

УДК 792.027:7.038.531](045)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.352026

Цитування:

Неупокоєв Р. В. Онтологічна парадигма режисури в перформативних мистецтвах: подолання кризи репрезентації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 420–425.

Неупокоєв Руслан Валентинович,
професор кафедри мистецтва театру ляльок
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка Карого,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0003-4823-9435>
r.neupokoyev@knuikt.edu.ua

Neupokoiev R. (2025). Ontological Paradigm of Directing in Performative Arts: Overcoming the Crisis of Representation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 420–425 [in Ukrainian].

ОНТОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА РЕЖИСУРИ В ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВАХ: ПОДОЛАННЯ КРИЗИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Мета роботи – дослідити онтологічну режисуру як альтернативу класичній репрезентативній парадигмі та виявити її роль у формуванні театральної події як ризоматичного й афективного процесу. **Методологія дослідження** спирається на філософську герменевтику, феноменологію та концепт ризоми Ж. Дельоза й Ф. Гваттарі. Використано ідеї М. Фуко про дискурсивну природу влади та У. Еко про відкритість художнього твору, які уможливають критику репрезентації як форми владної маніпуляції. Залучено порівняльний аналіз класичної та онтологічної парадигми режисури. **Наукова новизна** статті полягає у запровадженні поняття онтологічної режисури як процесу, де сенс народжується не через трансляцію авторської ідеї, а через спільне з глядачем переживання події з метою отримання перформативного досвіду. **Висновки**. У класичній парадигмі театр функціонує як система репрезентацій, підпорядкована структурі сюжету та авторському дискурсу. Онтологічна режиса натовмість розгортається у вимірі буття, де актор і глядач співстворять подію в моменті афективного обміну. Вона долає фрактально-ризоматичну інверсію, відновлюючи первинний обрядовий зміст театру як місця перетворення.

Ключові слова: онтологічна режиса, репрезентація, ризома, подія, афект, ритуал, постмодерна естетика, трансформація.

Neupokoiev Ruslan, Honoured Artist of Ukraine, Professor, Department of Puppet Theatre Art, I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television

Ontological Paradigm of Directing in Performative Arts: Overcoming the Crisis of Representation

The purpose of this study is to explore ontological directing as an alternative to the classical representational paradigm and to identify its role in shaping the theatrical event as a rhizomatic and affective process. **The methodology** is based on philosophical hermeneutics, phenomenology, and the concept of the rhizome developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari. The research incorporates Michel Foucault's ideas on the discursive nature of power and Umberto Eco's theory of the open work, which together enable a critique of representation as a form of ideological manipulation. A comparative analysis of classical and ontological paradigms of directing is employed. **The scientific novelty** lies in the introduction of the concept of ontological directing as a process in which meaning arises not through the transmission of an author's idea but through the shared experiential event between performer and spectator, aimed at generating performative experience. **Conclusions**. In the classical paradigm, theatre functions as a system of representations subordinated to plot structure and authorial discourse. Ontological directing, by contrast, unfolds within the dimension of being, where actor and spectator co-create the event in the moment of affective exchange. It overcomes the fractal-rhizomatic inversion, restoring the theatre's original ritual essence as a site of transformation.

Keywords: ontological directing, representation, rhizome, event, affect, ritual, postmodern aesthetics, transformation.

Актуальність теми дослідження. Стан сучасної режисури позначений подвійністю: з одного боку, вона продовжує відтворювати риси режисури класичної, а з іншого – давно виходить за межі її світоглядних і естетичних засад. Класична режиса, що формується в добу класицизму й утверджується наприкінці

XIX – на початку XX століття, несе в собі аполонічні за визначенням Фрідріха Ніцше характеристики: раціональність, структурованість, підпорядкованість єдиній смисловій ідеї [11, 40–60, 80–85]. Вона спирається на репрезентативну логіку, прагнучи створити ілюзію цілісного художнього світу. Проте в

умовах постмодерної культури ця логіка дедалі частіше демонструє свою вичерпаність. Це зумовлює необхідність перегляду традиційних підходів і пошуку нових концептуальних засад.

