

Руслан НЕУПОКОЄВ,

orcid.org/0000-0003-4823-9435

заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри мистецтва театру ляльок

Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І.К. Карпенка Карого
(Київ, Україна) *r.neupokoyev@kntukt.edu.ua*

ПОДІЯ ЯК ОНТОЛОГІЧНА КАТЕГОРІЯ РЕЖИСУРИ

Статтю присвячено дослідженню події як онтологічної категорії режисури та її трансформації в сучасному театрознавчому дискурсі. Метою роботи є осмислення події не лише як елемента драматургічної структури, а як самостійного перформативного, тілесно-афективного та смислотворчого феномену, що виникає у просторі взаємодії режисера, актора й глядача. Особливу увагу приділено зіставленню класичної та онтологічної парадигм режисури, а також визначенню ролі режисера у формуванні події як процесу присутності й співпереживання. Методологія дослідження поєднує філософську герменевтику та феноменологію, що дозволяє розглядати подію як явище, яке не зводиться до нарративу чи драматургічного «вузла», а проявляється через тілесність, афект і екзистенційний досвід. Концепт ризиому Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі використано для інтерпретації подієвого розгортання нелінійного, відкритого та множинного процесу, позбавленого ієрархічної структури та жорсткої причинно-наслідкової логіки. Теоретичні засади Леся Курбаса та Єжи Гротовського слугують підґрунтям для обґрунтування переходу від репрезентативного театру до театру присутності, у якому подія постає як перформативний акт живої взаємодії актора і глядача. Застосування порівняльного та структурно-функціонального аналізу дає змогу виявити евристичний потенціал події в онтологічному театрознавстві. Наукова новизна полягає в переосмисленні події як простору афективно-екзистенційної трансформації глядача, де сюжет і драматургічна фабула набувають другорядного значення, поступаючись ритуальності та тілесному досвіду. Запропоновано розширене трактування катарсису як універсального результату перформативного акту, властивого різним формам театру. У висновках доводиться, що в класичній режисурі подія є структурною одиницею драми, тоді як в онтологічній вона постає феноменом присутності, що зміщує акцент із репрезентації на трансформацію глядача.

Ключові слова: онтологія, подія, режисура, перформативність, ритуал, семіограма, постмодерна естетика, феномен присутності, символічна дія.

Ruslan NEUPOKOIEV,

orcid.org/0000-0003-4823-9435

Honored Figure of the Arts Ukraine, Professor

Professor at the Department of Puppet Theatre Art

I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television
(Kyiv, Ukraine) *r.neupokoyev@kntukt.edu.ua*

EVENT AS AN ONTOLOGICAL CATEGORY OF DIRECTING

The article explores the event as an ontological category of directing and its transformation within contemporary theatre studies discourse. The aim of the study is to conceptualize the event not merely as an element of dramatic structure, but as an autonomous performative, bodily-affective, and meaning-generating phenomenon that emerges in the space of interaction between director, actor, and spectator. Particular attention is paid to comparing classical and ontological paradigms of directing and to defining the role of the director in shaping the event as a process of presence and shared experience. The methodology combines philosophical hermeneutics and phenomenology, enabling the interpretation of the event as a phenomenon that cannot be reduced to narrative or a dramaturgical “node,” but instead manifests through corporeality, affect, and existential experience. The rhizome concept developed by G. Deleuze and F. Guattari is employed to interpret the unfolding of the event as a nonlinear, open, and multiple process, free from hierarchical structure and rigid cause-and-effect logic. The theoretical foundations of Les Kurbas and Jerzy Grotowski provide a framework for substantiating the shift from representational theatre to the theatre of presence, in which the event emerges as a performative act of direct interaction between actor and spectator. The application of comparative and structural-functional analysis makes it possible to identify the heuristic potential of the event within ontological theatre studies. The scientific novelty of the research lies in rethinking the event as a space of affective and existential transformation of the spectator, where plot and dramatic fabula become secondary to rituality and bodily experience. An expanded understanding of catharsis is proposed as a universal outcome of the performative act, inherent in various forms of theatre. The conclusions demonstrate that in classical directing the event functions as a structural unit of drama, whereas in ontological directing it appears as a phenomenon of presence, shifting the emphasis from representation to the transformation of the spectator.

