

сприйняття, К. С. Станіславський проявив глибоко матеріалістичне розуміння процесів відображення дійсності у свідомості людини" [1, 110]. Перефразуюмо: уявлення, які виникають на основі відчуттів і сприйняття, називаються "ілюстрованим підтекстом".

На завершення викладу Карасьов пригадує: "Визначна радянська артистка, майстер слова М. Блюменталь-Тамаріна розповідала, як вона працювала над текстом ролі: "Серед ночі я прокидаюсь і обов'язково повторюю роль. В кімнаті темно й тихо і тому видніше, що означають слова". Отже, при повній зосередженості уваги артистка відтворювала ілюстрований підтекст ролі" [1, 113], – стверджує Карасьов. Думаємо, що в даному випадку автор помиляється, його збило слово "видніше". Велика актриса мала на увазі якраз протилежне: темнота допомагала їй не відволікатись на поверхові прямі текстові бачення, а зосередитися саме на тому, "що означають слова", на значимості слів, на їх глибинних, прихованих змістах, тим більше що в темноті не має сенсу зосереджувати увагу, вона і так зосереджена. Темнота дозволяє зосередитися, заглибитися в значення слів, в їх змістовне, глибинне звучання, в підтекст – правда, не ілюстрований, а наскрізно-дієвий.

Підсумовуючи вищевикладене, доходимо таких висновків.

Дошукуючись засобів для органічної і правдивої словесної дії заданим, чужим текстом, К. Станіславський зупиняється на прийомі підтекстових бачень, названому ним "ілюстрованим підтекстом". У своїй праці М. Карасьов прямо так і стверджує: ілюстрований підтекст – основна передумова перетворення тесту ролі на словесну дію. Ми ж вважаємо, що основною передумовою перетворення тесту ролі на словесну дію є наскрізно-дієвий підтекст.

Автори розглядають тільки "ілюстрований підтекст" – передачу уявлень і бачень з їх переживаннями – і не вловлюють протиріччя між "ілюстрованим" підтекстом і підтекстом наскрізної дії, підтекстом мети промовляння.

У Станіславського "ілюстрований підтекст" – це затекстові бачення з усім комплексом їх відчуттів, це початковий, підготовчий процес, а не власне звучання. За нашим переконанням, підтекст не є процесом підготовки – він результат цього процесу. Підтекст – не допомога, а дія, вияв мети промовляння.

Література

1. Карасьов М.М. К.С. Станіславський і сценічна мова / М.М. Карасьов. – К. : Мистецтво, 1965. – 160 с.

References

1. Karasov M.M. K.S. Stanislavskiy i stsenichna mova / M.M. Karasov. – K. : Mystetstvo, 1965. – 160 s.

УДК 792.082:316.77:615

Велимчаниця Ольга Володимирівна
аспірантка Інституту
проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: olyavel@gmail.com

"ТЕАТР ДЛЯ ДІАЛОГУ": НА ПЕРЕТИНІ З АКТИВІЗМОМ І ТЕРАПІЄЮ?

У статті розглядається театральна практика, що набула поширення під час подій Євромайдану – "Театр для діалогу". Аналіз відбувається через дослідження техніки, яка лежить в основі "Театру для діалогу" – "Театру пригнічених" Августо Боала. Показано, як через активізацію глядача, пошук комунікації, згуртування спільноти, критичне мислення, виявлення механізмів влади тощо "Театр для діалогу" прагне залучити учасників до дії спочатку на сцені, а потім у реальному житті.

Ключові слова: "Театр пригнічених", активізм, терапія, активний глядач, комунікація, дисциплінарна влада, дія, глядацька подія, діалог, критичне мислення.

Велимчаниця Ольга Владимировна, аспирантка Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины

"Театр для диалога": на пересечении с активизмом и терапией?

В статье рассматривается театральная практика, получившая распространение во время событий Евромайдана – "Театр для диалога". Анализ происходит через исследование техники, которая лежит в основе "Театра для диалога" – "Театра угнетенных" Августо Боала. Показано, как через активацию зрителя, сплочение сообщества, критическое мышление, разоблачение механизмов власти и т.д. "Театр для диалога" стремится вовлечь участников в действие сначала на сцене, а потом в реальной жизни.

