

УДК 37.013.73

Цитування:

Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Дихотомія феноменального та семіотичного тіла виконавця у контексті театру без актора. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 2. С. 317-322.

Ivashchenko I., Strelchuk V. (2021). Dichotomy of the phenomenal and semiotic bodies of the performer in the context of a theater without an actor. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 317-322 [in Ukrainian].

Іващенко Ірина Віталіївна,
доцент, заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри режисури
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1046-0735>
fusya5@ukr.net

Стрельчук Вікторія Олександрівна,
професор, кандидат педагогічних наук,
професор кафедри режисури
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8516-5829>
maximile@ukr.net

ДИХОТОМІЯ ФЕНОМЕНАЛЬНОГО ТА СЕМІОТИЧНОГО ТІЛА ВИКОНАВЦЯ У КОНТЕКСТІ ТЕАТРУ БЕЗ АКТОРА

Мета статті – розглянути дихотомію тіла актора як змістовий інструмент дослідження сучасного театрального мистецтва і виявити особливості феноменального та семіотичного тіла виконавця у виставах театру без актора. **Методологія** дослідження. Застосовано синергетичний метод, завдяки якому розглянуто сутність дихотомії феноменального та семіотичного тіла виконавця і механізму її трансформації в процесі переходу від традиційного театру до театру без актора; системний метод для аналізу феноменального та семіотичного тіла виконавця як прояву цілісності в єдності всіх зв'язків та взаємодій; метод порівняльного аналізу, що посприяв співставленню шляхів сприйняття та осмислення глядачем сенсово-змістового наповнення сценічної постановки в традиційному, ляльковому театрі і театрі без актора та ін. **Наукова новизна**. Розглянуто проблематику театру без актора в контексті теорії дихотомії тіла Б. С. Тернера та моделі чергування феноменального і семіотичного тіла виконавця в постдраматичному театрі Е. Фішер-Ліхте; теоретично обґрунтовано відсутність акторів як традиційних складових елементів сценічної постановки п'єси; виявлено, що не зважаючи на відсутність виконавців, театр без актора є унікальним явищем сучасного театрального мистецтва, що реалізується завдяки дихотомії феноменально-семіотичної природи тілесності актора. **Висновки**. Дослідження виявило, що дихотомія феноменального та семіотичного тіла актора – змістовий інструмент дослідження інтерпретації різних видів сучасного театру. На основі аналізу постановок театру без актора («Фен-шуй в театрі без актора» Б. Булатович, А. Мустар та Я. Шименц, Словенія, Любляна, Культурний центр «Španski borci», 2011 р. та ін.) з'ясовано, що у випадку відсутності феноменального тіла актора у сценічній дії, сценографія та реквізит стають матеріальним провідником семіотичного тіла. Руйнуючи традиції і відсторонюючись від установки «актор – глядач», позбавляючи глядача актора-людини, театральні діячі прагнуть до споглядання, відкривають нові обрії театру, що може викликати незвичні відчуття і почуття.

Ключові слова: театр без актора, феноменальне тіло, семіотичне тіло, сценографія, глядач.

Ivashchenko Iryna, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Kiev National University of Culture and Arts; Strelchuk Victoriya, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Kiev National University of Culture and Arts
Dichotomy of the phenomenal and semiotic bodies of the performer in the context of a theater without an actor

The purpose of the article is to consider the dichotomy of the actor's body as a meaningful tool for researching modern theatrical art and to reveal the features of the phenomenal and semiotic body of the performer in theater performances without an actor. **Research methodology.** A synergetic method is applied, due to which the essence of the dichotomy of the phenomenal and semiotic body of the performer and the mechanism of its transformation in the process of transition from traditional theater to the theater without an actor is considered; a systemic method for analyzing the phenomenal and semiotic body of the performer as a manifestation of integrity in the unity of all connections and relationships; the method of comparative analysis, which contributed to the comparison of the ways of perception and understanding by the spectator of the semantic content of the stage performance in the traditional, puppet theater and theater without an actor, etc. **Scientific novelty.** The problems of theater without an actor are