Key words: ontology, event, directing, performativity, ritual, semiogram, postmodern aesthetics, phenomenon of presence, symbolic action.

Постановка проблеми. Поняття події будучи базовою категорією режисури традиційно визначається як відрізок часу, головний структурний елемент нарративу, що має потенціал до розгортання. Подія принципово відрізняється від точки, яка сама по собі не здатна розвиватися, проте може слугувати поштовхом для виникнення події. У класичній режисурі таку початкову імпульсну точку називають поштовховою запропонованою обставиною (Цветков, 2025). Проте реалістична школа, що заклала основи сучасної режисури, через різночитання власних засновників залишила спадок подвійності: частина режисерів і досі отожднює подію з точкою. Така позиція суперечить і філософам, які найґрунтовніше працювали з категорією події: для Жюльєна Дельоза подія – це процес, становлення, нескінченне розгортання смислів (Deleuze, 1995: 12–14), а для Алана Бадью – радикальний розрив, що творить нову онтологічну ситуацію (Badiou, 2013: 45–47). Обидва мислителі чітко відмежовують подію від точки, проте плутина реалістичної школи продовжує впливати на театральну педагогіку та практику.

Подія є структурним елементом перформативного акту, а в деяких випадках – і самим перформативним актом. Визначення її онтології стає вирішальним для організації сценічного процесу. Як зазначає Еріка Фішер-Ліхте: «Перформанс існує лише у моменті свого здійснення, він не передує сам собі й не залишає по собі завершеного продукту; він є подією у чистому вигляді» (Fischer-Lichte, 2008: 32). Отже, подія може розглядатися як окреме театральне чи ритуальне дійство, а не лише як його елемент.

Звідси впливає головне питання, яке постає з онтологічного підходу: чим є подія у своїй онтології і яку функцію в ній виконує режисур? Класична режисура стверджує, що її завдання – організація конфлікту, оскільки саме конфлікт нібито утримує увагу глядача. Наші попередні дослідження показали протилежне: твердження, що увага глядача зосереджується виключно на конфлікті, є міфом класичної режисури (Неупокоев, 2019). Конфлікт – лише один із конкретних випадків взаємодії, причому деструктивної, і глядацька увага спрямована не на сам конфлікт, а на ефекти, які він продукує. Якщо не конфлікт є серцевиною події, то що саме відбувається в ній з точки зору онтології? Без відповіді на це питання режисура залишатиметься у межах завдань, нав'язаних добою Просвітництва: раціональною організацією конфлікту як боротьби ідей з перемогою однієї з них. Іншими словами – насаджуванням того, що постмодерна парадигма кваліфікує як насильство

над свідомістю глядача (Есо, 1989: 110–112). Лише повернувшись до онтології події як процесуальної структури, режисура зможе відкрити власну природну функцію – створення простору для розгортання перформативної реальності.

Онтологічний підхід, що спирається на постмодерну парадигму, розглядає конфлікт лише як один із можливих проявів взаємодії (Неупокоев, 2019). Якщо класична подія структурована літературною драматургією, то подія у онтологічній парадигмі тяжіє до перформативного акту, який має ритуальну природу та постає як етап обряду, акція, івент чи захід, що є самостійним перформативним актом та розгортається як феномен присутності, що відкриває простір тілесного, афективного та ритуального досвіду. Зсув парадигми у бік онтології переводить подію з площини літературно-драматичної функції у сферу обрядово-перформативного буття.

Цим дослідженням робиться спроба окреслити принципові відмінності у трактуванні події в межах класичної та онтологічної режисерських парадигм, а також з'ясувати їхні аксіологічні засади та естетичні наслідки, що дозволяє наблизитися до розуміння онтології режисерської функції.

Аналіз досліджень. У класичному театрі – від Арістотеля до неокласичних практик ХІХ–ХХ століть (французький класицизм Корнелія й Расіна, академічні постановки Комеді Франсез; у ХІХ–ХХ ст. – режисерські школи А. Антуана, К. Станіславського, П. Дюллена, Й. Райнхардта) – подія розглядається насамперед як епізод у структурі дії, що просуває сюжет уперед і організовує конфлікт. Арістотель у Поетиці визначає: «Подія є поворотом дії або ж відкриттям, яке викликає зміни у долі героїв» (Арістотель, 2018: 32).

