

Анна ЧЕРНИШОВА,

orcid.org/0000-0003-4285-0022

кандидат педагогічних наук, доцент,

завідувач кафедри мистецької освіти

Житомирського державного університету імені Івана Франка

(Житомир, Україна) _anka_910@ukr.net**ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРІВ У ДРАМАТУРГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ**

Роботу присвячено аналізу трансформацій драматургічних форм і театральних естетик ХХ століття в контексті глибоких соціальних, політичних та світоглядних зрушень епохи. Мета статті – проаналізувати основні тенденції в драматургії та режисурі ХХ століття. Простежується еволюція театру від символізму кінця ХІХ століття до експресіонізму, сюрреалізму, театру абсурду, екзистенційної драми та альтернативних театральних практик другої половини ХХ століття. Особливу увагу зосереджено на спадкоємності театральних форм і методів, що демонструє нерозривний зв'язок новаторських пошуків із попереднім театральним досвідом. У роботі розглянуто внесок ключових постатей європейського театру – Генріка Ібсена, Моріса Метерлінка, Августа Стріндберга, Альфреда Жаррі, Антонена Арто, Луїджі Піранделло, Жана Кокто, Жана-Поля Сартра, Альбера Камю, а також режисерів-реформаторів Ервіна Піскатора, Бертольта Брехта та Єжи Гротовського. Показано, як символістичні та експресіоністичні засади зазнавали радикальних переосмислень, породжуючи нові сценічні мови та руйнуючи традиційні уявлення про сюжет, персонажа і театральну ілюзію. Доведено, що трагічні події ХХ століття – світові війни, індустріалізація, криза гуманістичних цінностей – стали каталізатором формування театру ірраціонального, який прагнув не відтворювати реальність, а осмислювати внутрішній стан людини, її екзистенційну самотність і відчуття абсурду буття. У статті підкреслено значення епічного та діалектичного театру як інструментів соціальної критики, а також окреслено вплив цих практик на подальший розвиток сучасної драматургії. Зроблено висновок про невичерпний потенціал символізму й експресіонізму як естетичних стратегій рефлексії дійсності, актуальних і для сучасного українського театру. Вони відкривають шлях до подальших театральних експериментів.

Ключові слова: театр ХХ століття, символізм, експресіонізм, театр абсурду, епічний театр, авангардна драматургія, трансформація театру.

Anna CHERNYSHOVA,

orcid.org/0000-0003-4285-0022

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;

Head of the Department of Art Education

Zhytomyr Ivan Franko State University

(Zhytomyr, Ukraine) _anka_910@ukr.net**TRANSFORMATION OF GENRES IN 20TH CENTURY DRAMATURGY**

The study is devoted to the analysis of transformations in dramatic forms and theatrical aesthetics of the twentieth century within the context of profound social, political, and ideological shifts of the era. The aim of the article is to examine the main trends in twentieth-century dramaturgy and directing. The evolution of theater is traced from the symbolism of the late nineteenth century to expressionism, surrealism, the theater of the absurd, existential drama, and alternative theatrical practices of the second half of the twentieth century. Special attention is paid to the continuity of theatrical forms and methods, demonstrating the inseparable connection between innovative experiments and prior theatrical experience. The paper considers the contributions of key figures in European theater – Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, August Strindberg, Alfred Jarry, Antonin Artaud, Luigi Pirandello, Jean Cocteau, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, as well as reformist directors Erwin Piscator, Bertolt Brecht, and Jerzy Grotowski. It shows how the principles of symbolism and expressionism underwent radical reinterpretations, giving rise to new stage languages and challenging traditional notions of plot, character, and theatrical illusion. It is demonstrated that the tragic events of the twentieth century – world wars, industrialization, and the crisis of humanistic values – acted as catalysts for the emergence of irrational theater, which aimed not to reproduce reality, but to explore the inner state of humans, their existential solitude, and the sense of the absurdity of existence. The study emphasizes the significance of epic and dialectical theater as instruments of social critique and outlines the impact of these practices on the further development of contemporary dramaturgy. A conclusion is drawn regarding the inexhaustible potential of symbolism and expressionism as aesthetic strategies for reflecting reality, which remain relevant for contemporary Ukrainian theater. They open pathways for further theatrical experimentation.

Key words: twentieth-century theater, symbolism, expressionism, theater of the absurd, epic theater, avant-garde dramaturgy, theater transformation.

