

Артем ПОЗНЯК,

orcid.org/0009-0009-3510-8402

*доктор філософії в галузі культурології,
викладач кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) licum@ukr.net*

Олександр МАТУЗКО,

orcid.org/0000-0002-5972-8560

*старший викладач кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) ma-16@i.ua*

РЕЦЕПЦІЯ АЗІАТСЬКОГО ТЕАТРУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Стаття присвячена дослідженню особливостей рецепції азійського театру провідними представниками європейського сценічного мистецтва в історичній ретроспективі. Констатовано, що вплив азійського театру на європейське сценічне мистецтво, що розпочався наприкінці XIX ст. і триває донині позначився на багатьох аспектах теорії та практики акторської підготовки і режисерської практики. Наголошено на тому, що можливості інтегрування різноманітних аспектів японського, китайського, індійського, балійського та ін. театрів століття тому на сучасному етапі, завдяки тенденції міжкультурної взаємодії та розвитку інформаційно-комунікаційних технологій набувають нових форм, репрезентуючи рецепцію азійського театру західними митцями цифрового суспільства. Виявлено перспективні напрями використання елементів традиційних азійських театральних практик на сучасному етапі розвитку сценічного мистецтва як в театральній педагогіці (процесі акторської підготовки), так і в режисерській практиці. З'ясовано, що методи підготовки актора, розроблені на основі традиційних азійських театральних практик відповідно до розуміння та осмислення провідними представниками театральної педагогіки специфіки акторської майстерності, спрямовані на посилення концентрації, усвідомлення себе самого, акумулювання та грамотного розподілу енергії, присутності актора на сцені як у фізичному, так і у ментальному плані. Дослідження виявило, що у контексті режисерської діяльності мова йде в першу чергу про відтворення естетики азійського театру, джерелами якої є філософські ідеї, унікальний естетичний підхід до мистецтва, що характеризується цілісним синкретичним процесом, підкреслює радість, гармонію та динамічну взаємодію. Синтезуючи ідеї, включаючи форму та вираження, емоції і символізм, ідея та тематика вистави отримують художнє символічне та метафоричне виявлення.

Ключові слова: азійський театр, європейське сценічне мистецтво, рецепція, режисерська практика, східна естетика, підготовка актора.

Artem POZNYAK,

orcid.org/0009-0009-3510-8402

*Doctor of Philosophy in Cultural Studies,
Lecturer at the Department of Directing and Actor's Skill
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) licum@ukr.net*

Oleksandr MATUZKO,

orcid.org/0000-0002-5972-8560

*Senior Lecturer at the Department of Directing and Actor's Skill
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) ma-16@i.ua*

RECEPTION OF ASIAN THEATRE IN EUROPEAN STAGE ART

The article is devoted to the study of the peculiarities of the reception of Asian theatre by leading representatives of European stage art in a historical retrospective. It is stated that the influence of Asian theater on European stage art, which began at the end of the 19th century and continues to this day, has affected many aspects of the theory and practice

of actor training and directorial practice. It is emphasized that the possibilities of integrating various aspects of Japanese, Chinese, Hindu, Balinese, etc. theaters of a century ago at the present stage, thanks to the trend of intercultural interaction and the development of information and communication technologies, are taking on new forms, representing the reception of Asian theater by Western artists of the digital society. Promising directions for using elements of traditional Asian theater practices at the present stage of development of stage art are identified, both in theater pedagogy (the process of actor training) and in directorial practice. It was found that the methods of training an actor, developed on the basis of traditional Asian theatrical practices in accordance with the understanding and comprehension by leading representatives of theatrical pedagogy of the specifics of acting, are aimed at enhancing concentration, self-awareness, accumulation and competent distribution of energy, and the actor's presence on stage both physically and mentally. The study revealed that in the context of directing, it is primarily about recreating the aesthetics of Asian theater, the sources of which are philosophical ideas, a unique aesthetic approach to art, characterized by a holistic syncretic process, emphasizing joy, harmony, and dynamic interaction. By synthesizing ideas, including form and expression, emotions, and symbolism, the idea and theme of the performance receive artistic symbolic and metaphorical expression.

Key words: Asian theater, European stage art, reception, directing practice, Eastern aesthetics, actor training.