У подальшому класична режисура корегує цю позицію, розгортаючи її до процесу спільного буття. Професор В. Цветков у книзі «Шлях до вистави» зазначає: «Загалом події завжди всередині нас – і як душевний відгук, і як прояв вашого ставлення, вашої оцінки того, що сталося» (Цветков, 2025: 72). Подія трактується як процес рефлексії на поштовхову запропоновану обставину, що перетворюється на складову сюжету, викладену у вигляді послідовного розгортання, що монтується у подієвий ряд та формує режисерський погляд на сюжет. Така модель узгоджується з аполлонічними цінностями, описаними Ф. Ніцше (Ніцше, 2022: 112–114): гармонією, логічною послідовністю та моральною ясністю.

Однак сучасна думка, сформована під впливом феноменології Merleau-Ponty, 1945: 98–101), постструктуралізму (Deleuze, 1995: 215–220;

Deleuze, 1980: 48–52) та теорій події (Badiou, 2013: 150–155), пропонує інше розуміння. Подія втрачає репрезентативну функцію «переказу» сюжету через режисерську інтерпретацію і постає як акція – присутність, що не стільки повідомляє зміст, скільки створює новий емоційний досвід перформера й глядача. Обидві сторони не лише «отримують інформацію», а входять у зону інтенсивного досвіду, що наближає театральну подію до обрядової дії (Гротовський, 1999: 45–47).

Класична режисура замінила обрядову онтологію сценічної дії на репрезентативну – цей зсув був обумовлений викликами доби Просвітництва, де театр виконував функцію виховання раціонального й морального суб'єкта. Відтак звернення до первісної онтології перформансу у ХХ столітті часто сприймалося як авангард або «екстремізм». Насправді ж тяжіння театру до обряду було очевидним і для Л. Курбаса (Курбас, 2022: 85–87), і для Б. Брехта (Брехт, 1977: 120–122), і для Є. Гротовського (Гротовський, 1999: 102–104).

Подія функціонує через тілесність, афективність і ритуальність, породжуючи досвід, співставний із переживанням атракціону. Подія, будучи структурним елементом перформативного акту, інколи сама є окремим перформативним актом на думку Еріки Фішер-Ліхте (Fischer-Lichte, 2008: 32). У статті «Сценічний трюк як інструмент створення глядацького враження» (Неупокоев, 2024) ми показали, що основою для глядацькою уваги стають саме ефекти взаємодії – те, що Ж. Дельоз називає поверхневими ефектами (Deleuze, 1995: 121–125).

Сценічний трюк не є «зовнішньою хитрістю», а виступає механізмом створення інтенсивності, що і викликає у глядача відчуття події. Подія постає як генератор ефектів, які вкорінені в тілесно-афективному досвіді. Звідси й завдання режисури не обмежується організацією конфлікту, а зосереджується насамперед на виробництві ефектів.

Ця позиція перегукується з концепціями Гротовського (Гротовський, 1999: 108–110) щодо тілесності і жертвопринесення актора, П. Барба (Barba, 1995: 44–46) – «миттєве народження театру» у співприсутності актора і глядача, Е. Барби (Barba, 1995: 90–92), Ж. Лєкока (Lecoq, 2000: 50–53), Е. Декру (Decroux, 1968: 60–62), Є. Гротовського (Гротовський, 1999: 112–115).

Подія розгортається як процес взаємодії тіла, простору та ритму, де афективний досвід глядача є ключовим. Перформативна присутність за П. Барбом (Barba, 1995: 44–46) та Е. Барбою (Barba, 1995: 90–92) наголошує на співприсутності актора й глядача. Подія виникає у моменті взаємодії і не може бути відтворена як текст.

Філософсько-онтологічне бачення Ж. Дельоза (Deleuze, 1995: 112–116; Deleuze, 1980: 88–92) і А. Бадью (Badiou, 2013: 150–155) надають події статусу процесуальної структури. Подія не зводиться до епізоду чи конфлікту, вона є механізмом утворення смислу, радикально відкритим і трансресивним.