considered in the context of the theory of body dichotomy by B.S. Turner and the model of the alternation of the phenomenal and semiotic body of the performer in the post-dramatic theater E. Fischer-Lichte; the absence of actors as traditional components of the stage production of the play is theoretically substantiated; it was found that, despite the absence of performers, a theater without an actor is a unique phenomenon of modern theatrical art, realized due to the dichotomy of the phenomenal-semiotic nature of the actor's corporeality. **Conclusions.** The study revealed that the dichotomy of the phenomenal and semiotic body of an actor is a meaningful tool for studying the interpretation of various types of modern theater. Based on the analysis of theater performances without an actor ("Feng Shui in a theater without an actor" B. Bulatovic, A. Mustar and J. Šimenc, Slovenia, Ljubljana, Cultural Center "Španski borci", 2011, etc.) it was found that in the absence of the phenomenal body of the actor in the stage action, scenography and props become the material vehicle of the semiotic body. Destroying traditions and moving away from the "actor - spectator" attitude, depriving the viewer of an actor of a person, theatrical figures strive for contemplation, open new horizons for the theater, which can cause unusual sensations and feelings.

Key words: theater without an actor, phenomenal body, semiotic body, scenography, spectator.

Актуальність дослідження. Важливим і, здавалося б, неодмінним елементом театральної постановки є наявність акторів, які грають на сцені, що зумовлено стійкими культурними традиціями. Проте понад століття окремі театральні діячі експериментують, прагнучи довести, що твердження про неможливість існування театру без виконавців нівелює саму суть театру і зводить її до відношення між глядачем і актором. Наголошуючи, що театральний простір окрім людських тіл сповнений різноманітних матеріальних об'єктів, вони на практиці доводять можливість функціонування матеріальних об'єктів як заміни тіл виконавців за можливості та необхідності. На сучасному етапі розвитку театального мистецтва, унікальний тип театру, вистави якого складаються зі сценографії, реквізиту, музики, тексту та різноманітних візуальних і звукових ефектів, значно актуалізується («Річ Штифтера» німецького режисера і композитора Х. Геббельса, «Remote X» німецької театральної групи Rimini Protokoll, «Questioning/Хто ти?» швейцарської театральної компанії Magic Garden, «Фен-шуй в театрі без актора» словенських театральних діячів Б. Булатович, А. Мустар та Я. Шименц). Зважаючи на те, що представники українського театального мистецтва активно звертаються до провідного європейського досвіду в процесі пошуку напрямів творчого розвитку, можемо припустити, що в найближчому майбутньому у вимірі вітчизняного сценічного простору популяризуються постановки театру без актора, що актуалізує його вивчення з позицій сучасного мистецтвознавства та теоретизацію основних підходів.

Мета статті – розглянути дихотомію тіла актора як змістовий інструмент дослідження сучасного театального мистецтва і виявити особливості феноменального та семіотичного тіла виконавця у виставах театру без актора.

Аналіз публікацій дозволив зробити висновок, що вітчизняними мистецтво- і театрознавцями проблематика театру без актора як одного з видів сучасного театру загалом та особливості інтерпретації феноменального і семіотичного тіла виконавця зокрема, наразі практично не досліджена. Це пояснюється тим, що розвиток і популяризація театру без актора, як і більшості видів постдраматичного театру в українському соціокультурному просторі наразі перебуває в стадії зародження. Більш детально означені питання розглянуто закордонними науковцями, наприклад, Е. Фішер-Ліхте у науковій праці «Естетика перформативу» [3], Х.-Т. Леманом в монографії «Постдраматичний театр» [8], Т. Крпічем у науковій публікації «Когнітивна заміна глядача відсутнім феноменальним тілом виконавця» [7], Х. Саймом у статті «Театр без актора» [10] та ін.