Проблеми класичної парадигми режисури лежать у самому корені тієї культурної традиції, з якої вона виросла – а саме в добі Просвітництва. Проєкт Просвітництва, який Іммануїл Кант визначає як «вихід людини зі стану неповноліття, в якому вона перебуває з власної вини» [5, 481–494], передбачає раціональне вдосконалення індивіда та суспільства через освіту, виховання й поширення «правильних ідей». Цей проєкт і сьогодні не можна вважати завершеним: сучасна європейська культура, на думку Юргена Габермаса, досі рухається у фарватері «незавершеного проєкту Просвітництва» [21, 20–50].

Режисура, як феномен модерної доби, є органічно вбудованою в цю парадигму. Її завданням вважається організація сценічної події як простору «просвітництва». Театр, за Кантом, може слугувати школою моральності, формуючи глядача як мислячу й відповідальну особистість [5, 481–494].

Однак на практиці ця інтенція виявилася неефективною, спроби змінити людину за допомогою диктату «правильних ідей» не виправдали очікувань. Суспільні катастрофи ХХ століття – війни, тоталітарні режими, геноциди – продемонстрували, що «виховання ідеями» може обернутися не визволенням, а новими формами репресії. Як наголошує Жан-Франсуа Ліотар, великі наративи Просвітництва – про розум, прогрес, гуманізм – вичерпали свій потенціал, перетворившись на механізми влади, що приховують власну нормативність під виглядом універсальних істин [7, 15–38].

Саме постструктуралісти першими ставлять під сумнів цю установку. Мішель Фуко показує, що ідеї ніколи не існують у чистому вигляді, а завжди вплетені у дискурс – систему висловлювань, практик і владних відносин, що визначають горизонти мислення [19, 25–40; 19, 100–120]. Накладання на дискурс «правильних ідей» не може його «очистити» чи «перевиховати»: воно лише розширює його межі, відкриваючи множинність інтерпретацій.

Крім того, сама ідея «правильності» викликає серйозні сумніви. Умберто Еко у Відкритому творі переконливо доводить, що будь-який текст (і мистецький твір загалом) не має єдиної фіксованої ідеї – він відкритий до множинних смислів, що народжуються у взаємодії з інтерпретатором [17, 3–10; 17, 25–40].

У цьому контексті класична режисура втрачає свою інтенцію і сенс: вона прагне організувати сценічну подію навколо

авторської ідеї, що має виховати глядача, але в умовах постмодерної парадигми ця установка стає не лише архаїчною та неефективною, але й деструктивною. Сучасні наративи принципово не допускають ієрархії «правильних ідей», тому класична режисура не здатна адекватно осмислити нові модуси існування мистецької події. Це й зумовлює її кризу репрезентації – феномен, про який писали як теоретики [23, 19–45, 70–80], так і практики, зокрема Пітер Брук, який уважав, що традиційний театр часто пропонує «зайву риторику замість дії» [2, 56].

Саме тут відкривається потреба в новій концептуальній рамці режисури – онтологічній парадигмі, яка не протистоїть класичній, а вступає з нею у діалог, трансформуючи її принципи. Онтологічна режисура не заперечує раціональність чи структурність, але зміщує фокус із репрезентації на присутність – поняття, яке у західній теорії театру осмислюється як безпосереднє буття актора і глядача в одному часопросторі [20, 1–20; 20, 35–60; 18, 1–15; 18, 50–80]. У цій оптиці театральна дія розглядається не як презентація ідей, а як створення ситуації існування, у якій глядач не споглядає, а переживає сенс, входячи у простір афективного, тілесного й екзистенційного співбуття. Режисер у цьому контексті стає не тлумачем тексту, а організатором онтологічного поля – процесу взаємної трансформації всіх учасників події.

