

Архів:

<https://web.archive.org/web/20200821215755/https://uaculture.org/texts/teatr-nasylstva/>

Для цитування: Семерин, Х. (2020). Театр насильства. *Ukraine.Culture.Creativity*.

ТЕАТР НАСИЛЬСТВА



Про межу, де закінчується мистецтво і починається свобода митця

Текст Христини Семерин

Дилема «культура і насильство» складна для осмислення і per se, і як об'єкт теоретичної рефлексії. На тлі актуальної публічної дискусії, ініційованої акторкою Оксаною Черкашиною, і не продовженої в суспільстві, ми вирішили поміркувати про те, яку роль у театрі впродовж століть відігравало насильство і як корелюють між собою ці феномени.

Тема насильства «давно не нова – навпаки, це один із «класичних» об'єктів філософського аналізу», міркує білоруська культурологиня Альміра Усманова, розглядаючи насильство як багатозначну культурну метафору. Отже, поставлене в тексті питання набагато ширше, ніж його можна охопити одним чи навіть десятками досліджень. Цитуючи Роберта Ян'га, британський філософ Саймон Крітчлі нагадує: насильство не є конкретним актом, що виникнув у якийсь момент. Радше, варто говорити про цикл насильства і контрнасильства – «два насильства». В одній із релевантних публікацій Ганна Гриценко підкреслює, що насильство розглядають як системне явище, одним із джерел якого є суспільні відносини. Спостереження доводить, що тема театру і насильства як частина фундаментального дискурсу не монолітна, а фрагментована, внутрішньо суперечлива. У спробі вичленувати більш-менш цільні ділянки для аналізу я сфокусуся на умовно окреслених питаннях

насильства і театру, театру насильства і насильства театру, не претендуючи, звісно, на вичерпність своїх міркувань.

Насильство і театр

Перша зупинка в нашому інтелектуальному маршруті може видатися надто очевидною або ж, навпаки, незрозумілою. У «Тотемі і табу» Зигмунд Фройд демонструє, що історія культури має витoki в колективних архаїчних культурах із елементами насильства (первісні мисливські дійства, жертвопринесення тварин у діонісійських процесіях тощо). В основу класичного європейського театру, який ототожнюємо з античним, лягло протистояння між сильною особистістю і фатумом та суперечливість людської природи (як зразок внутрішнього протистояння *себе з собою*). Драматичний конфлікт у текстах починають визначати з появою другого (в Есхіла, VI ст. до н.е.) і третього (в Софокла, V ст. до н.е.) акторів. У збережених трагедіях Есхіла, Софокла й Евріпіда знаходимо засилля жахливих дій і подій: інцест та самоосліплення Едіпа, дітовбивство Медеї, муки Прометея – велика вервиця убивств і помст вповні відбиває ракурс насильства (Евріпід не випадково називає власні тексти «драмами помсти»).

Проте, наголошує Лаура Свіфт, таке ніколи не показували на сцені, не візуалізували. Динамічні й художні описи змушували працювати уяву, породжуючи катарсис у глядачів засобами слова, а не дії. Отже, у розумінні насильства в контексті театру варто розрізнати його як **складник, перипетію текстового змісту дійства і як безпосередній спосіб репрезентації або частину сценічної дії**. Перше у високій, патетичній формі доносить примхливість і невблаганність людської долі, а з нею – незмінність, складність, силу людської душі. Друге ж повноцінно сформувалося вже в культурі Давнього Риму (III ст. до н.е.). Авторка дослідження *Theatre and Violence* Люсі Невіт аналізує, з-поміж іншого, перформативну природу насильницького акту. Хоч цей аспект не належить до теми нашої розмови, але вповні резонує з епосом давньоримського театру.

Адже останній відомий тим, що оголив і закріпив зв'язок між насильством і публічним ентертейнментом. «Театр крові» Колізей – не просто образна характеристика знаменитої арени, але й означення тогочасного дискурсу з його гаслом *panem et circenses*. Як відомо, ці «видовища» були кривавими спектаклями: гладіаторські бої на смерть, цькування засуджених на смерть дикими звірами на арені, бої на кулаках, змагання колісниць як популярні види публічного дозвілля. Перестрибуючи по часу вперед, подібну тенденцію помічаємо в середньовічних звичаях посполитого люду відвідувати страти, у популярності картин і тематики насильства у масовій культурі XX – XXI ст. (особливо жанрів бойовика, трилера і горору), шаленому успіхові медійних новин про акти насильства тощо. Важливо, що, за Люсі Невіт, симульоване театральне (як і в цілому реальне) насильство потребує акту споглядання (*spectatorship*), коли глядацька аудиторія виявляє певні емоційні, психологічні, фізичні реакції до дійства.