Семіотичний підхід Ж. Дерріди (Derrida, 1967: 45–50) показує, що подія може розгортатися як система знаків, де значення виникає у процесі взаємодії. Це дозволяє розглядати подію як складну динамічну структуру, що поєднує матеріальне, афективне та смислове.

Л. Курбас у своїй концепції «живої дії» (Курбас, 2022: 85–87) підкреслює: театр – це філософський акт, а подія є енергією, що випромінюється актором у моменті. Такий підхід безпосередньо перегукується з діонісійським принципом Ніцше (Ніцше, 2022: 112–114).

Дослідження доводять, що подія – багатомірна категорія, яка поєднує структуру, процес і перформативний акт. Вона відкриває можливості для аналізу онтології режисури, де ключовим стає не конфлікт, а тілесно-афективний досвід і ефекти взаємодії. Це формує методологічну базу для переходу від класичного раціоналістичного розуміння до аналізу події як процесуальної й тілесно-афективної структури, що й визначає актуальність онтологічного підходу до режисури.

Мета статті – дослідження події як онтологічної категорії режисури, виявлення її принципових відмінностей від класичного драматургічного трактування та обґрунтування функції режисури у формуванні події як перформативного й тілесно-афективного феномену.

Виклад основного матеріалу. Обидва підходи до режисури – класичний та онтологічний – розглядають подію як спільне буття, у якому беруть участь і глядач, і перформер. Водночас різниця полягає в аксіології підходів. Якщо метою класичної режисури є репрезентація, за якою стоїть донесення певної ідеї до глядача, то для онтологічної режисури репрезентація не уявляється цінністю, оскільки сама «ідея» є явищем репресивним (Austin, 1962: 110–112). Як зауважує Ж. Дельоз, постмодернізм не створив нової онтології, а лише «повернувся до буття як різниці» (Deleuze, 1980: 12).

Класична режисура апелює передусім до свідомості глядача, використовуючи логічні схеми, моральні дилеми та впорядковану послідовність дій. Онтологічна режисура натомість прагне охопити також несвідоме, звертаючись до тілесної присутності й архетипічного досвіду (Lecoq,

2000). Це відповідає зміні ціннісних орієнтирів: від гуманістичного раціоналізму до постмодерної чуттєвості, де подія трактується як онтологічне відкриття, а не лише як естетичний конструкт (Deleuze, 1980: 102).

У класичній парадигмі незалежно від лінійності нарративу подія може розглядатися як нарративна одиниця, причому наявність конфлікту (насамперед ідейного) є можливою, але не обов'язковою умовою. Звідси випливає питання: що саме відбувається в події як нарративній одиниці? Ми враховуємо, що подія походить від обряду й сама є елементом обряду, проте що саме має відбутися в обрядовій дії, щоб подія могла вважатися подією?

Звернемося до Ж. Дерріди. У «Грамотології» він визначає, що немає нічого поза текстом (Derrida, 1967: 112). Відповідно, і подію слід визначити як текст. У режисурі драматургічний текст перетворюється на сценічну дію; тут під «текстом» мається на увазі не буквально слова, а структура знаків, яка організує сприйняття. Аналогічно в хореографії термін «текст» використовується для позначення послідовності рухів, де створюється цілісна структура значень без слів: текст у цьому разі означає порядок знаків чи знакових систем.

Якщо розширити цю логіку, будь-яка подія як нарративна одиниця може бути витлумачена як складна знакова система. Тут семіотика пропонує ключ: подію можна розглядати не лише як драматургічний факт, а як процес одночасного «запису» та «прочитання» знаку. Перформер «записує» знак у дії, а глядач водночас його «читає», тобто система розгортається у присутності, твориться у моменті й одночасно інтерпретується.