Отже, актуальність теми визначається необхідністю переосмислення режисури як форми онтологічної присутності, здатної долати кризу репрезентації, що охопила сучасне мистецтво. У цьому полягає не лише її теоретичне, а й практичне значення: онтологічна режисура відкриває нові можливості для розвитку сучасного театру, перформансу та міждисциплінарних перформативних практик.

Мета дослідження – виявити специфіку онтологічної парадигми режисури як способу подолання кризи репрезентації та як альтернативи класичній «просвітницькій» моделі театру, а також окреслити можливості її застосування у сучасних перформативних мистецтвах.

Виклад основного матеріалу. Актуальні пошуки в сучасній режисурі зумовлені кризою класичної моделі, зорієнтованої на психологічний реалізм та «відтворення життя» у формах самого життя (парадигма реалістичної школи) [18, 36–45; 18, 173–184].

В українському контексті Лесь Курбас уже у 1920–1930-х роках формує модель театру як простору філософського та естетичного експерименту, акцентуючи на синтетичності сценічної мови, ритмі та пластичності [6, 115–130; 6, 284–297].

Його режисерська система передбачає рух від зображення до структурування сценічного мислення, що суттєво випереджає західноєвропейські постмодерні тенденції та відкриває шлях до онтологічного осмислення сценічного процесу [20, 13–24; 20, 103–115].

На Заході Бертольт Брехт створює епічний театр, який радикально відмовляється від психологічної ілюзії, запровадивши ефект очуження і концепт критичного глядача [3, 29–40; 3, 101–108].

Ежі Гротовський у концепції «бідного театру» висуває тезу про очищення театру від другорядних елементів і концентрацію на акторі як центрі дії [4, 13–29], а Пітер Брук осмислює театр як подію присутності, що виникає між актором і глядачем незалежно від умов, простору чи декорації [2, 10–15; 2, 87–92].

Паралельно Жак Лекок та Еудженію Барба формують тілесно-антропологічну парадигму театру, де режисура розглядається як процес організації живого тілесного досвіду [22, 9–25; 22, 115–122; 1, 43–54; 1, 172–180].

Річард Шекнер систематизує ці підходи, окресливши перформативний поворот у театральній теорії, у якому режисура перестає бути лише художньою практикою та набуває статусу дослідницької [24, 1–10; 24, 110–126].

У постструктуралістичному полі Ганс-Тіс Леман визначає режисуру як чинник переходу від драматургії тексту до драматургії події, що відбиває нові онтологічні моделі сценічного процесу [23, 16–27; 23, 68–79].

Еріка Фішер-Ліхте розвиває ідею театру як автопоетичної системи, де режисура функціонує не як контрольна інстанція, а як процес взаємоперетворення елементів сценічної події [18, 173–184].

Сучасне українське театрознавство та культурологія теж роблять спроби осмислення режисури поза класичною парадигмою, у контексті філософії постмодерну, проте системного аналізу онтологічної парадигми режисури в її сучасному, постструктуралістському вимірі досі бракує, що й зумовлює необхідність проведення даного дослідження.

Виклад основного матеріалу. У зв'язку зі своїм просвітницьким походженням класична режисура виявляється неефективною у випадках, коли драматургічна логіка не є визначальною, а драматургічний конфлікт – зайвим. Сам сумнів у необхідності конфлікту миттєво заперечується класичною парадигмою, яка визначає режисерське завдання передусім як організацію конфлікту [12, 84]. Проте існує значний пласт перформативних актів, у яких конфлікт як деструктивна взаємодія відсутній: у танці, концертних номерах з лялькою, візуальних перформансах чи в постмодерній

кінематографії. У таких випадках конфлікт як боротьба ідей уже не є обов'язковою умовою, а його організація не є головним режисерським завданням. Інтерес глядача насправді тримається не на конфлікті, а на ефектах, що виникають в результаті будь-якої взаємодії, включаючи конфлікт, про що ми вже вели розмову раніше [10]. Це зумовлює потребу створення принципово інших інструментів режисури, ефективних у межах постдраматичного театру або концертного номеру з лялькою [8, 205–215].