Виклад основного матеріалу. В естетиці та філософії постмодернізму Е. Гуссерлем, М. Мерло-Понті та М. Хайдеггером категорія «тілесності» розглядається в контексті концепції «феноменологічного тіла» – цілісне, завершене тіло розуміється не лише як об'єкт або «річ», але і як уявлення у вигляді знаків або порядку феноменів. Наприклад, Е. Гуссерлем тіло репрезентовано як єдину цілісність, що складається з чотирьох шарів: тіло як матеріальний об'єкт, тіло як живий організм, тіло як вираження та сенс, тіло як об'єкт культури.

Відповідно до теорії класичного соціолога Б. С. Тернера, кожна людина одночасно є тілом і має тіло. Людина може використовувати власне тіло як інструмент за допомогою якого розум пов'язаний з матеріальним світом. Проте водночас людина відчуває та розуміє, що вона єдина з тілом і її існування залежить від нього. Обидва тіла існують одночасно і водночас неподільні.

Як стверджує німецька театрознавиця Е. Фішер-Ліхте, дихотомія тіла важлива для

розуміння моделі чергування феноменального і семіотичного тіла виконавця в постдраматичному театрі. У праці «Естетика перформансу» дослідниця розробляє теорію виконавського тіла, яке з'являється на сцені, а також в свідомості глядача у формі різних тіл:

– феноменального тіла – плотського тіла виконавця, що складається з плоті та кісток [3, 146];

– семіотичного тіла – складної системи значень, властивій феноменальному тілу виконавця; у більш традиційному сенсі семіотичне тіло – це роль, яка виконується на сцені актором, як вона визначена і описана в п'єсі.

У контексті цього дослідження термін «дихотомія» розуміється як роздвоєння цілісної концепції на два несумісних підрозділи, що разом утворюють повний обсяг поняття.

Феноменальне тіло очевидне для глядача, проте під час вистави в театрі глядач забуває про феноменальне тіло актора і повністю фокусується на семіотичному тілі. Феноменальне тіло актора опиняється в фокусі глядача лише коли актор допускає якусь помилку вербального або пластичного характеру (наприклад, говорить неправильні слова або падає чи спотикається). Зауважимо, що в теорії постдраматичного театру Х.-Т. Лемана використано дихотомію реального та естетичного тіла [8, 257].

Подібно до сценографії, реквізиту, освітлення та музичного супроводу, феноменальне (або реальне) тіло актора є засобом вираження особливої символічної мови, а саме мови семіотичної (або естетичної).

У теорії постдраматичного театру дихотомія тіла актора розкривається повною мірою, оскільки в ньому момент появи феноменального тіла актора перед глядачем не є чимось недоречним – він осмислено стимулює його появу на сцені. В постдраматичному театрі поява обох форм акторського тіла чергується в послідовності події на сцені. Наслідком цього чергування є осмислення глядачем епістемологічного розриву між феноменальним та семіотичним тілами, з якого в свідомості глядача постає сенс вистави. Від швидкості чергування тіл акторів залежить швидкість осмислення глядачем, що в постдраматичному театрі лише вони є конструкторами сенсу.

Модель Е. Фішер-Ліхте про акторські тіла важлива для дослідження та осмислення специфіки театру без актора, оскільки дозволяє виявити, що в постановках даного

виду театру актор насправді відсутній лише частково.

Дослідники припускають, що одним із можливих варіантів розв'язання проблеми нівелювання важливості та значущості тіла актора як елементу вистави полягає в посиленні ролі сценографії та сценічних властивостей або заміни тіла актора матеріальним об'єктом. Наприклад, Х.-Т. Леман стверджує, що живе тіло актора можна перетворити на «об'єкт» – не маючи на увазі заміну тіл виконавців матеріальними об'єктами, він вказує на той факт, що тіла виконавців також матеріальні за характером [8, 86]. Ця характеристика дозволяє «замінити» їх тіла матеріальними об'єктами та використовувати як носіїв символічного значення під час комунікативного обміну в театру між «акторами» та глядачами.

Сценографія вистави у цьому випадку складається з кількох матеріальних об'єктів (наприклад, фасад чи інтер'єр будинку) і разом з іншими театральними елементами (реквізит) функціонує не лише як театральне середовище, в якому може бути поставлена п'єса, але і як заміна відсутніх виконавців.