Водночас, насилля часто має глибокі міфологічні витoki, що з часом трансформувалися в елементи релігійної метафізики, а відтак набули офіційного визнання. Наприклад, у

містеріях, що домінували в високому театрі середньовіччя, насильство (зокрема, розп'яття Христа) мало сакральний символічний зміст. Йдеться в цьому разі про сутнісну деформацію християнської свідомості, де насильницький дискурс набув рис фундаментального *sacrum*. Саме в абераціях патріархального суспільства дехто схильний шукати психоаналітичні підстави соціальних явищ і колективних травм християнської Європи.

Отже, з античних часів насильство міцно закріплюється у сюжетній структурі драми. Різномасштабні тексти Есхіла і Софокла, п'єси Вільяма Шекспіра, Миколи Куліша чи Володимира Винниченка – всі наскрізно поєднані художнім конфліктом, що базується на протистоянні, на насильстві влади (фатуму, богів, політиків, багатіїв) над людиною, особистості над собою, групи чи суспільства над особистістю або іншою групою тощо. Насильницький фактор є змістом багатьох театральних колізій, ба більше, насильство над жінкою/жінками в цій площині займає помітне місце. Наприклад, драматургія Шекспіра не меншою мірою виказує людські трагедії, ніж український «театр корифеїв» – історії сексуального насильства з боку привілейованих чоловіків над дівчатами нижчого соціального стану: «Бондарівна» й «Наймичка» Івана Тобілевича, «Катерина» за мотивами Шевченкової поеми тощо.

Треба зауважити, що художній конфлікт, що базується на насиллі, характерний не лише для трагедій, але часто латентно присутній й в сюжетних колізіях комедійних жанрів: побитті, гнобленні, силуваному заміжжі, словесному приниженні, ув'язненні, хай і справедливому покаранні винних тощо, що супроводжують типові комічні ситуації. В українському реалістично-побутовому театрі XIX ст. ставили «Мартина Борулю», «Сто тисяч» і «Хазяїна» Івана Карпенка-Карого з образами самогубства (хай і невдалого) й смерті як покарання за власні ілюзії. Не зважаючи на різне – грубо кажучи, трагедійне або ж комічне трактування, популярні теми в театрі охоплюють насильницькі дії щодо людини, її свободи, тіла і життя.

У подібних масових прикладах спрацьовує ще один принцип, означений Люсі Невіт: сприйняття насильства в театрі залежить від аксіології, легальних і політичних норм часу, коли написано і поставлено конкретну виставу. Так, Мішель Фуко в своєму аналізі культури спирається на поняття політичного, де влада «наглядає», себто, повністю контролює суспільство і його діяльність, зокрема мистецтво. Достоту в соціальній площині роль такого контролера перейняла на себе політика, держава і згодом християнська церква. Підтвердження цьому спостерігаємо від часу появи політичної сатири комедіографа Аристофана (V – IV ст. до н.е.) й до кінця XX ст. (а подекуди дотепер), коли театр постійно підпадає під ригористичне регулювання церкви і світської влади.

Спроби театру вирватися з-під ковпака політики приводили й до позитивних трансформацій у системі жанрів, тем, образів, зміні театральних парадигм. Наприклад, церковне переслідування в середньовіччі посприяло розвиткові мандрівних театрів. Через царські утиски саме такий формат мали переважна більшість українських театрів. У край складних обставинах в Україні XVII – XIX ст. розвинувся кріпацький театр, де свого часу працювали Василь Гоголь (1777–1825), Дмитро Бортнянський (1751–1825), кумир Тараса Шевченка Михайло Щепкін (1788–1863) та ін. Щоправда, ці садибні театри, меншою мірою характерні для українських земель, були прямим виявом примусу до безправних акторів та

акторок – власності їхніх господарів. На театрі ХХ ст. позначилося не лише модерністське пробудження, а й політичне насильство над людиною, факти воєн і геноцидів, тоталітарних і техногенних катастроф. Чимало мистецьких напрямів за суттю сформувалися як реакції на жахіття й беззмістовність реальності.