Постмодерна парадигма заперечує можливість ствердження «правильності» авторської позиції. Конфлікт у ній, якщо й присутній, не має завершуватися перемогою тієї чи іншої ідеї, адже сама авторська позиція розглядається як потенційно репресивна, що унеможливорює множинність смислів. Відповідно, режисура, побудована на конфлікті ідей і структурі драматургічного змагання, виявляється безсилою в умовах постмодерної художньої логіки.

У спробах осмислити ці зміни з'являється спокуса створити неklasичну, або «нелінійну» режисуру (для роботи з нелінійними наративами) як альтернативу класичній, «лінійній». Однак таке протиставлення відтворює бінарну опозицію, яку постмодернізм за своїми принципами деконструє. Поділ на класичне й неklasичне або лінійне й нелінійне відображає логіку «або/або», яка неодноразово піддавалася критиці теоретиками постмодернізму, зокрема Жаком Деррідою [16, 123–124] та Жилем Дельозом [15, 45–50; 14, 112–117].

Термін «неklasичний» традиційно пов'язують із мислителями, які виходили за межі класичної парадигми ще у XIX столітті. Фрідріх Ніцше у праці «Народження трагедії» заклав фундаментальну естетичну дихотомію – аполонічного та діонісійського начал [11, 85–102]. На перший погляд, аполонічний принцип видається домінантною моделлю, а діонісійський – периферійним, що могло б свідчити про нібито вторинність неklasичного мистецтва. Проте глибший аналіз демонструє протилежне: така позиція є наслідком історичної містифікації, адже саме діонісійське начало становить первинну та постійно відновлювану основу художнього процесу. Некласичне не є маргінальним, а навпаки – визначає основний напрям розвитку мистецтва, тоді як аполонічне можна трактувати як виняток, спробу раціонального контролю над стихією творчого досвіду. Це підтверджується історією мистецтва, де діонісійські тенденції – від архаїчних ритуалів до авангардних і постмодерних практик – незмірно численніші й впливовіші за аполонічні. Відповідно,

аполонізм слід розглядати не як норму, а як радикальне відхилення, що лише тимчасово набуло статусу еталону. Така інверсія цінностей підважує уявлення про класичну режисуру як універсальну систему та актуалізує потребу пошуку ширшої, онтологічно вкоріненої парадигми.

Онтологічна режисура не протистоїть класичній моделі, а радше трансформує її: виводить класичну аполонічну форму з обмеженого, екстремістського стану до її діонісійських, природних джерел. Саме тому запропоновано назву «онтологічна»: вона не вступає у боротьбу із класичною, а розширює та доповнює її, дає додаткові інструменти та модифікує вже існуючі до стану здатності працювати із будь-якими перформативними формами.

Онтологічно театр виникає з обряду, який як архетипічна форма колективного дійства може бути прийнятий за базову одиницю виміру режисури [4, 45–60; 2, 22–28]. Ритуал не лише структурує подію, але й укорінює її в глибинні сенси буття, забезпечує зв'язок людини зі світом і надає діям етичного та метафізичного виміру. Лесь Курбас наголошує на необхідності «перетворювати сценічну дію на спільне священнодійство» [6, 213–218], а Бертольт Брехт прагне вивести глядача за межі пасивної ілюзії, перетворивши театр на простір активної участі [3, 101–110].

Таким чином, обрядове дійство можна розглядати як першопричину дійства перформативного. Якщо театр виникає з обряду, то чи має він підстави припинити бути обрядом? Ми вже називали цю причину – Просвітництво, що приносить інтенцію використання театру як інструменту ідейного впливу на глядача. Саме в цей період театр припиняє бути обрядовим дійством і перетворюється на репрезентацію. Класицисти, апелюючи до античної форми, не спираються на її онтологію, коріння якої сягає діонісійських містерій.