Пропонуємо назву для такої системи – семіограма. Семіограма є знаковою системою, яка сама твориться і водночас інтерпретується у моменті свого здійснення. Цей термін має потенціал для визначення онтології події, адже дозволяє поєднати ритуальність, тілесність та знаковість у єдиній концептуальній рамці. Такий підхід узгоджується як із грамотологією Ж. Дерріди, так і з поглядами Ю. Лотмана: у концепції семіосфери культурна подія постає актом комунікації, де текст одночасно народжується і прочитується в контексті культури (Lotman, 1999). Ж. Дерріда, аналізуючи *différance*, доводив, що знак завжди є відкладеним і водночас актуалізованим у моменті прочитання (Derrida, 1967: 115). Подія як семіограма – це той випадок, коли відкладеність і актуалізація збігаються у єдиному ритуальному акті.

Архетипічним прикладом події-семіограми є обряд, де знак виконує дві функції: він записує сакральний смисл і прочитується як акт віри чи

колективної участі. Цей підхід розробляв В. Тернер, наголошуючи на «лімінальності» обряду – як стані між структурою й хаосом, де смисл народжується у процесі дії (Turner, 1969: 105). Отже, подія як семіограма виходить за межі театру та проявляється у різних сферах людського досвіду. Молитва – акт промовляння сакрального тексту – є водночас його переживанням; молитва не лише «відтворює» написане, а створює унікальний досвід присутності сакрального. Письмо і читання у щоденнику: людина творить запис і тут же інтерпретує його у процесі, вибудовуючи новий простір смислу для себе. Музична імпровізація: нотний текст відсутній, але звук, який виникає, є одночасним «записом» і «прочитанням» музичної події. Політичний мітинг чи протест: знак протесту формується в дії й одночасно прочитується всіма учасниками як новий соціальний сенс.

Усі ці приклади демонструють головну рису семіограми: вона не є попередньо створеним текстом, а є динамікою смислу в моменті, у процесі спільної дії. Семіограма як одночасний акт запису та прочитання знаку є головним елементом обряду, якщо під обрядом розуміти будь-яку знакову систему, у межах якої відбувається набуття досвіду учасниками. У цьому сенсі життя неможливо мислити поза обрядом. Обрядом є урок, де вчитель виконує роль «жерця» (перформера), а учні стають реципієнтами; обрядом із застосуванням психотропних засобів може бути розмова за чашкою кави чи перекур; обрядом є тілесна близькість закоханих, де головною подією виступає семіограма – розгортання системи тілесних знаків із їхнім одночасним прочитанням та інтерпретацією.

Структура будь-якого знаку, за Фердинандом де Соссюром, передбачає наявність позначника та позначуваного (Соссюр, 1998: 212). Позначник, незалежно від його візуальної, аудіальної чи кінетичної природи, завжди має певну форму. Подія як семіограма функціонує саме завдяки цій подвійній структурі знаку.

У постановці «Король Лір» Пітера Брука 1971 року події ще мисляться у класичному ключі: сцени функціонують як драматургічні вузли, що поступово розгортають конфлікт. Однак бруківський мінімалізм та очищення простору вже ставлять під сумнів межі класичної парадигми, наближаючи її до феноменологічного досвіду глядача (Descoux, 1968). Тут простір стає важливим компонентом події, а глядач переживає сценічний досвід не лише інтелектуально, а й тілесно, через афективне включення у ситуацію.

Протилежний підхід демонструють вистави Ромео Кастеллуччі, наприклад «Інферно»

2008 року, та Теодороса Терзопулоса. Тут подія не виконує сюжетної функції, а існує як шокова або ритуальна акція, що апелює до тілесної пам'яті та архетипічних пластів культури. Це – простір «присутності», де зміст виникає не з наративу, а з інтенсивності взаємодії між актором, тілом і глядачем. Подія функціонує як семіограма, що розгортається у тілі й афекті, поєднуючи процес творення знаку та його одночасного прочитання. В українському контексті подібні пошуки простежуються в експериментах Л. Курбаса, який розглядав «живу дію» як енергію семіотичного й тілесного процесу (Курбас, 2022: 88–101). Його концепція близька до ідеї поді-семіограми: актор не займається трансляцією змісту, а творить у моменті знак, що сам себе записує й прочитується.

Ці приклади підтверджують, що подія в сучасному театрі та перформансі набуває рис семіограми, перформативна онтологія якої дозволяє зрозуміти, що головним елементом будь-якої події стає саме процес творення і переживання знаку, а не реалізація сюжету або донесення ідеї. У цьому сенсі семіограма виступає ключовим інструментом режисури, що відкриває простір для тілесно-афективного досвіду, перетворюючи подію на явище, яке існує тут і тепер.

