозображення над голосом фільму», дозволяючи обом зберігати свою автономію. Р. Вілсон пояснює це перехре-

щення слухового та візуального відчуття, нагадуючи нам про силу радіоп'єс пропонувати безмежні образи та силу німих фільмів провокувати нашу безмежну уяву звуків. В його постановках звук, рух, простір і голос не супроводжують одне одного, а функціонують як елементи рівної значущості. Р. Вілсон звільняє глядача від слухання слів, які в будь-якому випадку безглузді, і заохочує «слухати малюнки», просто насолоджуватися краєвидами, архітектурним розташуванням у часі та просторі, музикою та почуттями, які вони викликають.

Висновки. Вистави Роберта Вілсона – архітектонічні аудіовізуальні сценічні інсталяції в часі та просторі являють собою сучасний приклад театральної форми, ініційованої футуристичною та авангардною драматургією матеріалу, форми та звуку, що замінили драматургію персонажів і сюжет. Його театр репрезентує інноваційну драматургію зіткнення форм, виражальних матеріалів та їх синкретизму в своєрідному абстрактному монтажі сенсових стимулів, що виникає як наслідок авангардної драматургії, в якій звук використовувався як самостійний матеріал, рівнозначний іншим пластичним та кінетичним елементам театральної вистави та сценічної архітектури.

Дослідження виявило, що Р. Вілсон використовує звук, щоб зв'язати рух із якоюсь невизначеною та невидимою зовнішньою силою та створити експансивний часовий контекст, встановлюючи метод розширення «закритої системи» за допомогою здатності звуку вказувати «поза полем», модифікує його для створення чітких зв'язків між «поза полем» звуків та образів у «закритій системі» (встановлював сенсорний зв'язок між конкретними звуками та діями персонажів). Режисер пов'язує використання недієгетичного звуку з дислокацією між звуком і зображенням, а також використовує прийом асинхронності звуку та зображення, доповнюючи його використанням звуків, які слідували за переходами між зображеннями, а не продовжувалися через них (це сприяє створенню відчуття руйнівної напруги, що посилюється при використанні недієгетичних звуків). Не менш характерним для Р. Вілсона є використання методів, спрямованих на посилення зв'язку між зовнішнім звуком і внутрішніми переживаннями персонажів. Відсутність лінійної оповіді та протиставлення причини і наслідків між звуком та візуальним полем посприяла глибинній взаємодії з ними просторами і рухом в його взаємозв'язку з внутрішніми процесами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бевзюк-Волошина Л. Зміна візуальної домінанти у виставах постмодерністського (постдраматичного) театру. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2015. Вип. 16. С. 47–55.
2. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія Танюк О. : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
3. Желєзняк С. В. Узасємодія звуку й зображення в сучасній аудіовізуальній культурі. Культурологічна думка. 2021. № 20. С. 171-178.
4. Коваленко О. Методологічні та філософські засади режисури «візуального театру». *Wissenschaft für den modernen Menschen / Science for modern man*. 2022. С. 135-156.
5. Лячко О. Ю. Рецепція постмодернізму у сучасній театральній культурі України : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.04 / Харківська державна академія культури. Харків, 2019. 192 с.
6. Танюк О. Зони ризику постдраматичного дискурсу» (або «Метафізичний крик» постдрами). Курбасівські читання. 2015. № 10. С.161-178.
7. Brech S. *The Theatre of Visions: Robert Wilson*. London: Methuen, 1994. 441 p.
8. Brook J. Robert Wilson and an aesthetic of human behaviour in the performing body. A thesis submitted to Doctor of Philosophy in the Faculty of Media, Arts and Communications, 2013. 297 p. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/30665674.pdf> (дата звернення : 8.06.2024).
9. Deleuze G. *Cinema 1*. London: Continuum. 2005. 264 p.
10. Drobnick J. (Ed.). *Aural Cultures*. YYZ Books, 2004. 288 p.
11. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance A New Aesthetics*. Routledge, 2008. 251 p.
12. Holmberg A. *Directors in Perspective: The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 249 p.
13. Lehmann H-T. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge, 2006. 225 p.
14. Lehmann H-T. *Robert Wilson, Scenographer. Parkett 16: Collaboration Robert Wilson*, 1988. pp. 44-50.
15. Ovadija M. *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*. Publisher: McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston – London – Ithaca, 2013. 413 p.
16. Pavis P. *Analyzing performance*. Translated by David Williams. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003. 358 p.
17. Shevtsova M. *Robert Wilson*. Oxon: Routledge, 2007. 212 p.
18. Sontag S. Notes on camp. 1964. 14 p. URL: https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf (дата звернення : 17.06.2024).