Обряд передбачає зміну стану його учасників, тобто певну трансформацію через участь у дії. Як зазначає Віктор Тернер, ритуал є «соціальним механізмом переходу», у якому індивід переживає стан лімінальності – межовості між старим і новим статусом [25, 94–97]. У ролі учасників виступають глядачі, у ролі жерців – перформери (актори чи хор).

У давньогрецькій трагедії зміна стану учасників проявляється через катарсис – очищення, що досягається співпереживанням долі героя. Однак у класицистичній трагедії катарсис втрачає актуальність через втрату опори на античний концепт Фатуму. Це, своєю чергою, призводить до поступового зникнення

трагедії з театральної сцени як форми обрядового очищення.

Саме відсутність катарсису спонукає опонентів класичної режисури шукати засоби його заміни, аби повернути театру його онтологічну функцію – трансформацію глядача. Антонен Арто у «Театрі і його жорстокості», який впливає на глядача не раціонально, а тілесно, пробуджуючи несвідоме [13, 45–57]. Єжи Гротовський, розвиваючи власну концепцію «бідного театру», також наголошує на необхідності пробудження глядача через потрясіння, що веде до духовного очищення [4, 145–160].

Як зауважує Річард Шекнер, у сучасних формах театру «перформанс виконує функцію ритуалу, у якому відбувається процес трансформації – не лише персонажа, а й самого глядача» [24, 102–107]. У цьому сенсі обряд стає не лише історичним джерелом театру, а його онтологічною основою: простором, де дійство відновлює свою первісну функцію – зміну стану людини.

Репрезентація підмінює факт події, що відбувається з глядачем, її відображенням – штучно створеною імітацією або повторною презентацією авторського тексту та авторських ідей. Замість переживання власного досвіду глядач отримує чужу, але «потрібну» з точки зору авторів вистави ідею. Мішель Фуко наголошує, що знання та ідеї завжди вплетені у владні й дискурсивні практики [19, 77–80] і виступають механізмом маніпуляції.

З іншого боку, нав'язування «правильних» ідей глядачеві не створює з ним дива власної трансформації, а лише спонукає до згоди з авторами репрезентації, які пропонують єдино правильну точку зору. У цьому контексті Умберто Еко доводить, що будь-який художній твір є відкритим для множинних інтерпретацій [17, 112–120].

Разом Фуко та Еко обґрунтовують необхідність онтологічного підходу, у якому сенс виникає не через трансляцію авторської ідеї, а через отримання глядачем власного, неповторного досвіду.

Підміна ризоматичного переживання, що виникає у процесі обрядової взаємодії учасника-глядача з жерцями-перформерами, на фрактальний інструмент отримання готового «правильного» рішення нагадує процес, який ми свого часу назвали причиною всіх світових катастроф – фрактально-ризоматичною інверсією, яка ставить вторинну фрактальність на перше місце замість первинної ризи, перевертаючи суть будь-якого явища [9].

Отже, із театром в епоху класицизму трапилася катастрофа не меншого масштабу, ніж загибель високотехнологічного корабля

«Титанік», що також загинув унаслідок цієї ж інверсії: театр перестає бути місцем трансформації й занурення, перетворюючись на репрезентацію, яка імітує дію, але не здійснює її. Саме слово «репрезентація», завдяки префіксу ре-, свідчить про власну вторинність, тобто не може виконувати первинної ролі у перформативних мистецтвах.

Отже, ми пропонуємо концептуально іншу режисерську парадигму – онтологічну, що ґрунтується на обряді. Її інструменти можуть бути ефективними у всіх видах перформативних мистецтв і перформативних актів. Це – практика організації театральної чи перформативної події на ритуально-діонісійських засадах, де головне завдання полягає у створенні події як досвіду буття, що уможливорює афективно-екзистенційну трансформацію глядача.