Постановка проблеми. Зараз українське суспільство бореться з викликами, з якими зіштовхнулось людство під час ХХ століття. Жорстока війна, яку країна-агресор розв'язала проти України породжує в нашій свідомості теми, притаманні ХХ століттю: питання екзистенції, метафізика абсурду, культурна орієнтація, криза моралі, етнічна самосвідомість.

Драму, як і будь-яку іншу форму мистецтва, іноді породжує стрімкий бунт, але її творення завжди пов'язане з випробуванням ідей на глядачах, а також з усім театральним досвідом минулого. Історія театру – це історія бунту та реакції, де нові форми кидають виклик старим, а старі, своєю чергою, стають підґрунтям для нових. П'єса – це в першу чергу твір, написаний для постановки на сцені, тобто текст хоч і реалізується в уяві читача, але не може бути довершеним, поки не реалізується на сцені. Саме тому важливо розглядати трансформації жанрів нової епохи не тільки в якості літературних трансформацій, а їх реалізації в театрі, а також нового бачення старих текстів.

Окреслена проблема актуалізується нині у вітчизняному контексті для забезпечення пошуку методів рефлексії трагічних подій, а також трансляції нашого досвіду всьому світу через мистецтво, і театр зокрема.

Показово, що в умовах воєнного часу на сцені головного Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка від початку війни йде вистава Альбера Камю «Калігула» (режисер Іван Уривський), «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Бертольта Брехта (режисер Дмитро Богомазов), відбулась прем'єра вистави «Візит» за п'єсою «Гостина старої дами» Фрідріха Дюрренмата (режисер Давид Петросян) та інші.

Аналіз досліджень. Серед наукових доробок вітчизняних та зарубіжних дослідників є праці, в яких розкрито такі питання, як: проблеми жанрового визначення (Б. Асмут, П. Паві, Н. Лейдерман), постмодернічний театр (Г.Т. Лемані), сучасна драма (П. Сонді, Д. Стайн, Є. Васильєв, Л. Закалюжний), німецька драматургія ХХ ст. (О. Чирков, М. Ліпісівіцький). Проблема є актуальною, недостатньо систематизованою та потребує подальшої наукової розробки.

Мета статті – проаналізувати основні тенденції в драматургії та режисурі ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. В ХХ столітті людство сколихнуло жакливі події, що в певній мірі підважили систему існуючих до того морально-етичних цінностей, що в свою чергу вплинуло на естетичні стандарти, що дуже показово відбилось на театрі. Митці ХХ століття віді-

йшли від реалізму та натуралізму і спробували відтворити реальність на сцені за допомогою символізму та експресіонізму, що під впливом різноманітних трансформацій перетворювались на інші течії, іноді навіть дуже відходячи від першоджерела.

Проте театр не виникає просто зараз, він пов'язаний з усім театральним досвідом минулого, і тому розглядаючи трансформації жанрів драматургії ХХ століття слід повернутись трохи назад.

Наприкінці ХІХ ст. прихильники натуралізму і символізму вважали Генріха Ібсена (1828–1906) великим майстром, хоч і не сприймали творчість один одного. Символісти вважали натуралістів заполітизованими та матеріалістичними, а натуралісти називали символістів романтиками та декадентами. Для подальшого розгляду трансформацій жанрів нас цікавить символізм, а не реалізм, Символічний театр може перетворитись на сюрреалізм та абсурд, як це було продемонстровано в театральній практиці ХХ століття (Jullian Philippe, 1973).

В своїй теорії Ібсен мав на увазі продумане введення елементів символізму до структури спектаклю. Це стосувалось не тільки самого драматичного тексту, а і способу його презентації на сцені. Для драматурга було важливо, щоб кожен акт підсилював атмосферу гнітючості за допомогою освітлення; щоб персонажі, хоч і мали реалістичні та напів комічні риси у своєму вигляді, були відмінними за своїми характерами; щоб сцена, хоч і залишилася реалістичною, але ставила акцент на символічні моменти; щоб діалог між персонажами містив приховані натяки, як це було продемонстровано в спектаклі «Дика качка» (Anderson, David L., 1975: 154–163).

Показовим прикладом всього символістичного театру в чистому вигляді є постановка п'єси Метерлінка «Пелеас та Мелісанда» в Театрі Буфф-Паріс'єн, режисером Люне-По, в якій актори з'являлися, наче привиди в місячному сяйві, їхні узагальнені характери втілювали абстрактні сутності, їхні жести, обмежені до повільних рухів рук та долонь, увагомлювали кожен ліній, а їхнє напівречитативне мовлення було сповнене вагання та повторів (Jullian Philippe, 1973).