Ключевые слова: "Театр Угнетенных", активизм, терапия, активный зритель, коммуникация, дисциплинарная власть, действие, зрительское событие, диалог, критическое мышление.

Velymchanytsia Olha, postgraduate student Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine

"Theatre for dialogue": at the intersection of activism and therapy?

This paper deals with a theatrical practice that became widespread during the events of Euromaidan – "Theatre for Dialogue". The studying of Augusto Boal's "Theatre of the Oppressed" technique, which is the basis of "Theater for Dialogue", is primary in the analysis. "Theatre of the Oppressed" is not purely theatrical phenomenon – it lies at the intersection of activism and social therapy. Being the reaction on the totalitarian regime in Brazil, "Theatre of the Oppressed" technique has become widespread all over the world, mainly in the areas with military and civil conflicts. So as soon as Ukrainian people faced severe social and political challenges, this theatrical technique reached our cities through its practitioners from different countries.

Keywords: Theatre of the Oppressed, activism, therapy, active spectator, communication, disciplinary power, action, spectatorship event, dialogue, critical thinking.

Для Ніколя Бурріо "мистецтво є місцем, яке створює специфічний простір спілкування", оскільки "воно, на відміну від телебачення не руйнує, а згуртовує стосунки". На думку Гранта Кестера, призначення мистецтва – протистояти світу, в якому "ми опинились зведеними до атономізованого псевдосупільства споживачів, емоційний досвід яких заданий суспільством спектаклю і репетицій" [8]. Мистецтво має потенціал і прагнення відновити соціальні зв'язки. Про це свідчить театральна практика "Театр пригнічених" бразильського режисера другої половини ХХ ст. Августо Боала, яка в Україні набула свого розвитку під назвою "Театр для діалогу".

Це явище не є суто театральним, а тому його варто розглядати на перетині різних сфер: мистецтво (театр), активізм (громадянський), терапія (соціальна). Це трохи інша варіація (вимір) більш традиційного поєднання мистецтва, філософії та психоаналітики. Французький філософ Ален Бадью у книзі "Рапсодія для театру", протиставляючи Аристотеля і Бертольда Брехта, виводить два розуміння театру: 1) або машина для вловлення бажаних ідентифікацій, і її основна ідея по аналогії психоаналітична. Вона переносить, зміщує, фільтрує і очищає ті латентні смисли, які їй дає сексуальний виворіт істоти, що говорить; 2) або ідеальний педагогічний апарат, і його основна ідея по аналогії – філософська. Він дистанціює Ідею під завісою вистави і примушує нас до роз'яснення, про існування якого, якби не міраж голосів і тіл, що його викликав, ми б навіть і не знали [7, 73]. За Бадью, ні катарсис Аристотеля, ні відчуження Брехта не передбачають задоволення, яке є чи не ключовим афектом суспільства споживання. В першому випадку – це терапія, в другому – навчання.

Августо Боал у книзі "Театр Пригнічених" теж відштовхується від цих двох "авторів" театральних систем – Аристотеля і Брехта. Теоретичні і практичні розробки бразильського режисера другої половини ХХ ст. цікаві для нас у контексті проекту "Театр для діалогу", який набув поширення у зв'язку з подіями Майдану, зокрема в середині лютого у п'яти містах України були здійснені постановки з використанням техніки "Театру пригнічених".

"Театр пригнічених" Боала став відповіддю на авторитарний режим у Бразилії, сьогодні ж тренери цієї методики (джокери) працюють у найбільш конфліктних точках світу, тому Україна не стала винятком. Шість джокерів з різних країн відгукнулися на пропозицію Ялмара Хорхе Жоффре-Айхорна підтримати Україну у цей складний для неї момент. Ялмар перебував в Україні ще з початку протестів, а "Театр для діалогу" вирішив організувати після протистояння на вулиці Грушевського як мирну альтернативу супротиву.