Принципи, на яких базується онтологічна режисура:

1. Обрядова природа театру як його першооснова.
2. Афективність як ключ до занурення глядача (Брук, Гротовський).
3. Тілесність і фізична дія як фундаментальні інструменти (Арто, Лекок, Барба).
4. Ризоматичність як спосіб організації множинних зв'язків усередині події (Дельоз).
5. Відкритість твору як умова множинності інтерпретацій (Еко, Фуко).

Повернення режисури до онтологічної моделі дає змогу працювати з будь-якими сучасними перформативними формами – від драматичного театру до перформансу, тілесних практик і мультимедійних проєктів.

Окремі елементи цієї моделі вже реалізовувалися різними режисерами в межах перформативного простору, однак їхні, на перший погляд, різноманітні практики мають спільну онтологічну основу. Систематизація цих принципів і трансформація їх у конкретні інструменти режисерської роботи розширює можливості класичної режисури, долаючи її неефективність у контексті динамічних трансформацій, що відбуваються у сучасних перформативних мистецтвах.

Ключовим у цьому процесі є відмова від концепції театру репрезентації та повернення до його обрядової сутності. Водночас онтологічна режисура не заперечує драматургію і не зводиться виключно до постдраматичної концепції театру. Навпаки – онтологічні інструменти дозволяють прочитувати драматургію постдраматично, як би парадоксально це не звучало, і сприяють тому, щоб глядач (а не актори) яскравіше пережив запропонований автором сюжет.

Висновки. Сучасна режисура потребує переосмислення не лише як мистецької практики, а як онтологічного феномену. Класична, апологічна модель вичерпала свій потенціал у постмодерному контексті, де драматургічний конфлікт і раціональна структура перестають бути універсальними принципами організації сценічної дії.

Альтернативою стає онтологічна режисура – концепція, що повертає театр до його архетипічного джерела – обряду. Вона спирається на тілесність, афективність і ризоматичну природу події, розглядаючи театр як простір реального переживання.

Онтологічна режисура не заперечує класичну – вона розширює її межі, надаючи інструменти для роботи з постдраматичними, перформативними, мультимедійними та гібридними формами. Її сила полягає у здатності поєднувати тілесну дію, емоційну інтенсивність і філософську глибину в єдиному обрядово-діонісійському акті, де театр знову стає місцем перетворення, а не ілюзії.

Перспективним напрямом подальших досліджень може стати систематизація конкретних методів і практик онтологічної режисури – від структурування простору дії до побудови тілесних та афективних стратегій, що дозволяють режисеру працювати не лише з формою, а з самим буттям події.

Література

1. Барба Е. Паперове каное. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
2. Брук П. Жодних секретів. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 134 с.
3. Брехт Б. Про мистецтво театру / пер. з нім. О. Чиркова ; упоряд., вступ. ст., коментарі О. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. 362 с.
4. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Упоряд., вступ. ст. та пер. з польськ. Б. Козака. Львів : Літопис, 1999. 192 с.
5. Кант І. Відповідь на запитання: що таке Просвітництво? / пер. з нім. *Бібліотека електронних текстів*. URL: <https://lib.in.ua/kant-vidpovd-na-zapytannya-shcho-take-prosvitnictvo> (дата звернення: 05.11.2025).
6. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Харків; Київ : Олександр Савчук, Основи, 2022. 920 с.
7. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну : доповідь про знання / пер. з франц. Ю. Джулай. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. № 5–6. С. 15–38.
8. Неупокоев Р. Екзистенціальні особливості естрадного номера із лялькою. *Культурологічна думка*. Київ, 2018. Т. 14, № 2. С. 205–215.
9. Неупокоев Р. Культурний феномен концепту ризоми. *Культурологічна думка*. Київ, 2021. Вип. 20. С. 57–66. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.57-66>.

10. Неупокоев Р. Сценічний трюк як інструмент створення глядацького враження. *Науковий вісник КНУТКиТ*. 2024. № 35. С. 28–34. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318062>.