Вплив символізму Метерлінка особливо відчутний у творах Августа Стріндберга (1849–1912). У 1907 році Стріндберг звернувся до суб'єктивізму своїх «п'єс снів», коли розпочав написання п'яти «Камерних п'єс» для Інтимного театру, який він заснував у Стокгольмі разом з актором Августом Фальком. Ці п'єси з музичною формою та відсутністю реалістичного сюжету і персонажів,

безперечно, обґрунтовуються на теорії символізму. Вони представляють собою сні-фантазії, що досліджують настійну тему видимості та істинності. Найбільш відомий твір серед них – «Соната духів» (1907), яка разом з «Грою снів» (1902) важливі для розуміння формування символізму та сюрреалізму. Стріндбергові «п'єси снів» та камерні п'єси були вагомим початком в історії сучасної драматургії і зробили значний внесок до ще одного великого спрямування – експресіонізму, що далі також буде розглянутий у нашій праці (Чернишова, 2024).

Із символізму постало багато течій, що іноді трансформували першочерговий його вигляд до невпізнаності. Один із видів театрального символізму у Франції від самого початку обрав курс у напрямку до ірраціонального та ірреверентного – так, наче підбурення було приховане в самій первісній формулі символізму.

Альфред Жаррі (1873–1907) віднайшов способ, як подолати, з одного боку, приземлений реалізм, а з другого – притаманну окремим символістам романтичну переоцінку власних можливостей. Виявом цього стала його п'єса «Король Убу» (1894), що стала початком контркультури, яка покличе до життя численні прояви художньої анархії і проповідуватиме розмаїття слабо пов'язаних між собою вчень чи антивчень про життя та мистецтво. Жаррі, ймовірно, не мав наміру стати законодавцем театру майбутнього, але його п'єса принесла значні результати, для митця сцена була дзеркалом, яке спотворювало характери відповідно до їхніх вад, так само як маска спотворює риси обличчя (La Belle, Maurice, Alfred Jarry, 1980).

Важливим щаблем подальших трансформацій в драматургії став дадаїзм, що заснували і популяризували Трістан Тзара (1896–1963) та Андре Бретон (1896–1966). Цей мистецький рух був покликаний продемонструвати відразу до тогочасних суспільних цінностей, безглуздість яких з усією очевидністю проявилася на полях Першої світової війни. Дадаїзм прагнув зруйнувати традиційні форми та ідеї, які перешкоджали спілкуванню між митцями та громадськістю. Головною метою Тзари було повернення до простоти та спонтанності та відновлення особистісних та суб'єктивних цінностей. Це досягалось через дезорієнтацію глядача та самого митця.

Сюрреалізм, що виник як продовження дадаїзму, став важливим явищем цього періоду. Дадаїсти намагалися руйнувати мистецтво, підірвавши його установку, в той час як сюрреалісти, вдосконалюючи принципи дадаїзму, прагнуть вивчити всі

таємниці ірраціональної сторони свідомості через мистецтво. Спектаклі сюрреалістів, беручи за приклад «Убу» Жаррі, складалися з безлічі коротких сцен, в котрих персонажі в масках рухалися, ніби механічні роботи (Shattuck, Roger, 1958).

Жан Кокто (1889–1963) бажав замінити «театральну поезію» на звичайну поезію у театрі – поезію, що міститься в самій структурі вистави, а не тільки в її мові. Концепція його «поезії у театрі» акцентувала увагу на видимих і театралізованих ефектах, які досягалися за допомогою слів. У своїх творчих експериментах використовував різноманітні художні засоби, шукаючи стилістичного виразу для сутності своєї творчості, і в його сюрреалістичних п'єсах візуальне і сюжетне були нерозривно пов'язані. Він хотів, щоб сценічна дія у його наступній виставі стала картинною.

Аудиторія вже частково призвичаїлася до несподіванок символістів, втім виявилася неготовою до настирливого порушення театральних законів у виставі «Шість персонажів у пошуках автора» (1921) Луїджі Піранделло, яка була поставлена Жоржем Пітоєвим на сцені Театру Єлисейських полів у Парижі 1923 року. Найвідоміший твір Піранделло про шістьох персонажів настільки оригінальний, що його складно віднести до якогось конкретного мистецького напрямку. Митець використовував елементи експресіонізму, сюрреалізму та абсурдизму, з одного боку, виявляючи зв'язок з футуризмом Марінетті, а з іншого боку, виражаючи свою свободу, трактуючи театр як просту гру (Стайн Джон, 2003).