"Театр пригнічених" – театр, який перебуває на перетині мистецтва та активізму, оскільки передбачає можливість політичної та соціальної зміни. Йому важко давати естетичну оцінку, як і будь-якому соціально критичному мистецтву, адже як зазначає критик і теоретик сучасного мистецтва Клер Бішоп у статті "Соціальний поворот у сучасному мистецтві": "Відтепер не може бути неадекватних, слабких або нецікавих творів соціально-колаборативного мистецтва, оскільки передбачається, що їхня оцінка повинна відштовхуватись від чогось іншого" [8]. Таким критерієм може стати вплив "Театру пригнічених" на його учасників, які об'єднані не професійною (акторською) приналежністю, а небайдужістю, включенням у певну суспільну проблему. До учасників належать і глядачі, оскільки А. Боал не протиставляє акторів і глядачів, вони однаково активні учасники, і саме глядачам доведеться ставати провідниками соціальної зміни – спочатку на сцені, а потім, можливо, і в житті.

У книзі "Театр пригнічених" Боал відштовхується від поняття "катарсису" Аристотеля, адже вважає, що ця система покликана для того, щоб підтримувати рівновагу наявного соціального порядку і виключати будь-які елементи, які можуть цей баланс якимось чином порушити, а особливо революційні настрої. "Аристотель конструює першу, надзвичайно впливову поетико-політичну систему залякування глядача, яка й сьогодні широко використовується не тільки в традиційному театрі, а й серіалах, фільмах: кіно, театр і телебачення мають спільну основу аристотелівської поетики для придушення (стримування) людей" [1, 2-3].

На противагу цій системі, автор згадує часи доаристотелівського театру, який починався з карнавалу, дифірамбічної пісні, де не було поділу на глядачів та акторів, протагоніста та маси, де не було жодних стін. "Аристотель пропонує поетику, в якій глядач делегує владу персонажу, щоб той міг діяти та думати за нього. Брехт пропонує поетику, в якій глядач делегує владу персонажу, який діє на своєму місці, а глядач залишає за собою право думати за себе, часто навіть протилежно до персонажа. У

першому випадку відбувається катарсис, у другому – прокидається критична свідомість. Поетика ж пригнічених фокусується на дії як такій: глядач не делегує влади персонажеві (чи актору), щоб той думав чи діяв, навпаки, він бере на себе роль протагоніста, змінює драматичну дію, намагається знайти рішення, обговорює план змін – тобто тренується для справжньої дії" [1, 126].

Практики та ідеї Боала сформувалися під впливом "критичної педагогіки" бразильського педагога та психолога Пауло Фрейре. Фрейре критикує систему навчання, в якій учитель намагається вкласти знання про світ учневі, який має бути пасивним, терплячим і дисциплінованим реципієнтом. Такі нерівні стосунки унеможливають комунікацію. "Але лише через комунікацію людське життя може набути значення. Мислення вчителя стає автентичним лише через автентичність мислення учня. Автентичне мислення, мислення, яке стосується реальності, не може відбуватись в ізоляції у вежі зі слонової кістки, а лише через комунікацію" [3, 77]. Ключовим поняттям для поетики пригнічених, яке стає центральним і для Боала, є критична свідомість: "Для Фрейре критична свідомість є першочерговою для будь-якого демократичного виховного процесу і вона включає в себе усвідомлення та осмислення структур влади" [2, 4].

"Саме на вивченні механізмів влади, які інвестуються в тіла, в жести, в способи поведінки, необхідно будувати археологію гуманітарних наук" [11, 168], – вважає Мішель Фуко, автор концепції "дисциплінарної влади". Вона полягає у тому, що влада стає анонімною, повсюдною і всеконтролюючою тоді, коли вона "від символічних проявів і підтверджень своєї могутності переходить до постійної, методичної і систематичної, дріб'язкової та копіткої роботи над тілами своїх підлеглих" [9, 62]. Влада перетворює їх на "слухняні тіла", щоб отримувати від них якнайбільше користі. Тому не дивно, що усвідомлення влади, а згодом і звільнення розпочинається з роботи з тілом. Щоб перетворити глядача на активного учасника Боал пропонує спочатку вправи для усвідомлення свого тіла, вивчення його можливостей та обмежень, його соціальних спотворень та можливостей реабілітації. Далі слідує серія вправ, щоб надати тілу виразності, а вже потім використовувати театр як можливість соціальних змін.