На основі теорії матеріальної культури Т. Данта можна сказати, що сценографія в театрі без актора важлива з кількох причин:

– на рівні змісту сценографія репрезентує ідею, що має вирішальне значення для осмислення глядачем практичного аспекту режисерської філософії (наприклад, будинок розглядається як місце матеріального самовираження людини, що не має аналогів в інших сферах людського життя) [1, 70];

– на рівні мистецтва сценографія сама собою є твором мистецтва і як так обов'язково є об'єктом посередництва (Т. Дант наголошує на цій унікальній властивості творів мистецтва з точки зору комунікації, хоча і стверджує, що комунікативний твір мистецтва надає «відчуття співприсутності між творцем і глядачем, а глядачу відчуття присутності їх обох» – це співвідноситься з визначенням театру як «старомодного» мистецтва, що передбачає присутність глядачів та акторів, танцюристів, співаків або виконавців) [1, 155].

Специфіку лялькового або предметного театру, що впливає з (часткової) заміни тіла виконавців різними матеріальними предметами, тобто маріонетками, також можна розглядати крізь призму означеної моделі. Відмінність таких типів театру від традиційного полягає не стільки в унікальній художній формі, скільки в когнітивному внеску глядача в їх інтерпретацію процесу гри. Хоча глядач знає, що маріонетка на сцені не

жива, а є ляльковод, який маніпулює нею, він розглядає матеріальне тіло маріонетки як реальне виконавське тіло, представлене йому як семіотичне тіло. Тіло ляльководу в цьому контексті не є тілом виконавця, а лише опорним елементом, генератором руху маріонетки, без якого театр ляльок і об'єктів не може існувати. Водночас дослідники наголошують, що тіло ляльководу відділено від реального феноменального «тіла» маріонетки, зробленого з інших матеріалів, відтак не може бути її ідеальним феноменальним тілом [7, 16].

Л. Дженер наголошує, що межа між ляльковим, об'єктним театром і театром перформансу/акторської майстерності іноді надзвичайно тонка і надзвичайно легко долається, а деякі митці з часом перетворюються з ляльководів на виконавців, у той час, коли іншим не комфортно грати одну роль [6, 463]. Проте поява феноменального і семіотичного тіл в обох випадках діаметрально протилежне: в ляльковому і об'єктному театрі феноменальні і семіотичні тіла маріонеток і ляльководу можуть візуально бути присутніми одночасно на сцені, тоді як феноменальне і семіотичне тіло актора постдраматичного театру, навпаки, чергуються і з'являються на сцені послідовно.

Натомість у театрі без актора відсутнє феноменальне тіло виконавця, а певні фігури не розпізнаються глядачем як маріонетки, оскільки матеріальні об'єкти, що поміщені в контекст лялькового або предметного театру вважалися б маріонетками, в театрі без актора уособлюють для глядача реквізит.

У 2011 р. на сцені Культурного центру «Španski bogci» (Словенія, Любляна), програма якого спрямована, в першу чергу, на розвиток сучасного виконавського мистецтва, було здійснено постановку вистави «Фен-шуй в театрі без актора» за п'єсою Б. Булатович, А. Мустара та Я. Шименца. Постановники прогнали замінити четверту театральну стіну дзеркалом, завдяки якому глядач зможе осмислити особливості двох ідеологій ХХІ ст. – консюмеризму та фен-шуй. Оскільки людина постійно розроблює різноманітні культурні стратегії рішення проблем матеріальних аспектів сучасного життя, поєднання містичної і практичної ідеології фен-шуй та китайської системи геомантії може стати одним з багатьох «корисних» культурних інструментів для розв'язання психологічних проблем людини, що викликані надмірним споживанням. В основі постановки буденна історія стосунків двох звичайних людей, які напружено працюють над ними, щоб лишатися

разом, проте зрештою відмовляються від цього через надмірний вплив побутових подразників. Проте відповідно специфіці театру без актора ця історія лишається прихованою для глядача, як і сам сюжет – існує лише відчуття того, що глядач є свідком нескінченного процесу пошуку рівноваги в людських стосунках. Відповідно до авторського бачення постановників, в театрі без актора сюжет створює людина, яка відсутня – головні герої являють собою синтез різноманітних можливостей вираження, за допомогою якого автори уточнюють розуміння сучасного світу [2].