У 1935 році Антонен Арто (1896–1948) створив Театр Жорстокості з метою передачі фізичних страждань та екзальтації світу, що перевершувало б слова, яких, на думку митця, було замало для повного вираження. Арто уявляв «театр жорстокості» як засіб лікування. Він пропонував використовувати жорстокі та шокуючі тактики драматургії, щоб відкрити глядачам їх власні приховані злочини, гріхи та внутрішні конфлікти, використовуючи всі давні мистецтва театральної магії. Драма ніколи не зможе точно відтворити реальне життя, і, можливо, тому навіть не потрібно намагатися це зробити. Цікаво, що саме шукаючи «внутрішню реальність» у нереалістичних театральних категоріях, драма може наблизитися до «зовнішньої реальності» глядачів. Це метафізичне мислення пояснює інновації Арто в області візуальної образності на сцені та його пошуки візуальних ідіом.

Театральні експерименти Жаррі, Піранделло та Арто розширили межі драматургії, змогли шокувати глядача, за допомогою руйнування сценічної ілюзії та використання нових прийомів і технік,

кинули виклик вербальній драматургії, давши поштовх до народження фізичного театру. Таким чином, вони ввели до театрального мистецтва відчуття метафізики абсурду, що відчувався як з боку акторів так і з боку глядача, а отже привели його до відомого тоді напряму – екзистенціалізму (Стайн Джон, 2003).

Екзистенціальна п'єса, подібно до грецької чи французької класичної трагедії, швидко ставить головного героя в символічний конфлікт. Її короткий час та фокус на одній події дає форму часово-просторової єдності, що наближає її до класичної трагедії. Діалоги в такій п'єсі прості та лаконічні, навіть до сухості та стислості, і не потребують видимих чи вербальних символів у цілому.

Кожна з п'єс Сартра є втіленням його екзистенціальних філософських ідей. Наприклад, п'єса «Безвихідь» (1944) представляє докладно структуровану драму про трьох людей, які застрягли разом у невеликій зоні пекла, досліджуючи їхні переплетені моральні проблеми. «Смерть без поховання» (1946) досліджує екстремальний спокій людини, що переживає фізичні тортури, а «Брудні руки» (1948) висвітлює справжні мотиви людини, яка має політичний атентат. Філософський підхід до драматургії також не сприяв особливому успіхові п'єс Камю, хоча той і мав практичний досвід актора та режисера. Найвідоміша п'єса Альбера Камю – «Калігула» (1938), що стала одним з найуспішніших драматургічних втілень філософії абсурду.

В цей же час виникла інша течія, дотична до екзистенціалізму через тотожне відчуття приреченості та абсурду дійсності. Митці, які тоді працювали в Парижі, всі мислили як абсурдисти, але так і не стали школою, об'єднаною спільною філософією: Беккет, Йонеско та Аррабаль сформувалися на різному ґрунті: вони походили з Ірландії, Румунії та Іспанії. Частково можна пояснити раптове виверження французького абсурдизму як нігілістичну реакцію на страшні події війни, такі як звірства, газові камери та ядерне бомбардування.

Драматургія абсурду була створена в межах символістичної традиції, проте її п'єси не мають логічної структури чи характеристики персонажів, як це буває в реалістичній драматургії. Відсутність сюжету та мотивації у п'єсах підсилює відчуття монотонності та циклічності часу в людському житті. Діалоги переважно складаються з інконсеквентних кліше, які виголошують персонажі, схожі на говірки машини. Безглуздість несумісна з досягненнями драматургії минулого, в той час як засади світогляду абсурдистів несумісні з самою категорією сценічності. Щоб утримувати увагу

глядачів за таких обставин, драматурги випрацювали спеціальний метод – бар'єр, який відфільтровуватиме зміст п'єси і водночас гальмуватиме опір глядачів. Фарс підходив для цього якнайкраще, тож сміх став найуспішнішим засобом звільнення закомплексованої аудиторії (Esslin, Martin, 2014).

Розвиток «ірраціонального» театру в XX ст. чітко простежується на відтинках від символізму до сюрреалізму, від дадаїзму до абсурду і від театру жорстокості до «альтернативного театру» 1960-х рр.