Усвідомлення свого тіла, виявлення невидимих структур, критичне мислення створюють гарні умови для початку розв'язання проблем спільноти, в чому глядачі беруть безпосередню участь. Глядачі стають свого роду трикстерами, які віднаходять творчі рішення проблем з наявних ресурсів. Вони збираються для обміну "тактиками", який здійснюється не в словесній, а в театральній формі, адже глядач, який перебиває дію, не просто висловлює своє рішення, а заміняє актора для цього.

Отже, проаналізуємо, наскільки "Театр для діалогу" в Україні став майданчиком для обміну тактиками, творчими і несподіваними рішеннями проблем, зрештою методом порозуміння чи способом терапії. Семінари-тренінги та вистави відбулися в п'ятьох містах України – Києві, Чернівцях, Львові, Донецьку і Чернігові. Ялмар Хорхе Жоффре-Айхорн, ініціатор "Театру для діалогу", говорить в інтерв'ю, що він вважає театр одним з ефективних шляхів до соціополітичної зміни. Коли театр у важких умовах робиться зі спільнотою і для спільноти, яка травмована сильним порушенням прав людини, він стає способом підтвердження людяності. Це завжди болісний процес, але він надає сили, розширює права та можливості. "В кризові часи театр – це не розкіш. Навпаки, цитуючи мого друга з Афганістану, театр здатен допомогти нам трансформувати наші сльози болю і відчаю в енергію для того, щоб продовжувати боротьбу за кращий, демократичний і мирний світ" [4]. В цих словах – свідчення про терапевтичну силу "Театру для діалогу", яка стосувалась більше учасників семінару, котрим за допомогою тренажів, спеціально розроблених театральних ігор доводилось говорити тілесно про наболіле.

У "Театрі для діалогу" важливо було зіштовхнути різні точки зору, щоб знайти причину і рішення конфліктів, які справді мають місце у суспільстві. Відомо, що Євромайдан не був гомогенним явищем, різні думки та погляди на події й план дій часто стикались в конфлікті, не кажучи вже про основний конфлікт між громадянами України, серед яких були як прихильники, так і противники Євромайдану.

Отже, основним завданням "Театру для діалогу" став пошук порозуміння між різними групами людей, різними поглядами без використання насильства. На думку А. Бадью, театральний текст – текст, відкритий для політики мимоволі, адже те, навколо чого театральний текст упорядковує свою неповноту, – це завжди з'явлення конфлікту. Театральний текст починається тоді, коли два персонажі не згодні один з одним. Театр вписує розбіжності [7, 53].

"Театр для діалогу" теж побудований на конфлікті, але це не зовсім театральний текст, а вистава – не його завершення. Завершення, якщо таке можливе, може бути лише у реальному житті. Навіть, коли хтось з глядачів знаходить вихід з ситуації, яку представлено, це не є кінцева точка чи досягнення цілісності, адже можуть бути й інші варіанти, до того ж програвання на сцені – лише репетиція "реального життя", спроба знайти порозуміння, що втрачилось, і ця втрата є основою "Театру для діалогу".

"Театр для діалогу" дав можливість почути думки та голоси інших, які, здавалося, не могли бути почутими, бо всі хотіли найперше висловити свою позицію, про що свідчила й активність у соціальних мережах.

Тренер київської групи Роберто Мадзіні зазначає: "Одна з найважливіших речей, яких вчить цей театр – бути діячами у суспільстві. Зазвичай люди, які звикли лише споглядати ситуацію, не наважуються щось змінити. Ставши ініціаторами дії у виставі, вони можуть перетворитися на них і в реальному житті. Увесь семінар – це неначе певний театральний ритуал: проживання ролі, виконання пісень, розповідь про свої почуття через танець. У такий спосіб учасники можуть консолідуватися та подолати свої страхи чи сумніви перед змінами. Та надзвичайно важливо, щоб театр знаходив своє

продовження поза сценою: у громадських організаціях, політичних рухах абощо. Тому що дуже важко дійсно змінити суспільство, якщо всі активні дії стосуються виключно вистави. Театр – це тільки форма пошуку відповідей на важливі питання, але порушені проблеми самі собою не зникнуть" [12].