Постановка проблеми. На сучасному етапі однією з провідних тенденцій театрального мистецтва є мультикультуралізм, в рамках якого активно відбуваються запозичення та переосмислення елементів традиційних театрів різних народів, що, з одного боку, дозволяє розширити межі усвідомлення розмаїття сценічного мистецтва, варіативність його художньо-естетичних принципів, а з іншого – збагатити режисерський, акторський та сценографічний інструментарій інокультурними техніками. У цьому контексті актуалізується дослідження проблематики сприйняття та адаптації різноманітних елементів азійського театру в європейському сценічному мистецтві.

Аналіз досліджень. До питання використання східних практик в сценічному мистецтві зверталися такі вітчизняні дослідники як В. Штефюк (2021) – авторкою розглянуто проблематику адаптації східних театральних, фізичних та духовних практик Є. Готовським та Е. Барбою в процесі розробки методик підготовки актора; розгляду однієї з найбільш популярних на Заході методик акторського тренінгу, розробленої японським режисером Тадаші Сузукі присвячено публікацію О. Хлистун (2017); окремі аспекти висвітлено в статтях українських науковців Н. Донченко та А. Єрмуханової (2022), Д. Будяченко (2022), Б. Куліш (2021) присвячених висвітленню творчої діяльності провідних європейських режисерів П. Брука, Ж. Копо, А. Арто та ін. Проте цілісного дослідження означеного питання проведено не було.

Мета статті – виявити особливості рецепції азійського театру провідними представниками європейського сценічного мистецтва в історичній ретроспективі і окреслити перспективні напрями використання елементів традиційних азійських театральних практик на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. Рецепція є одним із важливих явищ сценічного мистецтва, що великою мірою формує та визначає напрям його розвитку. Традиційно поняття рецепція роз-

глядається як епізодичне, свідоме запозичення ідей, матеріалів та мотивів, що стають взірцем, з метою використання їх для власних художньо-естетичних, етичних та інших інтересів. У контексті теми дослідження все ж вбачається більш доцільним звернутися до такого трактування рецепції як актуальне звернення до визнаного класичного спадку з метою художнього опанування, сприйняття.

Творчість «батьків-засновників сучасного західного театру» кінця XIX – початку XX ст., на думку дослідників, перебувала під впливом азійських практик. Мін Тіан стверджує, що, «дивлячись у зміщене та викривлене дзеркало азійського театру» (Tian, 2019: 45), батьки-засновники сучасного західного театру бачили у своїй уяві «примарного» Іншого не що інше, як (само)рефлексію або, точніше, (само)проекцію та розміщення своїх конкуруючих ідей та теорій, упереджених для побудови та майбутнього розвитку сучасного західного театру.

Варто зазначити, що перші записи про Схід дослідники відносять до XIV ст. – трактат венеціанського мореплавця і купця Марко Поло, який відвідав Китай під час правління династії Юань (1206–1368 рр.) або Монгольської династії є одним із перших «східних» текстів, за допомогою яких на заході могли скласти перші враження про Китай. У 1735 р. священник-єзуїт Дж. Б. Дю Гальде включив до свого «Географічного, історичного, хронологічного, політичного та фізичного опису китайської імперії та китайської Тартарії» переклад китайської п'єси, зроблений його колегою, отцем Жозефом Анрі Премаром, китайської п'єси епохи Юань, яка також стала періодом особливого процвітання для мистецтва та культури. П'єса під назвою «Сирота Чжао» розповідає історію про єдиного спадкоємця дому Чжао, який залишився, і який помститься за свою родину, вбивши генерала, відповідального за розправу над усім своїм кланом. Ця історія захопила європейських мисли-

телів і письменників, від Вольтера до А. Мерфі. В багатьох країнах Європи в цей час зростала популярність творів з Китаю, а мода на шинуазрі була в розпалі у Франції, де багато відомих художників збирали китайські артефакти, намагаючись писати в китайському стилі поезії та навіть драматургії в китайському стилі. Дипломати повернулися з Китаю і писали романи, вірші та драми, натхненні китайською культурою, і їхня підвищена обізнаність і знання культури надали цим текстам ауру «автентичності», якої бракувало попередній літературі про Китай. Азійські театральні трупі були привезені до Європи для виступів на Великих європейських виставках кінця дев'ятнадцятого та початку XX ст., що прискорило інтерес європейських практиків, які вважали, що західний театр зайшов у глухий кут із натуралістичним театром. Вони бачили в цих іноземних театральних стилях примітивне, чистіше естетичне вираження, що нагадувало давньоєвропейські театри, наближені до ритуальних вистав (Lee, 2012).