Якщо проаналізувати постановки українських театрів за минулих сто років через призму не/насильства як структурного компонента драматичного конфлікту, складеться чималий перелік. Наприклад, за антологією вистав «Український театр ХХ ст.» (2012) до такого списку можна занести щонайменше дев'ять постановок 1900-х рр., три десятки спектаклів 1910–1930-х рр., понад двадцять вистав 1940–1980-х рр. і більше десяти – 1990–2000-х рр. Загалом це 78 вистав. Шість з дев'яти представлених у першому часовому відтинку базуються на насильницькому сюжеті: вже згадувана «Наталка-Полтавка» І. Котляревського; «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого й «революційна» драма «Розбійники» Ф. Шиллера з кульмінаційними вбивствами в фіналі; колоритна, але від того не менш патріархальна «Енеїда» із замахами на вбивство, «божественним насильством», представленням жінки як трофею й епізодом самоспалення; В. Винниченкова «Брехня», яка представила новаторський для того часу конфлікт особистості, єдиним шляхом звільнення від власних інтриг для якої стало самогубство. Так само летальними для героїв стали наслідки їхніх внутрішніх конфліктів і у «Камінному господарі» за Л. Українкою, та й у «Ревізорі» за М. Гоголем насилля почасти висвітлено у характері взаємовідносин серед представників суспільно-владної ієрархії Російської імперії.

Серед 32 вистав доби «Розстріляного відродження» приблизно половину також можна віднести до тих, чий сюжет базується на насильстві. У театральному репертуарі того часу популярними були як антична класика («Едіп-цар» Софокла з темами інцесту, самокаліцтва, вбивства) й шекспірівська драма (вічна трагедія «Отелло»), так і модерні постановки, як-то експресіоністська вистава «Газ» за п'єсою Г. Кайзера, яка починається з техногенної катастрофи й загибелі людей. За часів розквіту радянської тоталітарної імперії, постановки українських театрів майже цілком підкоряються панівній доктрині й цензурі, проте теми насилля над особистістю латентно присутні у досить завуальованій формі, і серед 22 вистав третього зі згаданих періодів, 13 містять елементи насильства. До «традиційних» тем, які рефлексує тогочасний театр, додаються силове втручання держави в особисте життя («Варшавська мелодія» Л. Зоріна), прочитання війни як форми звиродніння людства, а не героїчного міфу («Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта), цинізм і садизм чоловічої натури («Момент» В. Винниченка), злочинне замкнене середовище («Тригрошова опера» Б. Брехта та «Візит старої дами» Ф. Дюррематта) тощо.

Для театру доби української незалежності понад половину з 15 вистав, згаданих в антології, можна визначити як сюжетно пов'язані з насильством. Наприклад, у «Смерті у соборі» Т.С. Еліота міфологічними засобами досліджено природу мучеництва, а «День кохання, день свободи» Г. Клауса розкриває плутанину стосунків із інцестом і фінальним самогубством. У частині популярних п'єс «старого зразка» драматичні конфлікти суголосні з народним сприйняттям понять добра і зла, що корелює з колективною міфологічною

свідомістю і унеможлиблює прагнення індивідуальної свободи окремої людини поза її громадянськими і сімейними обов'язками. Трагічне розв'язання колізій через насильство присутнє і в інтелектуальній драматургії Лесі Українки як єдиний очевидний спосіб зберегти власну свободу. Суперечливість людської душі й моральний релятивізм спонукає до насильства в новій драмі. Все це повертає нас до розуміння не/насильства в театрі лише в координатах аксіології та естетичних уподобань доби. У цілому театр був і є політизованим, а насильство весь цей час залишається одним з його стовпів.