Єжи Гротовський (1933–1999) був актором-лідером творчої робітні, яку зустрічали з найширшим ентузіазмом по обидва береги Атлантики. Він розвинув власний метод, який ґрунтується на запереченні емоційного співпереживання реалістичного театру. У його виставах немає декорацій, костюмів, гриму, музичного та світлового оформлення, навіть сцени, що примушувало актора шукати засадничий зв'язок із глядачем. Гротовський поєднував натуралістичні та символічні елементи, а також використовував вплив східної та західної традицій, щоб створити новий театральний досвід для своєї публіки.

Розпочалися пошуки нової естетики, яка б відповідала новій імпровізаційній драматургії. У 1960-х роках у кількох країнах, головним чином у США поширилася мода на театральне дійство, відоме як «геппенінг», що був імпровізаційною акцією, яку 1959 р. організував американський художник Алан Кепроу (р.н. 1927). Можна сказати, що «геппенінг» будувся на наступних засадах: аудиторія складається як з учасників, так і з глядачів; вчинки та події відбуваються одночасно, як у реальному житті; сцена не має чіткої межі між глядацьким залом та сценою; більшість дій є імпровізованою (Temkine, Raymond, 1972).

Описані вище явища в театральній практиці XX століття свідчать про неперервну та незалежну еволюцію символізму, здається, що можливості його використання на сцені невичерпні, хоча завдання перед ним постійно зростають.

Ще однією важливою ланкою розвитку театру XX століття стала течія експресіонізму, що зародився як одна з форм неконкретного неоромантизму і розвинувся в упертий, діалектичний вид реалізму. У своїй основній методиці експресіонізм став міцною і важливою ланкою в історії сучасної драми, що поєднує таких велетнів, як Стріндберг і О'Ніл, Брехт і О'Кейсі.

В цій роботі ми хочемо зосередитись на епічному театрі Піскатора та діалектичному театрі Брехта, які також походять з експресіонізму, хоч і з радикальними змінами.

У молоді роки Ервін Піскатор (1893–1966) працював із Бертольтом Брехтом (1898–1956) і сформулював план драми, яку слід було використати для громадського «обговорення» політичних і соціальних проблем. Нову драматичну форму назвали епічним театром. Драма для такого театру мала бути позбавлена фотографічності, повинна радше раціонально, ніж емоційно виражати пекучі соціальні чи політичні проблеми, лише тоді вони стануть предметом суттєвої дискусії з глядачами. Її зміст, вільний від реалізму, був би відкритий для аналізу.

Піскатор свідомо використовував новітні механізми для того, щоб відтворити у своїх п'єсах сучасне суспільство. Кіно, як незалежний розповідний прийом, із самого початку допомогло йому замінити нудні декорації реалістичної сцени. Він часто проектував на екрані кілька образів одночасно, щоб створити тло для п'єси. Кінохроніка та фотографії стали своєрідним видимим коментарем та продовженням драми, допомагаючи акторам досягти бажаної об'єктивності. Діапозитиви, плакати та вивіски, фільми могли доповнювати атмосферу та тло і навіть стати чимось на кшталт античного хору, який окреслює контраст між висловленим і невисловленим. Більше того, використання таких новаторських елементів дозволило Піскатору чіткіше передати соціальну та моральну мету своїх творів (Стайн Джон, 2004).

У своїй творчості Брехт застосовував прийоми епічного театру Піскатора, але більше схилився до форми закритої п'єси-притчі з моральними тенденціями, застосовуючи наратив. Однак велика заслуга Брехта у тому, що він зробив особливий акцент на грі актора, надаючи йому право зруйнувати традиційну ілюзію. Завдання актора полягало у тому, щоб відійти «на певну відстань» від свого персонажа та ситуації, щоб стимулювати мислення та спостерігати відгук в очах глядача. Отже, епічний театр – антиілюзійний за своєю основою. Він не приховує своєї театральної сутності. У виставі

чітко видно, що рядки завчено, дію поставлено, а сценічне устаткування підготовано.

Театр Брехта був дидактичним театром науково-технічної епохи. Він розглядав драму як критику життя, критику, яку він щедро вносив у структуру своїх п'єс. Тому драматург виробив нову концепцію, яку назвав діалектичним театром. Структура його п'єс була епізодичною, на зразок хроніки, щоб дати глядачам можливість оскаржувати судження. Справді, всі види театральності мистецтва у різний спосіб оповідали історію, пов'язуючись одне з одним у «взаємному відчуженні» (Чернишова, 2025).