16 лютого 2014 року в Українському домі глядачі побачили три невеликі вистави, в кожній з яких було представлено різні точки зору, показано різні ситуації. У першій виставі було показано вечірку з нагоди дня народження, на яку іменинниця запросила своїх друзів з абсолютно різними інтересами та з протилежними думками щодо політичної ситуації в Україні. Вечірка перетворюється у суцільні баталії та сварки, що остаточно псують свято. Глядачі намагались замінити то гостей, то головну героїню, пропонуючи різні варіанти виходу із ситуації, погоджуючи, що це досить поширена проблема.

Друга група представила декілька коротких сценок, серед яких протистояння між радикальним і мирним протестом, та створила образ України (теперішній і бажаний), запропонувавши глядачам долучитись до його наповнення фразами.

Третя група охопила ще інше коло питань: маніпуляція владою, яка створює свій дискурс, навішуючи ярлики та провокуючи конфлікти. І проблема в тому, що зміна одного обличчя іншим – це просто зміна гасел, по суті ж усе залишається на своїх місцях. Особливе зацікавлення з боку глядачів отримав образ вчительки, яка займає позицію найменшого супротиву, боїться в першу чергу за своє робоче місце, а не за майбутнє дітей, яких навчає "високим істинам". У залі виявляється багато вчителів, а також мам, які знаходять методи переконання вчительки. Що ж до вивішування ярликів, чи використання медіа – то це виявляється складнішим завданням. Одне з оптимальних рішень – організувати людей у залі, які не вірять в ярлики, і разом переконати інших.

Усі вистави викликали обговорення, бурхливу реакцію, зважаючи на те, що представляли їх у публічному просторі, де будь-який "революційний" перехожий міг долучитись до роботи. Очікувано, що основний політичний конфлікт між прибічниками та противниками Майдану не був достатньо представлений і обговорений, оскільки, по суті, учасниками зголосились бути лише "майданівці". Єдина група, якій довелося зіштовхнутись з "антимайданівцями" – ті, що мали показ у Донецьку, але ця зустріч полягала у тому, що останні намагались всіляко завадити виставі. Щодо інших проблемних питань, то діалог відбувся, хоча щоправда далеко навіть не половина аудиторії була готова до демонстрації дії.

Грант Кестер у своїй книзі "Фрагменти бесід: комунікація і спільнота в сучасному мистецтві" говорить про переваги діалогічного типу художньої практики, серед яких те, що критичний аналіз стереотипів вона здійснює в формі обміну думками і дискусії, а не шоку і деструкції; колаборативний, тобто заснований на співпраці, твір, більшою мірою загальнодоступний, ніж ексклюзивний; діалог немінуче рефлексивний, оскільки сам по собі він не може конституювати твір мистецтва; твір, радше процес, ніж фізичний об'єкт. Саме така діалогічність з критичним аналізом стереотипів, загальнодоступністю, рефлексивністю, процесуальністю характеризують "Театр для діалогу".

Залишається зрозуміти вплив вистави на глядача, крім того, що йому пропонують активно діяти у просторі вистави, не лише думати. Наскільки це є подією для глядача у розумінні А. Бадью чи теоретика постдраматичного театру Г.-Т. Лемана, яка змінює його самого?

А. Бадью виходить з поняття Реального у Лакана: несподівана зустріч з подією, для якої у людини немає готового пояснення. Вона "травматична", оскільки створює відчуття тривоги, виявляє смисловий вакуум в ситуації, підстава для якої ще не відома. Бадью називає це "етикою реального" – моментом "істини", не обумовленої будь-чєю зацікавленістю або раціональним підходом. Суб'єкт охоплений розумінням, яке змінює його сприйняття світу і його самовідчуття в ньому, перетворюючи його самого в іншого: суб'єкт є продуктом своєї інтуїції, яка приводить його до нового етичного розуміння або художнього відкриття [10].