Висновки. Порівняльний аналіз класичної та онтологічної парадигм режисури виявляє суттєві відмінності у сприйнятті події як театрального феномену. У класичній парадигмі подія розглядається як структурна одиниця драми, підпорядкована логіці сюжету, моральній ясності та наративній послідовності. Вона активізується поштовховою обставиною, що стає відправною

точкою для розгортання конфлікту і розвитку драматичної дії

Онтологічна режисура трактує подію як феномен присутності, де на перший план виходять тілесність, афект, ритуал і несвідоме. Подія постає як семіограма – знак, який одночасно твориться та інтерпретується в моменті свого здійснення, формуючи простір спільного досвіду акторів і глядачів. У такому підході театр перестає бути лише засобом репрезентації, стаючи платформою для співтворення нових способів буття людини у культурі.

У класичній традиції подія служить естетичною та моральною структурою, тоді як у контексті онтологічної режисури вона набуває аксіологічного і онтологічного значення, відкриваючи простір для тілесного, афективного та ритуального переживання. Погляди Ж. Дельоза та Р. Бадью підкреслюють різні аспекти події: Дельоз акцентує на події як прояві різниці та повторення у процесі актуалізації, тоді як Бадью розглядає подію як момент можливості і відкриття нового смислу.

Продуктивність режисерської організації події зумовлена здатністю поєднувати естетичний, аксіологічний і онтологічний виміри. У класичній режисурі подія структурно організує сюжет і формує конфлікт, тоді як у онтологічній режисурі вона функціонує як живий простір взаємодії елементів (акторів, тілесних проявів, аудиторії), що народжує унікальний перформативний досвід.

Таким чином, дослідження події як онтологічної категорії режисури дозволяє виявити принципові відмінності між традиційною драматургією логікою та сучасним феноменологічним підходом, а також підкреслити роль режисури у формуванні живої, тілесно-афективної театральної реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арістотель. Поетика / пер. з давньогрец. Б. Тена ; передм. Й. Кобіва. Харків : Фоліо, 2018. 153 с.
2. Брехт Б. Про мистецтво театру / пер. з нім. О. Чиркова ; упоряд., вступ. ст., коментарі О. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. 362 с.
3. Гротовський С. Театр. Ритуал. Перформер / упоряд., вступ. ст. та пер. з польськ. Б. Козака. Львів : Літопис, 1999. 192 с.
4. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Харків ; Київ : Видавець Олександр Савчук ; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.
5. Ніцше Ф. Народження трагедії / пер. з нім. Ю. Шерех. Київ : Астролябія, 2022. 624 с.
6. Неупокоєв Р. В. Сценічний трюк як інструмент створення глядацького враження. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2024. № 35. С. 28–34. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318062>.
7. Неупокоєв Р. В. Основне завдання неklasичної режисури. Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва : матеріали IV міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2019. С. 40–43.
8. Соссюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / пер. з фр. С. Чорного. Київ : Основи, 1998. 324 с.
9. Цветков В. Шлях до вистави. Київ : Ліра-К, 2025. 104 с.
10. Austin J. L. How to Do Things with Words. Oxford : Oxford University Press, 1962. 168 p.
11. Badiou A. Being and Event. London : Bloomsbury Academic, 2013. 600 p.
12. Barba E. The Paper Canoe : A Guide to Theatre Anthropology. London : Routledge, 1995. 320 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203360095>.
13. Decroux É. Le corps de l'acteur. Paris : Éditions du Seuil, 1968. 256 p.

