

УДК 792.01.038.6»20»(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-42>

Володимир ГОРИСЛАВЕЦЬ

викладач кафедри майстерності актора, Харківська Державна Академія Культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-8340-5197>

Євген ГОРИСЛАВЕЦЬ

аспірант кафедри культурології, Харківська Державна Академія Культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7044-5150>

Scopus ID: 58042574300

Бібліографічний опис статті: Гориславець, В., Гориславець, Є. (2025). НЕ-ремінісцентність як естетична стратегія сучасного українського театру: від периферії до нової присутності. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 331–339, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-42>

НЕ-РЕМІНІСЦЕНТНІСТЬ ЯК ЕСТЕТИЧНА СТРАТЕГІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ: ВІД ПЕРИФЕРІЇ ДО НОВОЇ ПРИСУТНОСТІ

Мета роботи. Концептуалізувати естетичні практики, що функціонують поза системою культурних референцій, через створення теоретичної рамки НЕ-ремінісцентності на основі синтезу концепцій виробництва присутності (Г.У. Гумбрехт), аури та надлишковості досвіду (В. Беньямін, З. Кракауер) та рекурсивних структур свідомості (Д. Гофстедтер) для аналізу сучасних театральних процесів в українському та міжнародному контексті. **Методологія** базується на феноменологічному підході до аналізу театального досвіду як присутності; компаративному методі для зіставлення НЕ-ремінісцентних практик від Ф. Кафки до сучасного театру; структурно-семіотичному аналізі для виявлення рекурсивних механізмів. Ключовим методологічним принципом є аналіз театральних явищ, починаючи з ефектів присутності, а не значення. **Наукова новизна.** Вперше систематизовано та концептуалізовано театральні практики, що існують від початку ХХ століття, але не мали адекватного теоретичного осмислення. Введено поняття НЕ-ремінісцентності як естетичної стратегії створення театального досвіду без апеляції до культурної пам'яті. Продемонстровано, як синтез концепцій присутності, аури та дивної петлі створює продуктивну аналітичну модель для розуміння сучасного театру. Виявлено специфіку функціонування НЕ-ремінісцентних стратегій в українському контексті як відповіді на травматичний досвід та неможливість традиційної репрезентації. **Висновки.** НЕ-ремінісцентність є продуктивною концептуальною рамкою для аналізу значного сегменту театральних практик ХХ-ХХІ століть. Від літературних експериментів Кафки до сучасних іммерсивних перформансів простежується спільна логіка відмови від культурних референцій на користь чистої присутності. В українському театрі ці стратегії набувають особливого значення як спосіб роботи з травматичним досвідом війни. Концепція відкриває нові перспективи для театальної критики, освіти та терапевтичних практик.

Ключові слова: НЕ-ремінісцентність, виробництво присутності, аура, дивна петля, український театр, постдраматичний театр, травматичний досвід.

Volodymyr HORYSLAVETS

Lecturer at the Acting Mastery Department, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-8340-5197>

Yevhen HORYSLAVETS

Postgraduate Student at the Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7044-5150>

Scopus ID: 58042574300

To cite this article: Horyslavets, V., Horyslavets, Ye. (2025). NE-reminiscentnist' yak estetychna stratehiia suchasnoho ukrains'koho teatru: vid peryferii do novoi prysutnosti [NON-remembrance as an aesthetic strategy of contemporary Ukrainian theater: From periphery to new presence]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 331–339, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-42>