11. Ніцше Ф. Народження трагедії / пер. з нім. Ю. Шерех. Київ : Астролябія, 2022. 624 с.

12. Цветков В. Шлях до вистави. Київ : Ліра-К, 2025. 104 с.

13. Artaud A. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1938. 313 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 [A Thousand Plateaus]*. 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* / S. Jain. London ; New York : Routledge, 2008. 240 p.

19. Foucault M. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969. 286 p.

20. Gumbrecht H. U. *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, CA : Stanford University Press, 2004. 208 p.

21. Habermas J. *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1985. 444 S.

22. Lecoq J. *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*. London : Methuen Drama, 2000. 192 p.

23. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. London ; New York : Routledge, 2006. 224 p.

24. Schechner R. *Performance Theory*. London ; New York : Routledge, 1988. 423 p.

25. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago : Aldine Publishing Company, 1969. 224 p.

References

1. Barba, E. (2001). *Paper Canoe*. Litopys [in Ukrainian].

2. Brook, P. (2005). *No Secrets*. LNU Publishing Centre [in Ukrainian].

3. Brecht, B. (1977). *On the Art of Theatre*. Translated from German by O. Chyrkov. Mystetstvo [in Ukrainian].

4. Grotovsky, E. (1999). *Theatre. Ritual. Performer*. Compiled, introduction and translated from Polish by B. Kozak. Litopys [in Ukrainian].

5. Kant, I. (n.d.). *Answer to the Question: What is Enlightenment?* Translated from German. Library of Electronic Texts. <https://lib.in.ua/kant-vdpovd-na-zapytannya-shcho-take-prosvitnictvo> [in Ukrainian].

6. Kurbas, L. (2022). *Philosophy of Theatre*. Compiled by M. Labinsky. Publisher Oleksandr Savchuk, Vydavnytstvo Osnovy [in Ukrainian].

7. Lyotard, J.-F. (1995). *The Postmodern Condition: Report on Knowledge*. Translated from French by Yu. Dzhalay. *Philosophical and Sociological Thought*, 5–6, 15–38 [in Ukrainian].

8. Neupokoiev, R. (2018). Existential Features of the Variety Show with Puppets. *Culturological Thought*, 14(2), 205–215 [in Ukrainian].

9. Neupokoiev, R. (2021). The Cultural Phenomenon of the Rhizome Concept. *Culturological Thought*, 20, 57–66 [in Ukrainian].

10. Neupokoiev, R. (2024). Stage Trick as a Tool for Creating Audience Impression. *Scientific Bulletin of KNUKT*, 35, 28–34 [in Ukrainian].

11. Nietzsche, F. (2022). *The Birth of Tragedy*. Translated from German by Yu. Sherekh. Astrolabia [in Ukrainian].

12. Tsvetkov, V. (2025). *The Path to the Performance*. Lira-K [in Ukrainian].

13. Artaud, A. (1938). *The Theatre and Its Double*. Gallimard [in French].

14. Deleuze, G. (1995). *Difference and Repetition*. Translated by P. R. Patton. Columbia University Press [in French].

15. Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *A Thousand Plateaus*. Éditions de Minuit [in French].

16. Derrida, J. (1967). *Of Grammatology*. Éditions de Minuit [in French].

17. Eco, U. (1989). *The Open Work*. Translated by A. Cancogni. Harvard University Press [in Italian].

18. Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by S. Jain. Routledge [in German].

19. Foucault, M. (1969). *The Archaeology of Knowledge*. Gallimard [in French].

20. Gumbrecht, H. U. (2004). *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press [in English].

21. Habermas, J. (1985). *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Suhrkamp [in German].

22. Lecoq, J. (2000). *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*. Methuen Drama [in French].

23. Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge [in German].

24. Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. Routledge [in English].

25. Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Publishing Company [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.11.2025

Отримано після доопрацювання 08.12.2025

Прийнято до друку 16.12.2025

Опубліковано 29.12.2025