Леман називає "глядацькою подією" лінію між реальністю і мистецтвом, коли, наприклад, ми бачимо насильство і відчуваємо відповідальність та необхідність втрутитися. Така подія вже не може залишити глядача соціально і морально невразливим і безпроблемним. Реальні фізичні дії на сцені ставлять глядача перед вибором чи ставитися до того, що відбувається, як до вигадки (естетично) чи як до реальності (етично).

Можна навести приклади таких дій: вбивство метелика у виставі Пітера Брука, "тортури" акторів у виставах Яна Фабра. Так проблематизується нерелексивна безпечна позиція глядача, яка лежить в рамках безпроблемної соціальної поведінки. У "Театрі пригнічених", провокація до дії дуже безпосередня. Якщо хтось з глядачів сам не вигукує і не проситься на сцену змінити ситуацію, джокер зупиняє виставу і звертається до глядачів: "Невже вам у цій сцені все подобається? Якщо не подобається, давайте змінювати!". Для глядача не залишається моменту цього етичного вибору, він просто приймає правила конкретної гри. Більше того, "Театр пригнічених" передбачає не зміну себе, а зміну реальності навколо через відкриття своєї здатності діяти та мислити критично. Отже, глядач зіштовхується у "Театрі для діалогу" не з подією, а з дією.

Ефективність "Театру пригнічених" сьогодні ставить під питання і його існування в межах бінарних опозицій. Театр Боала нібито має на меті позбутись опозицій: активного-пасивного, сильного-слабкого, пригнічувача-пригніченого та ін., однак, називаючи їх, він автоматично конституює світ у межах цих опозицій.

Однозначність опозиції Боала, а також його роботи з пригнобленням, яка передбачає або підкорення або повалення, вважає слабким місцем і театральний практик і критик, послідовник ідей А.

Боала Річард Петтіфер. Вважаючи сучасні стосунки складнішими, ніж просто протистояння гнобителів і пригночених, він наділяє театр місією об'єднання людей, адже сьогодні кожен може переживати ситуацію пригночення. Тому кожен розуміє, що відчуває людина в стані пригночення і дієвою опозицією має стати не "гнобител-пригночений", а "пригночення-звільнення". "Це означає, що будь-який дійсно революційний театр стане місцем, де діляться боротьбою з пригноченням, і не виключають нікого. Театр не обов'язково забезпечує порятунком від пригночення, але прагне виявити його механізми і операції, вірячи в людську волю втрутитися, як тільки ці механізми будуть повністю викриті" [6]. Більше того, через те, що ми маємо не одну, а більше ідентичностей, ми не можемо займати однозначно місце пригноченого, гнобителя чи пасивного спостерігача. Це відводить нас від лінійної дуальності "гнобител поганий, а пригночений хороший" до діалогічного театру, який є більш повним відображенням влади, з конфліктом між людьми з різними ідентичностями.

"Театр для діалогу" вже своєю назвою демонструє такий вектор, в якому є місце для різних ідентичностей і який першим своїм завданням бачить зміцнення і об'єднання спільноти шляхом порозуміння та пошуку варіантів дій. "Театр для діалогу" – це не просто використання техніки, якій вже майже півстоліття, це крок до проблематизації "пригночення", яке може викликати й інші більш "креативні" дії як в мистецтві, так і в житті спільноти. Це радше точка відліку, ніж прибуття. Тому сьогодні часто проходять різні семінари з використанням театру-форуму, присвячені різним проблемам сьогодення, зокрема освіті, законодавству, гендерній проблематиці тощо, які ще варто осмислити. І в цій техніці, незважаючи на те, що вона дуже пов'язана з реальністю і говорить простою, непоетичною мовою, все ж передається не просто інформація, а досвід, який має властивість поширюватись, знаходити відгук, підхоплюватись, переноситися зі сцени в життя.