NON-REMINISCENCE AS AN AESTHETIC STRATEGY OF CONTEMPORARY UKRAINIAN THEATER: FROM PERIPHERY TO NEW PRESENCE

The purpose of the work is to conceptualize aesthetic practices that function outside the system of cultural references by creating a theoretical framework of NON-remembrance based on the synthesis of concepts of production of presence (H.U. Gumbrecht), aura and surplus of experience (W. Benjamin, S. Kracauer), and recursive structures of consciousness (D. Hofstadter) for the analysis of contemporary theatrical processes in Ukrainian and international contexts. **Methodology** is based on a phenomenological approach to the analysis of theatrical experience as presence; a comparative method for comparing NON-remiscent practices from F. Kafka to contemporary theater; structural-semiotic analysis to identify recursive mechanisms. The key methodological principle is the analysis of theatrical phenomena starting from the effects of presence rather than meaning. **Scientific novelty.** For the first time, theatrical practices that have existed since the beginning of the 20th century but lacked adequate theoretical comprehension have been systematized and conceptualized. The concept of NON-remembrance is introduced as an aesthetic strategy for creating theatrical experience without appeal to cultural memory. It demonstrates how the synthesis of concepts of presence, aura, and strange loop creates a productive analytical model for understanding contemporary theater. The specificity of NON-remiscent strategies in the Ukrainian context as a response to traumatic experience and the impossibility of traditional representation is revealed. **Conclusions.** NON-remembrance is a productive conceptual framework for analyzing a significant segment of theatrical practices of the 20th-21st centuries. From Kafka's literary experiments to contemporary immersive performances, a common logic of rejecting cultural references in favor of pure presence can be traced. In Ukrainian theater, these strategies acquire special significance as a way of working with the traumatic experience of war. The concept opens new perspectives for theater criticism, education, and therapeutic practices.

Key words: NON-remembrance, production of presence, aura, strange loop, Ukrainian theater, postdramatic theater, traumatic experience.

Актуальність. У «Перетворенні» Франца Кафки Грегор Замза прокидається комахою без жодних пояснень, причин чи символічних підтекстів (Кафка, 2012). Ця чиста подія, що не відсилає ні до чого крім самої себе, стала парадигмальною для цілого напрямку в мистецтві ХХ-ХХІ століть – напрямку, який досі не має адекватної назви та теоретичного осмислення. Від театральних експериментів Тадеуша Кантора (Kantor, 1991) до візуальної поезії Сергія Параджанова (Бережко-Камінська, 2024), від «Покоївок» Жана Жене (Жене, 2002) до сучасного імерсивного театру – скрізь проявляється та сама стратегія: створення художнього досвіду, що існує як чиста присутність, не апелюючи до культурної пам'яті чи системи референцій. Парадокс полягає в тому, що ці явища, будучи широко представленими в сучасному мистецтві, залишаються теоретично не названими. Традиційне театрознавство оперує категоріями, що передбачають систему відсилань: інтертекстуальність, алюзія, цитата, архетип. Але як аналізувати театр, що принципово відмовляється бути знаком? Як осмислити виставу, що не репрезентує, а презентує? Концепція

НЕ-ремінісцентності, яку ми пропонуємо, є спробою дати ім'я цим процесам. Спираючись на теоретичні розробки Ганса Ульріха Гумбрехта про виробництво присутності, Вальтера Беньяміна про ауру та Дугласа Гофстедтера про рекурсивні структури, ця концепція дозволяє побачити спільну логіку в різноманітних художніх експериментах. В українській культурі елементи такої естетики простежуються від драматургічних експериментів Лесі Українки (Українка, 2024) до новітніх театральних форм. В українському контексті ця проблематика набуває особливої гостроти. Досвід війни створює ситуацію, коли традиційні способи художнього висловлювання виявляються недостатніми. НЕ-ремінісцентний театр пропонує можливість: замість вписування травми в готові наративні схеми, він створює простір для афективної присутності, де досвід може бути засвідчений без його раціоналізації. Важливо підкреслити: ми не претендуємо на відкриття нового явища. Митці інтуїтивно використовують ці стратегії вже понад століття. Наше завдання – створити концептуальний апарат для усвідомленої роботи з цими практиками.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичне підґрунтя для концептуалізації НЕ-ремінісцентних практик формується на перетині кількох дослідницьких традицій. Ключовою є праця Ганса Ульріха Гумбрехта «Production of Presence: What Meaning Cannot Convey» (Gumbrecht, 2004), що пропонує альтернативу герменевтичній парадигмі. Гумбрехт розрізняє «культуру значення», орієнтовану на інтерпретацію, та «культуру присутності», зосереджену на матеріальності досвіду. Особливо важлива концепція «осциляції» між ефектами присутності та значення. Ця методологія дозволяє аналізувати театр, починаючи з питання «що відбувається з моїм тілом?», а не «що це означає?» (Gumbrecht, 2004). Традиційний театр функціонує через ремінісценцію – приховане цитування культурних кодів, на відміну від алюзії як відкритого посилання, створюючи щільну мережу значень, яку НЕ-ремінісцентність прагне розірвати. Вальтер Беньямін у есе «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» розкриває ауру як надлишковість досвіду – те, що не піддається раціоналізації (Беньямін, 2002, с. 53–97). НЕ-ремінісцентний театр працює з парадоксом: створення аури через відмову від культурних нашарувань. Зігфрід Кракауер додає концепцію «порятунку фізичної реальності» – увагу до поверхні без пошуку прихованих значень (Kracauer, 1985). Дуглас Гофстедтер сформулював поняття «дивної петлі» – рекурсивної структури самоспостереження, у якій система одночасно є суб'єктом і об'єктом свого пізнання (Гофстедтер, 2025). У театральному перформансі така петля виникає тоді, коли глядач спостерігає дію й водночас через свої реакції «пише» її далі, а актор, зчитуючи ці сигнали, змінює хід вистави; у результаті сцена й зал утворюють дзеркальну, взаємонавідну систему. НЕ-ремінісцентність радикалізує цей процес: петля остаточно замикається на самій собі, усуваючи будь-які зовнішні референції. Пітер Брук у «L'espace vide» інтуїтивно схоплює те, що Гумбрехт концептуалізує: театр як інтенсифікована присутність (Brook, 2014). Ганс-Тіс Леманн описує постдраматичний театр як вихід за межі репрезентації (Lehmann, 2005), але НЕ-ремінісцентність не є «пост-» феноменом – вона існує паралельно як альтернативний модус. В українській культурі НЕ-ремінісцентні