Особистості головних героїв, їх вік та навіть гендерна приналежність, а також місце дії лишаються неозначеними, проте часові межі відповідають сучасності – таким чином місце персонажів може зайняти практично кожен глядач.

Глядач заздалегідь був попереджений про характер вистави – анонімний та безтілесний голос на початку постановки оголошує назву п'єси і те, що на сцені не буде виконавців, окрім того, він надає глядачу базові знання про філософію та унікальну природу п'єси.

Сценографія базується на відеослайдах, що проєктуються на екран, що розміщений задній частині сцени – вони з'являються послідовно в повільному темпі. Спілкування між двома невидимими і фізично відсутніми головними героями реалізується за допомогою сучасних комунікаційних технологій: мобільного телефону і персонального комп'ютера. Повідомлення, що передають один одному герої, відображуються на великому екрані. До інших елементів сценографії належить екстер'єр та інтер'єр будинку. Сценічний рух обмежено – оскільки на сцені немає акторів, єдиними об'єктами, що інколи переміщуються є реквізит (килим, садовий гном, взуття, книги, спідня білизна та ін.). Незважаючи на наявність у виставі елементів лялькового і предметного театру, за задумом авторів, вони когнітивно приховані від глядача [2].

У випадку постановок театру без актора через відсутність феноменального тіла виконавця розуміння глядачем сенсу постановки надзвичайно ускладнюється: чергування феноменального і семіотичного тіла актора неможливо і значення не може виходити з епістемологічного «розриву» між їх проявами.

Зауважимо, що Е. Фішер-Ліхте розглядає тілесну співприсутність актора і глядача в театрі як «старомодну форму мистецтва» [4, 294], що дозволяє глядачу посилити емоційну

залученість, співчуття персонажам та осмислення художності сценічного видовища в цілому.

Г. Хізека стверджує, що спільна присутність глядачів і акторів в театрі надає їх відношенням двовимірності:

– спільна присутність є явищем фізичним, просторовим і обмеженим у часі, а тіло виконавця – дуальне, оскільки актор практикує один тип виконавського тіла, а глядач – інший; межа між ними надзвичайно нестійка;

– спільна присутність дозволяє побудувати середовище символічної комунікації, що створює додаткове відчуття співприсутності.

Водночас театр як інструмент посередництва є зв'язуючою ланкою між тілами художника і глядача, створюючи матеріальний зв'язок, що привносить конкретне втілення сприйняття світу [5, 12].

Оскільки семіотичне тіло актора не може бути репрезентовано на сцені самотійно, воно «шукає» інший матеріальний носій для власної реалізації – сценографію і реквізит. У цьому випадку єдиним тілесним джерелом сенсу сценічної дії стає семіотичне тіло виконавця – на відміну від традиційного театру, в якому глядач фокусується на семіотичних тілах акторів, а їх феноменальні тіла когнітивно «приховані» за акторськими ролями, феноменальні тіла відсутні. Відповідно розкриття сенсу п'єси за відсутності феноменального тіла актора стає для глядача надзвичайно складним завданням.

На думку дослідників, у театрі без актора сенс п'єси може виникати з епістемологічного «розриву» між семіотичним тілом виконавця і між феноменальним тілом глядача. Т. Крпіч наголошує, що стосовно постановок постдраматичного театру (на відміну від драматичного, в якому феноменальне і семіотичне тіло глядача не має безпосереднього впливу на п'єсу) таке припущення досить ймовірне [7, 22]. На його думку, в постдраматичному театрі глядач зазвичай стає частиною вистави – іноді його участь або втручання має поверховий, епізодичний характер стосовно сценічної дії, проте в деяких випадках глядач позиціонується не лише як пасивний «елемент» виступу на сцені, але і як його активний, і, відповідно, складовий елемент. Отже, феноменальне та семіотичне тіло глядача відіграє важливу роль, бо, по-перше, без феноменального тіла глядач не може бути присутнім на виставі і закріпити власну важливу роль у постдраматичному театрі, а по-друге, без семіотичного тіла глядач не може

виконувати власну «роль» в театрі – роль активного глядача, оскільки не в змозі «завантажити» чітке культурне значення, щоб естетично спілкуватися або з виконавцями, або з іншими глядачами.

Д. МакКіні та Х. Ібел вважають, що феноменальне тіло глядача є носієм почуттів, емоцій, думок, знань та спогадів про досвід, набутих та збережених у феноменальному тілі протягом життя і в процесі особистого втілення [9, 121]. Лише частина таких спогадів пов'язана з індивідуальним досвідом перебування в театрі, оскільки більшість з них отримана в повсякденному житті. Всі сліди минулих досягнень і переживань феноменального тіла глядача, що зберігаються в його свідомості, в процесі взаємодії зі сценографією та реквізитом постановок театру без актора (як заміниками феноменального тіла виконавця) дозволяють глядачу конструювати сенс п'єси в межах часової, театральної спільноти.

На відміну від стосунків між феноменальним та семіотичним тілом в постдраматичному театрі (за Е. Фішер-Ліхте), в театрі без актора не може бути ніякого чергування між тілами виконавців, проте виникає аналогічне чергування між семіотичним тілом виконавця та феноменальним тілом глядача в його свідомості. Т. Крпіч припускає, що у глядача поступово виникає певна когнітивна напруга від розуміння того, що феноменальні, тобто справжні тіла акторів, в сценічній дії не з'являються – вона реалізується в процесі самотійного вирішення специфіки сенсо-змістового наповнення постановки [7, 24]. Апелюючи до праці Х.-Т. Лемана, присвяченої постдраматичному театру, дослідник акцентує на ситуації, в якій людський сенсорний апарат через часової недостачі сенсорних даних починає шукати рішення через різноманітні фантазії, зв'язки, відношення або збіги [8, 158]. «Людський розум, прилучений до певної культурної, соціальної та політичної сфери в театрі, осмислює відчутність одного з важливих елементів п'єси або вистави, як, наприклад, відсутність акторів. Відсутність актора через безліч інших театральних елементів в п'єсі уособлює відсутність чуттєвих даних, про які так ясно говорить Леман» [7, 25]. Науковець стверджує, що емансипований глядач не хоче втрачати задоволення від постановки, тому не приймає обмеженої, пасивної ролі спостерігача, виступаючи на єдиному доступному йому ігровому майданчику – власному розумі, когнітивно включившись в сценічну дію [7,

26]. Відповідно глядач в театрі без актора проходить через серію чергування семіотичних тіл виконавців і власного феноменального тіла, когнітивно замінює феноменальне тіло відсутнього актора власним феноменальним тілом, що надає нові конотації візіонерському твердженню Г. Крейга про театр без акторів.

Відповідно сценографія та реквізит разом з іншими елементами вистави можуть розумітися як унікальний набір означуючих елементів, своєрідний посередницький міст між тілами акторів і глядачами, оскільки вони надають особливе значення елементам сценографії і властивостям сцени, що функціонують як набір символів, що утворюють символічну мову п'єси (глядач вкладає значну частину власних зусиль в декодування символічної сценічної мови).

Наукова новизна. Розглянуто проблематику театру без актора в контексті теорії дихотомії тіла Б. С. Тернера та моделі чергування феноменального і семіотичного тіла виконавця в постдраматичному театрі Е. Фішер-Ліхте; теоретично обґрунтовано відсутність акторів як традиційних складових елементів сценічної постановки п'єси; виявлено, що не зважаючи на відсутність виконавців, театр без актора є унікальним явищем сучасного театрального мистецтва, що реалізується завдяки дихотомії феноменально-семіотичної природи тілесності актора.