«Театр насильства» як явище в культурній історії

Значною мірою вплинула на театр ХХ ст. ідея насильства як «речі в собі» й універсального засобу власне театральної рефлексії. *Per se* театр залишається частиною дискурсу «риторики насильства», об'єкту студій Фуко, адже послуговується тією ж мовою, що й вербалізує, переводить у символічну площину онтологічне насильство. Фуко, Деррида та ін. справедливо стверджують, що насильство породжує мова. Її репресивний механізм певною мірою спричинився до постання «театру абсурду», однієї з яскравих концепцій середини ХХ ст. Максимально ущільнюючи, акумулюючи текст і дію, драматурги/-ні прагнуть вирватися з-під тиску природної мови, вибороти майже неможливу свободу комунікації. Демонстрація безглуздих і беззмістовних наборів фактів, явищ, постатей нагадує про парадоксальність світу, нескінченний потік мало пов'язаних між собою подій, епізодів. Головним авторським засобом є руйнування логіки на сцені, що знищує глядацькі очікування, породжує дискомфорт... і в позитивному разі дозволяє побачити світ по-новому, поза межами узвичаєних концепцій і мисленнєвих схем. Почасти, абсурдистський театр сам застосовує насильство до глядачів/-ок, звиклих до традиційного сценічного дійства. У знаменитій драмі «Чекаючи на Ґодо» (1952) нобелівського лауреата Самюеля Беккета акти насильства (побиття Гого невідомими, слова про побої пастухового брата, ідея персонажів повіситися в фіналі) працюють на ідею максимально ворожого, невідомого й небезпечного зовнішнього світу. Противагою йому є повна бездіяльність, «застряглість» в одному місці часопростору. Ежен Йонеско у п'єсі «Голомоза співачка» (поставлена 1950) абсолютна неузгодженість розмови людей на сцені переконує у нездатності людства до комунікації, фрагментарності мови, яка не дозволяє висловитися і бути почутими повною мірою.

Водночас, у вужчому розумінні може йтися про «абсолютизацію насильства» як об'єкта театральної рефлексії, класичним прикладом чого є «театр жорстокості» чи «крюотичний театр» французького митця Антонена Арто (1896–1948). Засновник понад усе дбав про аристотелівський катарсис, який він безпосередньо трактує як очищення шляхом страждань. У розумінні Арто жорстокість не є буквальним кровопролиттям на сцені, онтологічним насильством, а, радше, філософським конструктом «чистої жорстокості», способом оголення «нервів душі», своєрідним творчим актом.

Завдяки реальному проживанню травматичного досвіду на сцені, коли акторське і глядацьке сприйняття резонують, автор сподівався досягти катарсичного ефекту без справжнього фіналу (наприклад, скоєння вбивства). Попри філософське тлумачення

жорстокості, Арто використовував на сцені саме жорстокі образи, народжуючись та вмираючи в конкретній виставі. Його театр значною мірою ритуалістичний: пов'язання культового насильства, міфологічних ритуалів та настанови на катарсис сприяло вивільненню ірраціональної частини особистості. По суті, насильство в крюттичному театрі набуває нової, непізнаної раніше функції: як спосіб роботи з травмою і досягнення не лише творчої, а й психологічної свободи.

Щось подібне згодом, вже на початку XXI ст., намагався реалізувати на вітчизняних теренах режисер Андрій Жолдак. Його концепція «театру шоку» має мало спільного з філософією Арто, але є настановою на естетичний епатаж, культурну провокацію, безжалюгідні експерименти над актор(к)ами. Сам Жолдак в одному інтерв'ю переконує, що предмет його інтересу – трагедія, яка єдина здатна розворушити глядацьку свідомість.

Насильство театру: проблеми в організації сучасного театрального процесу

Останній пункт якраз описує ту ситуацію, що склалася у світовій практиці й відносно недавно почала проявлятися публічно через різні формати: судові позови (кейс Вайнштейна), публічні зізнання (#metoo) і звинувачення, різні види протестної діяльності, зокрема, у віртуальному просторі – а також через спричинені ними медійні й суспільні, професійні, політичні реакції. Ланцюг подій, які ведуть до скандальних викриттів, надто довгий і найчастіше, хоч не завжди пов'язаний із насильством над жінкам: це сексизм, харасмент, об'єктивація, ґендерна нерівність, перевищення влади режисера-чоловіка, неадекватні вимоги, репродуктивні обмеження тощо. «Настав час поговорити про етику в театрі», – коментує ситуацію экс-міністерка охорони здоров'я Уляна Супрун. По суті, тривалий час організаційні аспекти, робота з актор(к)ами, всі внутрішні зв'язки і стосунки «за лаштунками», власне, і були закриті непрозорою завісою від стороннього ока. Наприклад, у драмах Михайла Старицького «Талан» і Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» з-поміж іншого розкрито непросту систему українського театру з інтригами, болісним вибором між родиною і кар'єрою, хворобливими амбіціями й цинізмом, трагічною невлаштованістю життя українських акторок та акторів.