REFERENCES

1. Bevziuk-Voloshyna L. (2015). Zmina vizualnoi dominanty u vystavakh postmodernistskoho (postdramatichnoho) teatru. [Change of visual dominance in performances of postmodernist (postdramatic) theater] *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Kyiv, 16, 47–55. [in Ukrainian].
2. Vasyliiev Ye. M. (2017). Suchasna dramaturhiia Taniuk O. : zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii. [Modern dramaturgy Tanyuk O.: genre transformations, modifications, innovations] *Lutsk : PVD «Tverdynia»*, 532 s. [in Ukrainian].
3. Zheliezniak S. V. (2021). Uzaiemodiiia zvuku y zobrazhennia v suchasniy audiovizualniy kulturi. [Interaction of sound and image in modern audiovisual culture] *Kulturolohichna dumka*, 20, 171-178. [in Ukrainian].
4. Kovalenko O. (2022). Metodolohichni ta filosofski zasady rezhysury «vizualnoho teatru». [Methodological and philosophical principles of “visual theater” direction] *Wissenschaft für den modernen Menschen / Science for modern man*, 135-156. [in Ukrainian].
5. Lachko O. Yu. (2019). Retseptsiia postmodernizmu u suchasniy teatralniy kulturi Ukrainy. [Reception of postmodernism in the modern theater culture of Ukraine] : dys. kand. mystetstvovnavstva : 26.00.04 / *Kharkivska derzhavna akademiia kultury*. Kharkiv, 192 s. [in Ukrainian].
6. Taniuk O. (2015). Zony ryzyku postdramatichnoho dyskursu» (abo «Metafizychnyi kryk» postdramy). [Risk zones of post-dramatic discourse” (or “Metaphysical cry” of post-drama)] *Kurbasivski chytannia*, 10, 161-178. [in Ukrainian].
7. Brech S. (1994). *The Theatre of Visions: Robert Wilson*. London: Methuen. 441 p.
8. Brook J. (2013). Robert Wilson and an aesthetic of human behaviour in the performing body. A thesis submitted to Doctor of Philosophy in the Faculty of Media, Arts and Communications, 297 p. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/30665674.pdf>.
9. Deleuze G. (2005). *Cinema 1*. London: Continuum. 264 p.
10. Drobnick J. (Ed.). (2004). *Aural Cultures*. YYZ Books. 288 p.
11. Fischer-Lichte E. (2008). *The Transformative Power of Performance A New Aesthetics*. Routledge. 251 p.
12. Holmberg A. (1996). *Directors in Perspective: The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press. 249 p.
13. Lehmann H-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge. 225 p.
14. Lehmann H-T. (1988). *Robert Wilson, Scenographer. Parkett 16: Collaboration Robert Wilson*, 44-50
15. Ovadija M. (2013). *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*. Publisher: McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston – London – Ithaca. 413 p.
16. Pavis P. (2003). *Analyzing performance*. Translated by David Williams. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 358 p.
17. Shevtsova M. (2007). *Robert Wilson*. Oxon: Routledge. 212 p.
18. Sontag S. (1964). Notes on camp. 14 p. URL: https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf.