

КОНЦЕПЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ТЕКСТУ ЕЛЬФРІДИ ЄЛІНЕК

У статті йдеться про визначення онтології літературного тексту в драматургії Ельфріди Єлінек. Виникнення у другій половині ХХ ст. практики постдраматичного театру (за Х.-Т. Леманном) звільнило драматургію від необхідності бути стрижнем театрального твору та призвело до переосмислення її основних понять (нарації, персонажа, дії, конфлікту). Е. Єлінек створює власну теорію театрального тексту, що є незалежним від інших елементів вистави пластом театрального «ландшафту». Її поняття «мовних полів» вказує на кризу міжособистісних взаємин, які лежать в основі класичного конфлікту, і продукує інший тип конфлікту, закладений всередині мови, яка стає головним об'єктом перформативного дійства. Нові стосунки між текстом та актором без посередництва персонажа яскраво проявляються у практиці новітнього «хорошого театру». Політична спрямованість драматургії Єлінек лежить на перетині художньої практики Брехта та постструктуралістського текстуального аналізу.

Ключові слова: постдраматичний театр; драма; мовні поля; *gestus*; цитата; перформативність; хоральність.

Ельфріда Єлінек – австрійська письменниця і драматург, театральні тексти якої є знаковими прикладами постдраматичної естетики, що виникла у європейській драматургії і театрі після 60х років ХХ сторіччя. Такі тексти як «Спортивна п'еса», «Бембленд», «Хмари. Дім» та інші поривають з класичної драматичною структурою, яка передає певні композиційні норми, а також спирається на поняття персонажів, драматичної дії та міжперсонального конфлікту як основи драми. Разом з тим Е. Єлінек у своїй творчості зберігає чітку межу між романним жанром і драматургією. Її театральні тексти відрізняються від прозових не тільки з точки зору поетики, але й онтології. Створюючи тексти, автор передбачає для них своєрідний – перформативний – модус існування у театральному просторі – не закріпленому на письмі просторі творення тут-і-тепер, живого мовлення, діалогу з глядачем.

Відчуваючи цю подвійну відстороненість (у першу чергу, від художньої літератури для читання, а по-друге, від класичної драматичної традиції) Ельфріда Єлінек у своїй есеїстиці розробляє власну концепцію театрального тексту і вводить нові поняття, такі як «мовні поля» (що приходять на зміну персонажам) і «драма всередині мови» (замість міжперсонального конфлікту), що згодом закріплюються в теорії новітньої драми. Також вона переосмислює поняття Брехта «*gestus*» – як певного симбіозу політичного висловлювання з рухом актора на сцені – у ключі ідеологічної критики слова, а також «цитатності», поєднуючи брехтівське «очуднення» з розуміння інтертекстуальності Ю. Кристевої. Ще одним цікавим полюсом драматургії Єлінек є реактуалізація античних понять агону і хоральності в контексті сучасного театру.

Передумовою виникнення того типу драматургії, що ми спостерігаємо у Е. Єлінек, стала криза драми, що яскраво проявилась у першій половині ХХ сторіччя. Німецький дослідник сучасної драматургії Петер Шонді у своїй фундаментальній праці «*Theorie des*

modernen Dramas 1880–1950» історизує поняття драми як певного «специфічного літературно-історичного явища, що виникло у Єлизаветинській Англії, але найповніше оприявилось у ХVІІ ст. у Франції і було увічнено у період німецького класицизму» [10, с. 193]. Дослідник стверджує, що драматична форма відбивала певні філософські і екзистенційні умови своєї доби, основою якої були міжособистісні відносини. Саме в надрах цієї історичної епохи зародились такі літературні поняття, як персонаж, конфлікт, провідною формою драматургії став діалог. Гегемонія драми поширювалась однаково на літературний текст і театр, диктуючи внутрішню форму кожного з них. Категорія абсолютності¹, яка була притаманна драмі, перетворила її на справжній архіжанр², за визначенням Ж. Женетта, – жанр найвищої ієрархії, що намагається стати «абсолютним і природним типом», приховуючи при цьому свої історичні передумови [3]. Це на певний час витіснило не притаманні драмі елементи, які Петер Шонді слідом за Брехтом називає епічними, поза межі драматичного дискурсу.

Однак на початку ХХ сторіччя відбулася світоглядна криза, що змінила історичні передумови виникнення художніх жанрів, а отже, зробила неможливим продовження гегемонії драми. Російська дослідниця Т. Могилевська, що працює над перенесенням на російський ґрунт понятійного апарату некласичної драматургії, спираючись на «Лексикон нової і новітньої

¹ «The Drama is absolute. In order to be purely relational, that is, to be dramatic, it must break loose from everything external. It can be conscious of nothing outside itself.»

Szondi P. *Theory of the Modern Drama, Parts I-II* / Peter Szondi // *The Criticism of Peter Szondi, 1983 – boundary 2. – Vol. 11. – No. 3 – P. 195.*

² Женетт різко критикує виділення і піднесення романтиками трьох родів літератури Гете (епос, лірику і драму) на рівень архіжанру, що мав би водночас чіткі ознаки жанру, але залишався би позаісторичним та таким, що може включати інші жанри, як модалності (розповідь, діалог, віршована форма).

драми», укладений колективом французьких дослідників на чолі з Ж.-П. Сарразаком, називає 4 основні напрямки цієї кризи стосовно нової драматургії: криза фабули, персонажа, діалогу, стосунків між залом і сценою [5, с. 215]. Перераховані кризи не є лише негативними явищами, але й дають позитивний імпульс для розвитку нових напрямків драматургії, а також нового розуміння театрального тексту загалом.

Одним з таких напрямків є відродження хорового театру і драматургії, що, на думку німецької дослідниці Еріки Фішер-Ліхте, є прямою реакцією на виклики постіндустріального суспільства, яке змушує митців замислитись над долею нової «мовчазної більшості» [6, с. 348], і над взаємозв'язком індивідуального і спільного у різних соціальних групах людей. Використання цитатності та робота мовними поверхнями кореспондує з загальною настановою постмодернізму на інтелектуальну гру на уламках попередньої культури, а також здійснює послідовну роботу (у дусі Р. Барта) з деміфологізації новітніх міфів. Але, окрім того, ця робота підводить до розуміння різних мовних поверхонь як медій, а далі – медійності сучасного світу загалом, що має свої власні ефекти, один з яких – виникнення гіперреальності, у якій зникають оригінали, а продовжують існувати лише цитати.

Однак, криза драматичної форми, сенс якої має таке ж сильне значення для театру, як криза метанаративів для філософії, не лише спонукає виникнення певних нових форм, але й породжує нову естетичну парадигму, широко описану в теоретичній роботі Ханса-Гіса Леманна «Постдраматичний театр» (1999 року). Дослідник звертається до нового розуміння ролі літературного тексту у театральних, чи ширше – перформативних, практиках сьогодення [9, с. 145]. Театр після 60-х років ХХ ст. швидко еманіпується від вимог драматичної форми, однак це не означає його цілковитого розлучення з текстом. Навпаки з'являється ціла низка якісно нових театральних текстів таких драматургів, як Ельфріда Єлінек, Хайнер Мюллер, Томас Бернхард, які, звільнившись від обов'язку структурувати театральне дійство, знаходять своє власне місце в новому театральному «ландшафті», не лише будучи медійним всередніні, але й стаючи одним з самостійних медій, що промовляє через театральний твір. «Я не хочу театру!» [2, с. 19], – каже Єлінек в одному зі своїх театральних есе, і це парадоксальне висловлювання знаходить своє законне місце в сьогочасній театральній парадигмі, у якій вперше за багато століть стає можливим текст без гри, без акторів, без театральної мішури, текст, що поставав би в театральному просторі як самостійний елемент (як колір чи форма у нефігуративному живописі), а не як додаток до персонажа та інших драматичних концептів.

Концепція театрального тексту Е. Єлінек демонструє дивовижну свободу від театрального підпорядкування. От що пише Єлінек про стосунки акторів до тексту: «Навіть якщо вони нічого не роблять, вони уособлюють собою сталість, бо ніяк не можуть зупинитися і, де б вони не були, не можуть здати в гардероб свої виткані з слів шати, за які їх постійно хтось смикає (байдуже хто, я, як автор, цього не роблю, я собі давно вже подібного не дозволяю). ... Я хочу, щоб актори займалися зовсім іншими речами. Хочу,

щоб слова не лягали на них, немов сукні, а залишалися захованими під одягом. Хочу, щоб слова були, але щоб вони не були нав'язливі, не стирчали назовні» [2, с. 8].

З одного боку, Єлінек ідеться про відмову від персонажа, що є «словами вдягнутими, як мантія». З іншого боку, про повне прийняття тексту, як свого власного тексту (хоча дуже рідко цей текст буває приємним), про актора як колбу для слів, яку треба лише відкрити, щоб вона почала виплескувати свій вміст. Мабуть, саме тому так часто у її текстах відсутній поділ на персонажів, або персонажі позначені безособистісно (жінка, інша жінка, ще інша жінка). «У мене в п'єсах, – пише Єлінек, – стикаються один з одним безліч персонажів, от тільки хто є хто? Бозна, мені ці люди незнайомі! Будь-хто з них може бути абсолютно іншим, і його може грати хтось третій, який збігається з кимось четвертим, і нікому це не впадає в очі» [2, с. 20].

Драматург намагається сказати акторові, а разом з ним і публіці, що слова ним промовлені і є єдиним змістом його існування, а отже, ним самим (а не певним скронстуйованим персонажем). «Я не раз говорила, що не чекаю від них жодного театру. Адже коли вони грають в театр, вони ставлять себе під загрозу, як це буває, коли раптом зустрічаєшся з самим собою, бачиш себе у сні, у дзеркалі, в очах коханої людини; вони наражають себе на небезпеку у своїх відносинах один з одним і у відношенні до того, про що вони говорять зі сцени, до того, про що вони думають, до того, хто вони є. При цьому їм ніяк не можна бути самими собою. Найгірше – коли вони намагаються поєднати те, чим вони повинні стати, з тим, чим вони вже є. Складність полягає радше в тому, що вони, – немов шинка рожевого кольору, яка не тільки виглядає, як м'ясо, але і є ним, розвішена в копильні, в камері іншого виміру, яка не є дійсністю, але і не є театром, – так, саме вони повинні нам щось сповістити: повідомлення початківцям, послання тим, хто розуміє. І тут вони помічають, що вони самі і є посланням» [2, с. 10].

Що це за послання, допомагає зрозуміти концепція мовних полів Е. Єлінек – лінгвістичних конструктів, що мають замінити персонажів у її текстах. Перекладач та дослідниця Єлінек Гіта Хонеггер визначає мовні поля так: «Це довгі пасажі, що не обов'язково належать окремим мовцям, але складаються з цитат з різних літературних джерел, переплетених з медійною мовою, мовою реклами, місцевими ідіомами та обмовками по Фрейдю, все це програється як джазова мелодія, каламбур, політ, або акробатичний рух ланцюгів означників» [7, с. 286].

Зіштовхуючи їх, змушуючи повторюватись, розгортатись, «бичуючи мову», як це називає сама Єлінек, вона змушує мову оприявити власні внутрішні ідеологічні структури. «Насіння фашизму вбудовані в мову, – стверджує дослідниця, – яку ми успадковуємо або добираємо більш-менш несвідомо на своєму шляху. У термінології Джудіт Батлер, це «мова, яка промовляє мене» [7, с. 287], що змушує подивитись на мовця як на розщеплений суб'єкт, без сутнісного центру (рух до подібного розщеплення є характерним для усього ХХ сторіччя і зрештою промовлений такими визначними філософами-теоретиками, як Ж. Лакан,

Л. Альтюсер, Ж. Делез та іншими, чи не вперше зазвучав настільки промовисто з театральної сцени, яка, прикриваючись цілісністю людських тіл, до останнього зберігала ілюзію цілісності їхньої свідомості.

Ефект внутрішнього розщеплення постає наочно у п'єсі «Бембіленд», текст якої є сумішшю епічної оповідної манери, медійного шуму і настільки незручного у цьому випадку – викличного «Я», що промовляє. Прийом, що його використовує Єлінек, діаметрально протилежний до акції, що набула всесвітнього розголосу – «Je suis Charlie»¹. У той час, коли весь світ воліє ідентифікації з випадковою жертвою, помноженою на радість масового співчуття, письменниця прямо вказує на медійне походження будь-якої сучасної ідентифікації і її межові прояви, що виникають у питаннях війни, політики, націоналізму та інших приводів до солідарності.

Однак мова вибудовує не лише ідентичність і солідарність, вона конструює навіть природу, тією мірою, якою для Австрії природа, у першу чергу Альпи, є символічною цінністю, що виходить далеко за межі географії, а також пов'язаного з нею феномену спорту, народженого у лоні природності, але такого, що будь-який зв'язок з природою втратив, натомість набув історичних корелятивів з фашизмом, дискримінацією, колективного сублімацією і невиправданими сплесками насилля.

Таким чином, театр Ельфриди Єлінек перетворюється, з одного боку, на «performance of language itself» [7, с. 228] – самопоказування мови у перформативному акті як самостійного об'єкта, розглядання поверхні якого може давати задоволення і поживу для розмислу, з іншого – «драму всередині мови» – новий тип драматичного конфлікту, який виникає в боротьбі мови з власною історією і практикою вживання. З цієї точки зору, постструктуралісти та деконструктивісти є піонерами такого типу драматургії.

Проте цей театр голосів є чимось цілком іншим, ніж явище, що має таку саму назву у французькій традиції і яскравим представником якого є, наприклад, Ж.-М. Кольтес. Так само відмовляючись від характеристик персонажа, сюжету та сценічної дії, французький драматург залишає за мовою право на ширшу інтенціональність, спробу проговорення – як на фрейдистській кушетці – людського підсвідомого, яке все ще залишається особистим. Таким чином, цей театр зображує скоріше кризу комунікації, а отже, нетотожність мови і мислення – і, зрештою, тотальну самотність, на яку приречена людина.

Якщо намагатись зберегти асоціацію з сеансом психоаналізу, то для Єлінек скоріше важить «політичне несвідоме», яке не лише структуроване, як мова, але й відображене у мові. «Я працюю швидше з соціальними стереотипами. У мене характер схематизується згідно своєму суспільному становищу. І ось цей-то голий «скелет» я потім, немов натураліст, розглядаю зі значної відстані, оскільки здалеку можна побачити набагато більше, ніж поблизу» [1], – пише вона. Спільність мови є одним з найпотужніших засобів типізації. І в той момент, коли слово втрачає свого

єдиного носія і стає типовим, воно перетворюється на брехтівський *gestus*, тобто є скоріше знаком, ніж чистою інтенцією думки.

Так само як і Брехт, вона розвиває цю думку в площині цитати – чужого слова, що завжди є радше показаним, ніж промовленим. Однак, на відміну від Брехта, Єлінек не виставляє свої цитати на показ, а старанно ховає їх, разом з тим побічно вказуючи на їх присутність. Текст вже не ділиться на свій і чужий, він поєднує ці два полюси. Для Єлінек, так само як і для теоретика інтертекстуальності Ю. Крістевой, слово є насправді перехрестям – перетином текстових площин [4, с. 428], на якому зустрічається особиста інтенція, культурно-соціальна пам'ять та історія літературних вживань. Героїня п'єси «Бембіленд» говорить медійними цитатами, що змушують її ідентифікувати себе зі структурами влади. Текст п'єси «Хмари. Дім» постійно відсилає до мови Гердерліна, і зсередини неї розкриває ідеологічний код, нав'язаний їй.

Соціальну ж природу природу мови підкреслює притаманна п'єсам Ельфриди Єлінек хоральність. Нечленованість драматичного мовлення на репліки персонажів, типові чи взаємозамінні персонажі, персонажі без жодної ознаки є імпліцитними ознаками хоральності. Певні елементи хору присутні в п'єсі «Хмари. Дім», у якій неназваний мовець, промовляє від «ми» – німецького народу – разом з тим, за влучним спостереження перекладача розпадається на три різні «ми»: живі, мертві і невмиручі, репліки яких перемежуються, складаючись у спільний портрет німецької ідентичності. Хору надана повноцінна роль у «Спортивній п'єсі», яка активно запозичає елементи античної драматургії (окрім хору, дослідники відзначають апеляцію до ідей публічного простору і агону, місце яких у сучасному суспільстві займають спортивні змагання) [8, с. 9].

Важливою ознакою хору є його структурованість, що відрізняє його від наповпу, який досить часто виступав персонажем класичної драматургії. Хор з однієї сторони виявляє роботу зрівнювання, яку провадить капіталістичне суспільство, державна пропаганда, спортивна (чи військова) дисципліна, з іншої – дає досі безмовним прошаркам суспільства право на артикуляцію своєї позиції, а не лише гул і голосіння.

У відомій постановці «Спортивної п'єси» Айнером Шлее, єдність хору передається за допомогою чітких абсолютно синхронних рухів більш ніж 40 акторів, а динамічний чіткий світловий малюнок постійно членує людські тіла, то залишаючи освітленими, то ховаючи різні частини тіла. Так само у питанні тексту є точна монолітність його промовляння, але разом з тим, слідкуючи за дійством достатньо довго, глядач починає вихоплювати звуки окремих голосів, які в наступний момент знову тонуть у хорі.

Ця діалектика часткового і цілого є незмінним елементом хорального театру, що і визначає його головну проблематику [6, с. 357]. Її присутність можна помітити не лише в самих хорах, але й в усій структурі тексту: цю дуже об'ємну і громіздку соціально-політичну п'єсу про виток насилля у людській спільності, промовлену вустами безіменних спортсменів, жінок, насильників та жертв, Єлінек закінчує пронизливим індивідуальним монологом, у якому розповідає

¹ Йдеться про акцію солідарності із жертвами терористичного нападу на редакцію паризького журналу карикатур «Charlie Hebdo».

історію свого батька, який постраждав від голокосту. Автор передбачає можливість власної присутності на сцені, що в черговий раз підкреслює роль сцени – як трибуни, а не місця гри.

Ельфріда Єлінек створює своєрідну концепцію театральності тексту, з одного боку, закорінену в естетичну ситуацію постдраматичного театру, але водночас таку, що базується на індивідуальних роздумах автора щодо природи драматургії. П'єси Єлінек не

підпорядковуються класичній драматичній структурі, але й не віддаляються від театру як такого. Її драматургія знаходиться у постійній напруженій взаємодії з авангардною концепцією літератури як роботи з мовою⁴, інтенцією до політичного висловлювання та особливим розуміння ролі літературного тексту у сучасному театрі – як самостійного медіа, що знаходиться поза межами ієрархічних стосунків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белобратов А. Высказать невысказываемое, произнести произносимое... [Электронный ресурс] / Александр Белобратов // «Иностранная литература». – 2003. – № 2. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/2/inter.html>.
2. Элинек Е. Смысл безразличен. Тело бесцельно : [эссе и речи о литературе, искусстве, театре, моде и о себе] / Эльфрида Елинек ; [пер. с нем.; сост. и послесл. А. Белобратова]. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2010. – 460 с.
3. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1–2 [Электронный ресурс] / Жерар Женетт ; [пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Гальцовою, Е. Гречаной и др.; под ред. С. Зенкина]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с. – Режим доступа : <http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru-1-2-1998-1.pdf>.
4. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристера ; [пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова] // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М. : ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.
5. Могилевская Т. О концепции «Лексикона». Лексикон Новой и Новейшей драмы : [публ. фрагм.] / Татьяна Могилевская // Современная драматургия. – 2012. – Вып. 2. – С. 213–219.
6. Fischer-Lichte E. Revivals of Choric Theatre as Utopian Visions / Erika Fischer-Lichte // *Choruses, Ancient and Modern*. – Oxford University Press, 2013. – P. 347–363.
7. Honegger G. Staging Memory: The Drama Inside the Language of Elfriede Jelinek / Gita Honegger // *Studies in 20th & 21st Century Literature*. – 2007. – Vol. 31. – Iss. 1. – Article 13.
8. Jürs-Munby K. Agon, Conflict and Dissent: Elfriede Jelinek's Ein Sportstück and its Stagings by Einar Schlee and Just a Must Theatre / Karen Jürs-Munby // *Austrian Studies. Elfriede Jelinek in the Arena: Sport, Cultural Understanding and Translation to Page and Stage*. – 2014. – Vol. 22. – P. 9–25.
9. Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre / Hans-Thies Lehmann ; [trans. by J.-M. Karen]. – London and New York : Routledge, 2006. – 225 p.
10. Szondi P. Theory of the Modern Drama, Parts I-II / Peter Szondi // *The Criticism of Peter Szondi*, 1983. – boundary 2. – Vol. 11. – No. 3.

Захоженко Н. В., *Национальный университет «Киево-Могилянская академия», г. Киев, Украина*

КОНЦЕПЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ТЕКСТА ЕЛЬФРИДЫ ЕЛИНЕК

Статья касается природы новаторской драматургии Эльфриды Елинек. Такие тексты как «Спортивная пьеса», «Бембиленд», «Облака. Дом» и другие порывают с классической драматической структурой, которая предусматривает определенные композиционные нормы, а также опирается на понятия персонажей, драматического действия и межперсонального конфликта как основы драмы. Вместе с тем в своих эссе и в художественной практике автор предлагает собственную концепцию театрального текста, который становится частью постдраматического «театрального ландшафта», что предполагает не только изменения во внутреннем строении, но и в отношениях актеров к тексту.

*Эльфрида Елинек предлагает модель театра, в котором бы актеры отказались от создания персонажей, игры, изменили литературное отношение к тексту на лингвистическое. Ее понятие «языковых полей» указывает на кризис межличностных отношений, которые лежат в основе классического конфликта, и производит другой тип конфликта – заложенный внутри языка, который становится главным объектом перформативного действия. Новые отношения между текстом и актером без посредничества персонажа ярко проявляются в практике современного «хорового театра», элементы которого заложены в тексты Елинек. Политическая направленность ее драматургии лежит на пересечении художественной практики Брехта и постструктуралистского анализа Ю. Кристевой и проявляется в специфическом отношении к цитате и *gestus*.*

В статье исследованы ключевые для драматургии Елинек понятие и совершена попытка описания некоторых аспектов ее практики, отталкиваясь от этих понятий.

Ключевые слова: *постдраматичний театр; драма; языковые поля; gestus; цитата; перформативность; хоральность.*

⁴ Е. Єлінек зауважує тісний зв'язок з авангардною літературною традицією:

«Венская группа» сыграла главную роль в становлении писателей моего поколения, ориентированных на языковой эксперимент. И здесь в меньшей степени речь идет о языковой игре, а в большей — о строгом эксперименте с формой.» – Белобратов А. Высказать невысказываемое, произнести произносимое... // «Иностранная литература», 2003, № 2. – Режим доступа до журн. : <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/2/inter.html>.

Zakhozhenko N., *Doctoral School in National University of Kyiv-Mohyla Academy, Kyiv, Ukraine*

THE CONCEPT OF THE THEATRICAL TEXT OF ELFRIEDE JELINEK

The article devoted to the nature of Elfriede Jelinek's innovative drama. Such texts as «Sports Play», «Bambilend», «Clouds. Home» and others broke with classical dramatic structure, which implies certain compositional rules and based on the concept of characters, dramatic action and interpersonal conflict as the drama basis. Instead, in her essays and in artistic practice the author proposes her own concept of the theatrical text as a part of post-dramatic «theatrical landscape», which includes not only changes in the internal structure, but also in the actors' relationship to the text.

Elfriede Jelinek proposes a model of the theater where the actors would refuse to construct the characters and would change their attitude to the text from literary to linguistic. Her concept of «language planes» indicates the crisis of interpersonal relationships, which underlie classical conflict, and produces a type of conflict founded in the language, which is the main target of performative action. The new relationship between the text and the actor without the mediation of character evident in a modern practice of «choral theater», which elements embedded in texts of Jelinek. Political orientation of her drama lies at the intersection of Brecht's artistic practice and post-structuralist analysis of J. Kristeva and is expressed in specific relations to quotes and gestus.

This article explores the key concepts of Jelinek's drama and describes aspects of her practice within these concepts.

Keywords: *post-dramatic theater; drama; language planes; gestus; quote; performativity; chorus.*

© Захоженко Н. В., 2015

Дата надходження статті до редколегії 30.04.2015