Японський театр, від ранніх ритуальних жанрів до постмодерністського перформансу, привертає увагу європейських режисерів з кінця XIX ст. Значною мірою підґрунтям для цього стало налагодження торгівлі між Японією та Заходом, що зумовило різке зростання інтересу до японського мистецтва і формування явища «японізму». Е. Фішер-Ліхте зазначає, що європейський авангард прийняв японські театральні прийоми у відповідь на «текстову культуру» театру XIX ст.: «уроки японського театру були використані Рейнхардтом, Арто та Брехтом головним чином для того, щоб експериментувати з «новими способами використання тіла актора» (Fischer-Lichte, 2001: 36), створюючи чистіші, більш театральні форми видовища та відчуття або переосмислюючи стосунки між акторами.

Особливості теоретико-практичних підходів до використання різноманітних аспектів азіатського театру провідними діячами сценічного мистецтва XX ст. – А. Аппія, Г. Кrega, Ж. Копо, Ш. Дюллена, А. Арто, Б. Брехта та ін. полягають у їхніх транснаціональних та міжкультурних стосунках із азіатськими театральними традиціями, а також специфіці інтерпретації та присвоєння азіатських традицій у їхній реакційній боротьбі проти домінування комерції та натуралізму. Звернення до театру іноземних культур надало можливість знайти «те, що збагатило їхню творчість і вивело її з обмежень європейського психологічного реалізму» (Martin, 2004: 43).

А. Аппія та Г. Крег, які сформували основи сучасного європейського театру, мали багато спіль-

ного в своїх ідеях щодо театрального мистецтва, зокрема гострий інтерес до японського театру. Не знаючи нічого про японську виставу, А. Аппія мав стимулюючий досвід справжнього, але зрештою відкинув його. Здобувши знання практично про всі аспекти азіатського театру, Г. Крег, однак, мав жажливий досвід реального й відкинув його з самого початку: «свідомо неприхильно ставлячись до реальності, Г. Крег міг лише насолоджуватися у своїй уяві традицією азіатського театру, яку для нього було непізнано та небезпечно пізнати та засвоїти» (Tian, 2019: 102). На думку С.-К. Лі, концепція театру Едварда Гордона Крейга була стимульована не лише європейським минулим, а й Далеким Сходом, особливо японським театром. Цей вплив можна стверджувати, зокрема, через його спроби розробити естетику, в якій усі мистецтва поєднувалися на сцені, щоб створити «тотальний» театр, а також у його наголосі на танці та кольоровій символіці (Lee, 2000: 215).

Ж. Копо, французький режисер, продюсер і актор, який провів свою ранню кар'єру, намагаючись протистояти реалізму в театрі усвідомлював потенціал східних театральних стилів для вдосконалення власної практики. Вивчаючи японський театр Но, Ж. Копо розвинув ідею нейтральної маски. Цю ідею повністю реалізував Ж. Лекок, який представляє нейтральну маску як маску спокою, без минулого чи майбутнього, вона існує лише в сьогоденні. Варто зазначити, що нейтральна маска зараз використовується в підготовці акторів у всьому світі, щоб практикувати ідею присутності в просторі вистави. Дихання зосереджується на тілі, створюючи енергію, яка дозволяє виконавцю контролювати свої почуття та дозволяє тілу бути готовим реагувати на нову ситуацію чи персонажа (Martin, 2004: 47).

Вплив, який азіатські театральні стилі мали на західний театр з кінця XIX ст., на думку дослідників, мав значний просвітницький характер, а Дж. Мартін стверджує, що вплив «настільки значний... що без нього не відбулося б розвитку режисерського театру XX–XXI ст.» (Martin, 2004: 102). Багато великих теоретиків драми 19-го та 20-го століть використовували традиції та прийоми традиційних театральних форм Японії, Індії, Китаю, Малайзії та інших країн як спосіб розвитку акторської майстерності та навчання акторів. Ці нові системи стали способом відокремлення від традиційного західного погляду на реалізм і натуралізм і дозволяють створити простір вистави, присвячений розробці нових способів структурування театру, щоб ми могли відображати й оцінювати аспекти людського буття через мистецтво.

Традиційні азіатські стилі виконання часто сприймаються як дуже жорсткі, актори мають мало місця для руху в рамках своєї майстерності. Але уважне вивчення традиційного азіатського театру покаже, що хоча актори завжди повинні відповідати параметрам своєї підготовки, вони повинні використовувати імпровізацію в кожній виставі, як відповідь на тип аудиторії та навіть на атмосферу і настрій вистави. Традиційна західна підготовка виконавства часто вважала голос і тіло окремими одиницями, і актор опановував те чи інше. Актори в театрі потрапляли б у сферу голосу, тоді як виконавці, такі як танцюристи та міми, вдосконалювали б тіло. Навчання в азіатських театральних стилях відкидає поняття окремого тіла та голосу. Вся істота працює разом, щоб створити повноцінний характер. Поняття фізичного тіла, яке працює з голосом для створення символіки та значення, використовувалося багатьма європейськими акторами та режисерами, зокрема Б. Брехтом та Є. Гротовським, і сприяло поширенню популярного жанру фізичного театру, до якого звертаються провідні сучасні режисери.

Водночас дослідники наголошують на тому, що у випадку західних практиків, дуже небагато виявили інтерес до ширшої культури, що оточує китайський театр. Так, наприклад, Б. Брехт, на його думку, був задоволений запозиченням концептуальних і стилістичних елементів для покращення власного дослідження значення та створення театру на Заході, брав до уваги ідеї та прийоми, але перекладав їх на власні терміни (Lee, 2012). Проте історія адаптації азіатських театральних форм не завжди була виключно тріумфом змісту над формою. Один із найвідоміших театральних практиків ХХ – початку ХХІ ст., відомий розробкою напрямку «театральної антропології», Е. Барба, італійський режисер і теоретик, який провів більшу частину своєї професійної кар'єри в Норвегії, спробував вивчити світові техніки виконання, щоб досягти підвищеної та вдосконаленої форми вистави. Е. Барба пропагував те, що він назвав «євразійським театром», театром, у якому «зустріч Сходу та Заходу, зваблення, наслідування та обмін були взаємними» і який мав призвести до єдиного «профілю», де «кордони між «європейським театром» та «азіатським театром» не існують» (Barba, Savarese, 1991: 53). Його широка робота над акторськими стилями різних культур та епох наводить аргументи на користь «євразійського» театру та схожості між театральними формами з усього світу. Він вірив у «передвиразність», присутню в усіх формах театру. Можна сказати, що цей термін, який Барба повністю описав у своїй роботі,

відображає настрій кожного без винятку актора на порозі виконання ролі. У своїй історії театального обміну між Сходом і Заходом Е. Барба пояснює, як колись такі форми, як *Commedia dell'arte*, мали подібні техніки, але тепер їх можна було знайти лише в азіатських театральних формах. Таким чином він обґрунтував необхідність звернення до останнього, щоб сприяти переоцінці європейського театального минулого. Е. Барба стверджував, що зараз євразійський театр нарешті стає реальністю в плані міжкультурного обміну, пройшовши стадію «непорозуміння», породжених взаємодією між східним і західним театрами з ХVІІІ ст. до середини ХХ ст., яку він вважав у деяких випадках плідною. Євразійський театр міг би збагатити досвід і роботи обох типів митців по обидва боки європейсько-азіатського вододілу. У 1966 р. він заснував Міжнародну школу театральної антропології, де систематично досліджував азіатські техніки, теорії та практики. Вивчення Е. Барби міжнародного театру дозволило йому розпізнати два елементи, які захоплювали глядачів по всій Азії протягом століть. По-перше, це використання тіла виконавця, щоб відійти від типових рухів повсякденного життя, і те, як тіло виконавця здатне розподілити канали використання енергії як у розумі, так і в тілі. Навчання акторів на Сході – це спосіб вивести актора з поведінки повсякденного життя на поведінку у виконанні, і ця поведінка піддається присутності на сцені. Е. Барба є прихильником переваг вивчення елементів азійської практики для збагачення ідей і ефективності на Заході.

Важливим аспектом питання рецепції азіатського театру є міжкультурні театральні постановки, або інсценізація літературного твору з одного культурного середовища в інше, – це процес, що зазвичай передбачає зміну культурних кодів першоджерела. Наприклад, вистава «Махабхарата» П. Брука, постановку якої режисер здійснив у 1985 р. – одна з найвідоміших новаторських спроб майстра, що стала знаковою в контексті пошуку синтетичного театру. Основою постановки став індуїстський міф про Крішну, в якому розкрито проблематику співвідношення індивідуальної долі людини та законів Карми, що поширюються далеко за межі буденного розуміння моралі (The Mahabharata, 1987: 14).

На думку окремих дослідників, звернення до практик азіатського театру європейськими режисерами зумовлено пошуком нових джерел засобами «імпорту омолоджувальної речовини» (Bharucha, 1996: 199), а Дж. Петерс наголошує, що «нібито міжкультурні перформанси, які є її спадкоємцями – від галюцинаторної етнографії Арто, через

«ритуальний» театр, як у Женеві, через дослідження антропологів, таких як Віктор Тернер, і теоретиків і практиків театру, таких як Річард Шехнер і Еудженіо Барба, через експерименти з виставами з 1960-х рр., наприклад, Гротовський, Лі Брейер чи Брук – це частина моделі західного імперіалістичного привласнення» (Peters, 1995: 112).

Отже, вплив азійського театру на західне сценічне мистецтво, що активізувався наприкінці XIX – на початку XX ст. за сприяння провідних діячів європейського режисерського театру, здійснив на різноманітні аспекти, від розширення теоретичних підходів театральної режисури та розробки нових методів акторської підготовки, до створення специфічної східної естетики в постановках, особливості якої вирізняються відповідно до авторської режисерських рецепції японських, китайських, індійських, балійських театральних традицій.

Аналізуючи сучасний теоретико-практичний дискурс сценічного мистецтва, можна констатувати, що різноманітні елементи азійського театру продовжують відігравати важливу роль в його розвитку. Зокрема одним з аспектів є поступове зміщення акцентів з репрезентативності на презентаційність. Якщо раніше фундаментальні відмінності між азійськими та західними драматичними виставами полягали у специфічній комунікації між актором і глядачем, наразі помітною тенденцією є спроба європейських театральних компаній інтегрувати та розвивати нову взаємодію в межах єдиного театального простору. Репрезентативний театр, в якому актори поводять себе так, ніби глядач відсутній, з метою «уявляти»

реальність більш точно, поступається презентаційному, в якому актори визнають глядача і не прикидаються, що уявляють «реальність».

Висновки. Вплив азійського театру на європейське сценічне мистецтво, що розпочався наприкінці XIX ст. і триває донині позначився на багатьох аспектах теорії та практики акторської підготовки і режисерської практики. Можливості інтегрування різноманітних аспектів японського, китайського, індійського, балійського та ін. театрів століття тому на сучасному етапі, завдяки тенденції міжкультурної взаємодії та розвитку інформаційно-комунікаційних технологій набувають нових форм, репрезентуючи рецепцію азійського театру західними митцями цифрового суспільства. Методи підготовки актора, розроблені на основі традиційних азійських театральних практик відповідно до розуміння та осмислення провідними представниками театральної педагогіки специфіки акторської майстерності, спрямовані на посилення концентрації, усвідомлення себе самого, акумулювання та грамотного розподілу енергії, присутності актора на сцені як у фізичному, так і у ментальному плані. У контексті режисерської діяльності мова йде в першу чергу про відтворення естетики азійського театру, джерелами якої є філософські ідеї, унікальний естетичний підхід до мистецтва, що характеризується цілісним синкретичним процесом, підкреслює радість, гармонію та динамічну взаємодію. Синтезуючи ідеї, включаючи форму та вираження, емоції і символізм, ідея та тематика вистави отримують художнє символічне та метафоричне виявлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Будяченко Д. С. Формування режисерської індивідуальності та становлення художньо-естетичних принципів Жака Копо. Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція: матеріали всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів. – Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 10–14.
2. Донченко Н. П., Єрмуханова А. А. Сценічний універсалізм режисерського театру Пітера Брука. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2022. № 2. С. 206–211.
3. Куліш Б. В., Донченко Н. П. Крютичний театр Антонена Арто: пошуки метафізичних перетворень. Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 145–150.
4. Штефюк В. Д. Специфіка інтерпретації традиційних східних практик в європейських акторських тренінгах. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2021. № 3. С. 273–278.
5. Хлестун О. С. Феномен методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі. Актуальні питання культурології. 2017. Вип. 17. С. 208–215.
6. Barba E., Savarese N. Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. Routledge, 1991. 232 p.
7. Bharucha R. Somebody's Other. Disorientations in the Cultural Politics of Our Times. In: P. Pavis, ed. The Intercultural Performance Reader. London: Routledge, 1996. pp. 196–216.
8. Fischer-Lichte E. The Reception of Japanese theatre by the European Avant-Garde 1900–1930. Stanca Scholz-Cionca and Samuel L. Leiter, eds.: Japanese theatre and the International Stage. Leiden: Brill, 2001. pp. 27–43.
9. Lee S.-K. Edward Gordon Craig and Japanese Theatre. Asian Theatre Journal. 2000. Vol. 17 (2). pp. 215–235.
10. Lee V. "In Search of the Orphan": Intercultural Theatre, Multi-Ethnic Casting, and the Representation of Chineseness on European and North American Stages. Transcultural Identity and Circulation of Imaginaries. 2012. Vol. 7. URL: <https://journals.openedition.org/transtexts/455?lang=en> (дата звернення: 17.04.2025).

11. Martin J. *The Intercultural Performance Handbook*. New York, USA: Routledge, 2004.
12. Peters J.S. *Intercultural Performance. Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Dram*, 1995. 264 p.
13. Tian M. *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre. Displaced Mirror*. Palgrave Macmillan, 2019. 324 p.
14. *The Mahabharata. A Play Based Upon the Indian Classic Epic* by Jean-Claude Carrière. Translated from the French by Peter Brook. Harper and Row Publishes, NY, 1987.

REFERENCES

1. Budiachenko, D. S. (2022). Formuvannia rezhyserskoi individualnosti ta stanovlennia khudozhno-etsteyianych pryntsyviv Zhaka Kopo [Formation of directorial individuality and the formation of artistic and theatrical principles of Jacques Copeau]. *Aktualni dyskursy mystetstva estrady: tradytsii ta yevropeiska intehtatsiia: materialy vseukrainskoi naukovo konferentsii naukovo-pedahohichnykh pratsivnykiv, doktorantiv, aspirantiv, zdobuvachiv, mahistrantiv ta studentiv*. Kyiv : Vyd. tsentr KNUKiM, pp. 10–14 [in Ukrainian].
2. Donchenko, N. P., Yermukanova, A. A. (2022). Stsenichniy universalizm rezhyserskoho teatru Pitera Bruka [Stage universalism of the director's theater of Peter Brook.]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. 2. pp. 206–211 [in Ukrainian].
3. Kulish, B. V., Donenko, N. P. (2021). Kriuotychnyi teatr Antonena Arto: poshuky metafizychnykh peretvoren [The Cryo-Theatre of Antonin Artaud: the search for metaphysical transformations]. *Stsenichne mystetstvo: dominuiuchi problemy khudozhno-tvorchykh protsesiv: materialy Vseukrainskoi naukovo konferentsii naukovo-pedahohichnykh pratsivnykiv, doktorantiv, aspirantiv ta mahistrantiv*. Kyiv : Vyd. tsentr KNUKiM. pp. 145–150 [in Ukrainian].
4. Shtefiuk, V. D. (2021). Spetsyfika interpretatsii tradytsiinykh skhidnykh praktyk v yevropeiskykh aktorskykh treninhakh [Specifics of the interpretation of traditional Eastern practices in European acting training]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. 3. pp. 273–278 [in Ukrainian].
5. Khlystun, O. S. (2017). Fenomen metodyky aktorskoho treninhu Tadashi Suzuki [The phenomenon of Tadashi Suzuki's acting training methodology]. *Aktualni pytannia kulturolohi*. 2017. Vyp. 17. pp. 208–215 [in Ukrainian].
6. Barba, E., Savarese, N. (1991). *Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. Routledge
7. Bharucha, R. (1996). *Somebody's Other. Disorientations in the Cultural Politics of Our Times*. In: P. Pavis, ed. *The Intercultural Performance Reader*. London: Routledge, pp. 196–216
8. Fischer-Lichte, E. (2001). *The Reception of Japanese theatre by the European Avant-Garde 1900–1930*. Stanca Scholzcionca and Samuel L. Leiter, eds.: *Japanese theatre and the International Stage*. Leiden: Brill. pp. 27–43
9. Lee, S.-K. (2000). *Edward Gordon Craig and Japanese Theatre*. *Asian Theatre Journal*. 17 (2). pp. 215–235
10. Lee, V. (2012). "In Search of the Orphan": Intercultural Theatre, Multi-Ethnic Casting, and the Representation of Chineseness on European and North American Stages. *Transcultural Identity and Circulation of Imaginaries*. 7. URL: <https://journals.openedition.org/transtexts/455?lang=en>
11. Martin, J. (2004). *The Intercultural Performance Handbook*. New York, USA: Routledge
12. Peters, J. S. (1995). *Intercultural Performance. Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Dram*
13. Tian, M. (2019). *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre. Displaced Mirror*. Palgrave Macmillan
14. *The Mahabharata*. (1987). *A Play Based Upon the Indian Classic Epic* by Jean-Claude Carrière. Translated from the French by Peter Brook. Harper and Row Publishes, NY