14. Deleuze G. *Difference and Repetition* / trans. P. R. Patton. New York : Columbia University Press, 1995. 350 p.
15. Deleuze G., Guattari F. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980. 645 p.
16. Derrida J. *De la grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1967. 445 p.
17. Eco U. *The Open Work* / trans. A. Cancogni. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1989. 320 p.
18. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*. London ; New York : Routledge, 2008. 412 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203894989>.
19. Lecoq J. *The Moving Body : Teaching Creative Theatre*. London : Methuen Drama, 2000. 192 p.
20. Lotman Y. *On the Semiosphere*. *Sign Systems Studies*. 2005. Vol. 33, No. 1. P. 205–229. DOI: <https://doi.org/10.12697/SSS.2005.33.1.09>.
21. Merleau-Ponty M. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945. 531 p. *ure and Anti-Structure*. New York : Aldine Publishing Company, 1969. 224 p. DOI
22. Turner V. *The Ritual Process : Struct*: <https://doi.org/10.4324/9781315134666>.

REFERENCES

1. Aristotel. (2018). *Poetyka [Poetics]*. Per. z davn'ohrets. B. Tena; peredm. Y. Kobiva. Kharkiv: Folio. 153 s. [in Ukrainian].
2. Brekht, B. (1977). *Pro mystetstvo teatru [On the art of theatre]*. Per. z nim. O. Chyrkova; upor., vstup. st., komentarii O. Chyrkova. Kyiv: Mystetstvo. 362 s. [in Ukrainian].
3. Hrotovskiy, Ye. (1999). *Teatr. Rytual. Performer [Theatre. Ritual. Performer]*. Upor., vstup. st. ta per. z pol'sk. B. Kozaka. Lviv: Lytopys. 192 s. [in Ukrainian].
4. Kurbas, L. (2022). *Filosofia teatru [Philosophy of theatre]*. Upor. M. Labinskyi. Kharkiv; Kyiv: Vydavets Oleksandr Savchuk; Vydavnytstvo "Osnovy". 920 s. [in Ukrainian].
5. Nitshe, F. (2022). *Narodzhennia trahedii [The birth of tragedy]*. Per. z nim. Yu. Sherekh. Kyiv: Astrolabiia. 624 s. [in Ukrainian].
6. Neupokoiev, R. V. (2024). *Stsenichniy triuk yak instrument stvorennia hliadats'koho vrazhennia [The stage trick as a tool for creating audience impression]*. *Nauk. visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 35, 28–34. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318062> [in Ukrainian].
7. Neupokoiev, R. V. (2019). *Osnovne zavdannia neklasychnoi rezhyury [The main task of non-classical directing]*. In *Suchasni doslidzhennia v haluzi kultury i mystetstva: materialy IV mizhnar. nauk.-prakt. konf. KNUTKiT* (pp. 40–43). Kyiv. [in Ukrainian].
8. Sossiur, F. de. (1998). *Kurs zahal'noi linhvistyky [Course in general linguistics]*. Per. z fr. S. Chornoho. Kyiv: Osnovy. 324 s. [in Ukrainian].
9. Tsvietkov, V. (2025). *Shliakh do vystavy [The path to the performance]*. Kyiv: Lira-K. 104 s. [in Ukrainian].
10. Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press. 168 p.
11. Badiou, A. (2013). *Being and event*. London: Bloomsbury Academic. 600 p.
12. Barba, E. (1995). *The paper canoe: a guide to theatre anthropology*. London: Routledge. 320 p. <https://doi.org/10.4324/9780203360095>
13. Decroux, É. (1968). *Le corps de l'acteur*. Paris: Éditions du Seuil. 256 p. [in French].
14. Deleuze, G. (1995). *Difference and repetition*. Trans. P. R. Patton. New York: Columbia University Press. 350 p.
15. Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux [A thousand plateaus]*. Paris: Éditions de Minuit. 645 p. [in French].
16. Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit. 445 p. [in French].
17. Eco, U. (1989). *The open work*. Trans. A. Cancogni. Cambridge, MA: Harvard University Press. 320 p.
18. Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London; New York: Routledge. 412 p. <https://doi.org/10.4324/9780203894989>
19. Lecoq, J. (2000). *The moving body: teaching creative theatre*. London: Methuen Drama. 192 p.
20. Lotman, J. (1999). *Semiosfäärist [The Semiosphere]*. Trans. K. Pruul; ed. P. Torop. Tallinn: Vagabund. 416 p. [in Estonian].
21. Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. 531 p. [in French].
22. Turner, V. (1969). *The ritual process: structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing Company. 224 p. <https://doi.org/10.4324/9781315134666>

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025