Висновки. Проаналізувавши попередні дані, з'ясовуємо, що експресіоністичний і епічний театр, як і всі види драми, маніпулював реальністю, щоб глядачі знову пережили її. На відміну від інших типів театру, він викликає захоплення, однак не приносить задоволення. Його вибудовані ефекти відвертої театральності і прийоми іронічного відчуження надавали глядачеві особливого статусу авторитета. Трагічні та шокуючі події XX століття постійно впливали на театр, штовхаючи драматургів та режисерів на пошуки нових методів рефлексії дійсності. Серед найбільш вагомих історичних факторів слід вказати Першу світову війну (1914–1918) та Другу світову війну (1939–1945), що породили у свідомості людей метафізику абсурду та відчуття марності існування, які театр, як віддзеркалення думки громадськості, мав втілити на сцені. Митці озброїлись течіями символізму та експресіонізму, щоб показати не реальну картину дійсності (для цього вже було кіно), а саме душевне поневірвання та розчарування людства. Сучасне українське суспільство може звернутись до театральних практик XX століття, щоб відшукати способи рефлексії нашої жорстокої реальності. Важливим історичним етапом для розвитку драми стала й індустріалізація. Завдяки цьому процесу змінилась не тільки суть драматургії, а й спосіб її репрезентації, як наприклад в театрі Піскатора та Брехта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Anderson, David L., *Symbolism : A Bibliography of Symbolism as an International and Multi-Disciplinary Movement*. New York University Press, 1975. 154-163.
2. Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*. London : Bloomsbury, 2014. 432.
3. Jullian Philippe, *The Symbolists*. London : Phaidon, 1973. 240.
4. La Belle, Maurice, Alfred Jarry : *Nihilism and the Theatre of the Absurd*. New York University Press, 1980. 194.
5. Shattuck, Roger, *The Banquet Years : The Arts in France, 1885–1918*. New York : Anchor Books, 1958. 390.
6. Temkine, Raymond, Grotowski. New York : Avon, 1972. 160.
7. Стайн Джон : Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд / переклад з англ. Н. Козака. Львів, 2003. 272 с.
8. Стайн Джон : Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 3. Експресіонізм та епічний театр / переклад з англ. Н. Козака. Львів, 2004. 288 с.
9. Чернишова А. Експресіонізм в театрі XX століття. Innovative technologies for training and educating young people : The 2nd International scientific and practical conference. Boston, 2025. С. 17-18.

10. Чернишова А. М. Символізм як відправна точка трансформацій жанрів драматургії XX століття. Science and Global Challenges in the Modern World : Proceedings of the International Scientific Conference. Leicester, 2024. С. 76-78.

REFERENCES

1. Anderson, David L. (1975) Symbolism : A Bibliography of Symbolism as an International and Multi-Disciplinary Movement. New York University Press. 154-163.
2. Esslin, Martin (2014) The Theatre of the Absurd. London : Bloomsbury. 432.
3. Jullian Philippe (1973) The Symbolists. London : Phaidon. 240.
4. La Belle, Maurice (1980) Alfred Jarry : Nihilism and the Theatre of the Absurd. New York University Press. 194.
5. Shattuck, Roger (1958) The Banquet Years : The Arts in France, 1885–1918. New York : Anchor Books. 390.
6. Temkine, Raymond (1972) Grotowski. New York : Avon. 160.
7. Stain Dzhon (2003) Suchasna dramaturhiia v teorii ta teatralnii praktytsi. Knyha 2. Symvolizm, siurrealizm i absurd. [Modern drama in theory and practice. Volume 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd] / pereklad z anhliiskoi N. Kozaka. Lviv. 272. [in Ukrainian].
8. Stain Dzhon (2004) Suchasna dramaturhiia v teorii ta teatralnii praktytsi. Knyha 3. Ekspresionizm ta epichnyi teatr. [Modern drama in theory and practice. Volume 3. Expressionism and epic theatre] / pereklad z anhliiskoi N. Kozaka. Lviv. 288. [in Ukrainian].
9. Chernyshova A. (2025) Ekspresionizm v teatri XX stolittia. [Expressionism in 20th century theater]. Innovative technologies for training and educating young people : The 2nd International scientific and practical conference. Boston. 17-18. [in Ukrainian].
10. Chernyshova A. M. (2024) Symvolizm yak vidpravna tochka transformatsii zhanriv dramaturhii XX stolittia. [Symbolism as a starting point for the transformations of drama genres of the 20th century]. Science and Global Challenges in the Modern World : Proceedings of the International Scientific Conference. Leicester. 76-78. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 12.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.03.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