Суттєвою проблемою є і дефіцит досліджень театральної сфери в Україні, поодиноким прикладом яких є підтриманий УКФ 2018 року проєкт «Український театр: шлях до себе. Здобутки, виклики, проблеми». Проте, в ньому зовсім не вивчено «внутрішню кухню», проблеми й колізії галузі, ієрархію стосунків між людьми у театральній системі координат. Як свідчить досвід, брак знань не означає відсутність проблем, а лише суттєво погіршує шанси на їх вчасне вирішення. Кейс української дискусії, що стартувала зі публікації пані Черкашиної, доцільно розглядати в ширшій перспективі: не як відповідь чи наслідок світових процесів, але як феномен посттоталітарного суспільства і мистецтва, коли, нарешті, говорити правду видається важливішим, ніж продовжувати «зручну» політику замовчування. Трьома роками раніше, у листопаді 2017 року вийшов фільм-розслідування «І словом, і тілом» Анни Калаур про домагання до студенток та абітурієнток із боку завідувача кафедри хореографії в Рівненському держуніверситеті. Справа горе-викладача таки завершилася за рік звільненням. Утім, факт того, що в театрі досі має міцні позиції система, виколихана патріархатом,

загостреною конкуренцією, більшовицьким тоталітаризмом (зокрема, й «вождизмом» чоловіків на керівних посадах), викликає мало сумніву.

Камо грядеши? Перспективи зміни дискурсу в театрі

Мистецтвознавиця Катерина Батанова в контексті дискусії про Ілью Хржановського й Меморіал «Бабин Яр» пише про «етичний поворот» у сучасному мистецтві. У цьому світлі насильство (над актор(к)ами і глядач(к)ами) втратило цінність шоку і протесту й усе частіше виглядає шкідливим анахронізмом. Безумовно, актуальний діалог про театр потребує осмислення принципів свободи вираження, свободи слова, які впродовж усієї історії залишаються об'єктом запеклої й гостро політизованої боротьби. Де проходять межі етики XXI ст., і як у мистецький контекст заново вписати поняття творчої свободи? Подібні виклики неодноразово постають перед сучасним театром. Кураторка Гарріт Рід констатує, що тепер в умовах формальної відсутності цензури театр регулює суміш урядового й поліцейського втручання, можливості відкликання фінансування/субсидій, самоцензури, місцевого політичного втручання й публічного протесту.

Градус обговорення ситуації з театром «Актор» показує: суспільство в цілому відмовляється від мистецьких рефлексій із позиції влади і примусу та жорстоких експериментів над людиною. «Процес емансипації актора розпочався у XX столітті і триває досі. Тіло, голос, психіка, стать, вік – словом, комплекс фізіологічних та психологічних характеристик є одночасно і інструментом, і об'єктом (з точки зору глядача/спостерігача), але поза тим сам актор/акторка є суб'єктом створення автономних сенсів на сцені», – зазначає Ірина Чужінова. Ця зміна у соціальному сприйнятті мистецтва відбувається на різних рівнях і виростає в нові цінності, смисли, строгу публічну відповідальність театру. Порушення консенсусу між суспільством і мистецтвом – це підстава для індивідуального й, відтак, колективного протесту, старту публічної дискусії, навіть коли йдеться можливість комунікувати лише віртуально. Катерина Батанова характеризує такі процеси як «максимальний відхід від тоталітарного мислення». Ба більше, йдеться, вочевидь, про відхід від мислення патріархатного, сфокусованого на владі й маргіналізації. У якомусь сенсі ми говоримо про повернення театрові статусу публічного простору як місця суспільної комунікації й колективної оцінки того, що відбувається.

Наприклад, сцена починає артикулювати проблему домашнього насильства, яка досі в Україні залишається об'єктом ідеологічного жонглювання. Новим у репрезентації насильства є наголос на його неприпустимості, а не прагнення будь-що шокувати аудиторію чи за його посередництвом сказати про щось кардинально інше. Хоча, парадоксально, такі речі все ще можуть шокувати певне коло людей, схильних до мізоґінії, чи поборників/-ць «традиційних цінностей». У листопаді минулого року в Києві й кількох ін. містах було показано виставу «Шрами» про жіночі досвіди пережитого насильства, приурочену до кампанії «16 Днів активізму проти гендерно зумовленого насильства». Кейс театру «Дикий», що розробив постановку спільно з ООН-Жінки, спонукає до міркування про зміну всієї парадигми. Театральна рефлексія насильства спирається не на відсторонене спостереження чи

політизацію цінностей, але на відкриття й дослідження непривабливих, замовчаних шрамів суспільства.