Література

1. Boal A. Theatre of the Oppressed / Augusto Boal. – London : Pluto Press, 2000.
2. Burlison D. Augusto Boal's theatre of the oppressed in the public speaking and interpersonal communication classrooms : a PhD dissertation / Jaqualine D. Burlison. – Louisiana State University, 2003.
3. Freire P. Pedagogy of the Oppressed / Paulo Freire. – New York. – London : Continuum, 2005.
4. Joffre-Eichhorn H. J. Theatre for Dialogue in Ukraine [Електронний ресурс] : Global citizenship / Hjalmar Jorge Joffre-Eichhorn. – Режим доступу: <http://www.tcgcircle.org/2014/03/theatre-for-dialogue-in-ukraine>.
5. Kester H. Grant. Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art / Grant H. Kester. – Berkeley : University of California Press, 2004.
6. Pettifer R. Boal Friere Occupy [Електронний ресурс] : Theatre for Everyone / Richerd Pettifer. – Режим доступу: <http://theatre4every1.blogspot.de/2012/11/boal-friere-occupy.html>.
7. Бадью А. Рэпсодія для театра : краткий философский трактат / Ален Бадью. – М. : Модерн, 2011.
8. Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве [Електронний ресурс] : Художественный журнал. – № 58/59. – Сентябрь 2005 / Клер Бишоп. – Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/povorot>.
9. Сокулер З. Знание и власть : наука в обществе модерна / З. А. Сокулер. – СПб. : РХГИ, 2001.
10. Фишер Дж. Искусство и этика ин(тер)венции [Електронний ресурс] : Художественный журнал. – № 57. – Апрель 2005 / Джин Фишер. – Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/57/fisher>.
11. Фуко М. Власть и тело / Мишель Фуко // Интеллектуалы и власть : Избранные политические статьи, выступления и интервью. – М. : Практикс, 2002.
12. Якутенко А. Порозуміння через театр [Електронний ресурс] : НародUA. – 9 бер. 2014 / Анна Якутенко. – Режим доступу: <http://narodua.com/sotsium/porozuminnja-cherez-teatr.html>.

References

1. Boal A. Theatre of the Oppressed / Augusto Boal. – London : Pluto Press, 2000.
2. Burlison D. Augusto Boal's theatre of the oppressed in the public speaking and interpersonal communication classrooms : a PhD dissertation / Jaqualine D. Burlison. – Louisiana State University, 2003.
3. Freire P. Pedagogy of the Oppressed / Paulo Freire. – New York. – London : Continuum, 2005.
4. Joffre-Eichhorn H. J. Theatre for Dialogue in Ukraine [Elektronnii resurs] : Global citizenship / Hjalmar Jorge Joffre-Eichhorn. – Rezhim dostupu: <http://www.tcgcircle.org/2014/03/theatre-for-dialogue-in-ukraine>.
5. Kester H. Grant. Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art / Grant H. Kester. – Berkeley : University of California Press, 2004.
6. Pettifer R. Boal Friere Occupy [Elektronnii resurs] : Theatre for Everyone / Richerd Pettifer. – Rezhim dostupu: <http://theatre4every1.blogspot.de/2012/11/boal-friere-occupy.html>.
7. Bad'iu A. Rapsodiia dlia teatra : kratkii filosofskii traktat / Alen Bad'iu. – M. : Modern, 2011.
8. Bishop K. Sotsial'nyi povorot v sovremennom iskusstve [Elektronnii resurs] : Khudozhestvennyi zhurnal. – № 58/59. – Sentiabr' 2005 / Kler Bishop. – Rezhim dostupu: <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/povorot>.
9. Sokuler Z. Znanie i vlast' : nauka v obshchestve moderna / Z. A. Sokuler. – SPb. : RKhGI, 2001.
10. Fisher Dzh. Iskusstvo i etika in(ter)ventsii [Elektronnii resurs] : Khudozhestvennyi zhurnal. – № 57. – Aprel' 2005 / Dzhin Fisher. – Rezhim dostupu: <http://xz.gif.ru/numbers/57/fisher>.
11. Fuko M. Vlast' i telo / Mishael' Fuko // Intellekтуалы i vlast' : Izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniia i interv'iu. – M. : Praxis, 2002.
12. Yakutenko A. Porozuminnia cherez teatr [Elektronnyi resurs] : NarodUA. – 9 ber. 2014 / Anna Yakutenko. – Rezhym dostupu: <http://narodua.com/sotsium/porozuminnja-cherez-teatr.html>.