Висновки. Дослідження виявило, що дихотомія феноменального та семіотичного тіла актора – змістовий інструмент дослідження інтерпретації різних видів сучасного театру. На основі аналізу постановок театру без актора («Фен-шуй в театрі без актора» Б. Булатович, А. Мустар та Я. Шименц, Словенія, Любляна, Культурний центр «Španski bogci», 2011 р. та ін.) з'ясовано, що у випадку відсутності феноменального тіла актора у сценічній дії, сценографія та реквізит стають матеріальним провідником семіотичного тіла. Руйнуючи традиції і відсторонюючись від установки «актор – глядач», позбавляючи глядача актора-людини, театральні діячі прагнуть до споглядання, відкривають нові обрії театру, що може викликати незвичні відчуття і почуття.

Література

1. Dant T. *Material Culture in the Social World*. Buckingham: Open UP, 1999. 227 p.
2. Ekipa predstave "FENG ŠUS v gledališču brez igralca". *Mladina*. 2011. № 38. URL : <https://www.mladina.si/105819/ekipa-predstave-feng-sus-v-gledaliscu-brez-igralca/> (дата звернення : 5.02.2021).

3. Fischer-Lichte E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004. 378 p.
4. Fischer-Lichte E. *Interweaving Cultures in Performance: Theatre in a Globalizing World*. *Theatre Research International*. 2010. Issue 35.3. pp. 293-294.
5. Hezekiah G. A. *Phenomenology's Material Presence: Video, Vision and Experience*. Bristol: Intellect, 2010. 96 p.
6. Schwartz B. D., Skipitares T., Taymor J., Jenner L. *Working with Puppets. Conversation in Art and Performance*. Eds. Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1999. pp. 460-470.
7. Krpič T. *Gledalčeva spoznavna nadomestitev odsotnega performerjevega fenomenalnega telesa*. *Amfiteater*. 2016. Vol. 4, No. 1. pp. 15-27.
8. Lehmann H.-T.. *Postdramatic theatre*. London: Routledge, 2006. 214 pp.
9. McKinney J., Iball H. *Researching Scenography. Research Methods in Theatre and Performance*. Eds. Baz Kershaw and Helen Nicholson. Edinburgh: Edinburgh UP, 2011. pp. 119-123.
10. Syme H. *A Theatre without Actors*. *Theatre Survey*. 2018. Issue 59(2). pp. 265-275. doi:10.1017/S0040557418000091.

References

1. Dant, T. (1999). *Material Culture in the Social World*. Buckingham: Open UP [in English].
2. Ekipa predstave "FENG ŠUS v gledališču brez igralca" (2011). *Mladina*, no. 38. URL : <https://www.mladina.si/105819/ekipa-predstave-feng-sus-v-gledaliscu-brez-igralca/> [in Slovenian].
3. Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [in German].
4. Fischer-Lichte, E. (2010). *Interweaving Cultures in Performance: Theatre in a Globalizing World*. *Theatre Research International*, Issue 35.3, pp. 293-294 [in English].
5. Hezekiah, G. A. (2010). *Phenomenology's Material Presence: Video, Vision and Experience*. Bristol: Intellect [in English].
6. Schwartz, B. D., Skipitares, T., Taymor, J., Jenner, L. (1999). *Working with Puppets. Conversation in Art and Performance*. Eds. Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta. Baltimore: The Johns Hopkins UP, pp. 460-470 [in English].
7. Krpič, T. (2016). *Gledalčeva spoznavna nadomestitev odsotnega performerjevega fenomenalnega telesa*. *Amfiteater*, Vol. 4, no. 1, pp. 15-27 [in Slovenian].
8. Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre*. London: Routledge [in English].
9. McKinney, J., Iball, H. (2011). *Researching Scenography. Research Methods in Theatre and Performance*. Eds. Baz Kershaw and Helen Nicholson. Edinburgh: Edinburgh UP [in English].
10. Syme, H. A (2018). *Theatre without Actors*. *Theatre Survey*, Issue 59(2), pp. 265-275. doi:10.1017/S0040557418000091 [in English].

Стаття надійшла до редакції 24.03.2021

Отримано після доопрацювання 19.04.2021

Прийнято до друку 23.04.2021