У документальній виставі «Пеніта-опера» проговорено реальні сюжети довічно засуджених жінок із Качанівської колонії. «Політичний, критичний» *PostPlayTeamp* працює з темами жіночої участі в війні на Сході України, політичних переслідувань в анексованому Криму. Подібні творчі ініціативи демонструють нові перспективи театрального репертуару, декларуючи політичну спрямованість та соціальну ангажованість сучасного театру. Дискомфортні теми не тільки працюють на видимість, а й уможливають суспільне прийняття, переосмислення. Підтримані 2019 року Українським культурним фондом 15 із 39 проєктів програми «Інклюзивне мистецтво» артикулюють теми інклюзії, рівності й загальної включеності в життя засобами сценічного мистецтва. Робота над упровадженням засад ґендерної рівності в театральне середовище (що нею, наприклад, займається амбасадорка *HeForShe*, засновниця «Дикого театру» Ярослава Кравченко) є феноменом того ж стибу, який має звільнити мистецтво від нав'язаних одновимірних понять краси, епатажу й не/важливості.

Використання театру для лікування травматичного досвіду і, по суті, противаги насильству реалізується у принципі психодрами. Ця психотерапевтична стратегія розроблена Якобом Морено у ХХ ст. Перенесення художньої драматургії на життя людини і її психологічну площину у чомусь нагадує аматорський театр. Техніка психодрами потребує імпровізації – спонтанності, яка є її основним рушієм. Завдяки розігруванню будь-яких ситуацій та переживань людина має змогу пропрацювати застарілі переживання й навчитися діяти в майбутньому. Жанрове розмаїття психодрами (драматерапія, монодрама, бібліодрама тощо) переконує в існуванні зв'язку з реальним театром, що в різний спосіб та в різному співвідношенні забезпечують ефективність терапії. З другого боку, театр зарекомендував себе як засіб розслаблення і у власній подобі, без психотерапевтичної настанови. Наприклад, у реєстрі ґрантоотримувачів УКФ за 2019 рік є такі проєкти: вистава «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого у місті Барі, спрямована на «реабілітацію учасників АТО засобами театрального мистецтва», вистава документального театру «Кримські татари: коли ми повернемося...» про травматичний досвід кримськотатарського народу на тлі анексії, а також «П'ятий Міжнародний інклюзивний театральний фестиваль "АРТ-Плейбек. Разом"» із великим спектром рефлексій на тему розмаїття й інклюзивності.

Отже, треба розуміти, що театральні дискурси є частиною глобального публічного і мистецького просторів, трансформації яких неминуче позначаються на розвиткові театру. Насильство як засіб, що «виправдовує мету», як зміст, стратегія – це поняття, що потребують ревізії через їхню історичну й «моральну» застарілість. Сучасний світ утверджує принципи толерантності до розмаїття, особистої свободи і гідності, права на вибір, неприпустимості жорстокості й насильства. Вочевидь, ці орієнтири повинні напрямляти рух новочасного українського театру і культури в цілому.

Що почитати:

Гриценко Г. [Розбираємося з насильством: соціологія і психологія явища](#). *Гендер в деталях*. 24.02.2017. |

Чужилова І. [Сила протидії: дискусія про насилля в українському театрі](#). *LB.ua*. 25/05/2020.

Ботанова К. [Україна та її Дау: де проходить лінія розмежування в дискусії про Хржановського](#). *LB.ua*. 04/05/2020.

[Український театр: шлях до себе. Здобутки, виклики, проблеми](#).

Evans B. & Critchley S. [The Theater of Violence](#). *Opinionator*. 14/03/2016.

Swift L. [How Far Should We Go When Depicting Violence on Stage?](#) *The Theatre Times*. 14/07/2017.

Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. 1054 с.

Пилип'юк С. [Реальні історії насильства над жінками у виставі «Дикого театру»: Ярослава Кравченко про «Шрами»](#). *The Village*. 22/11/2019.

Український театр ХХ століття: Антологія вистав. За заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. 944 с.

Osei-Frimpong S. [50 years after Theatres Act, censorship has evolved](#). *Index*. 14/08/2018.

Усманова А. (ред.) *Визуальное (как) насиллие. Сборник научных трудов*. Вильнюс, 2017.

Головненко А. [«Пеніта опера» – мотив для колонії і філармонії](#). *Korydor*. 1/08/2019.