елементи простежуються від експериментів Лесі Українки до сучасності. Ганна Веселовська фіксує прагнення авангарду 1920-х до «чистої театральності» (Веселовська, 2010). Олександр Клековкін надає термінологічний апарат для переосмислення (Клековкін, 2020). Жанна Бортнік аналізує деконструкцію національних наративів (Бортнік, 2023), що відкриває простір для НЕ-ремінісцентного прочитання.

Мета цього дослідження – концептуалізувати естетичні практики, що функціонують поза системою культурних референцій, через створення теоретичної рамки НЕ-ремінісцентності. Ця рамка базується на синтезі трьох ключових концепцій: виробництва присутності Ганса Ульріха Гумбрехта, розуміння аури як надлишковості досвіду у Вальтера Беньяміна та Зігфріда Кракауера, а також рекурсивних структур свідомості Дугласа Гофстедтера. Дослідження прагне заповнити концептуальну лакуну в сучасному театрознавстві – відсутність адекватного інструментарію для аналізу практик, що працюють поза репрезентативною парадигмою. Наше завдання – систематизувати прояви НЕ-ремінісцентності від початку ХХ століття до сьогодення та створити теоретичну модель, що дозволяє аналізувати театр як простір виробництва присутності, а не декодування значень. Методологічно дослідження спирається на принцип аналізу театральних явищ через їхні матеріальні ефекти, а не семіотичний зміст. Особлива увага приділяється українському контексту, де НЕ-ремінісцентні стратегії набувають специфічного значення як відповідь на травматичний досвід та неможливість традиційної репрезентації. Дослідження не створює нову естетичну програму, а дає ім'я явищам, які вже існують, відкриваючи можливість для їх усвідомленого розвитку в театральній практиці, критиці та освіті.

Виклад основного матеріалу дослідження. У «Перетворенні» Франца Кафки Грегор Замза прокидається комахою без жодних пояснень, причин чи символічних підтекстів (Кафка, 2012). Це речення стало парадигмальним для цілого напрямку в мистецтві ХХ століття. Не тому перетворився, не для чого, не як символ – просто перетворився. Ця радикальна безпричинність створює особливий естетичний ефект: читач стикається з чистою подією, що не відсилає ні до чого, крім самої себе. У театрі

подібну стратегію розвивав Жан Жене. «Покоївки» представляють ритуал без міфу – дві служниці безкінечно програють сцену вбивства господині, але це програвання не веде ні до катарсису, ні до розуміння (Жене, 2002). Тадеуш Кантор у своєму «театрі смерті» йде ще далі: актори-манекени, предмети-актори – усе працює на створення присутності, що не репрезентує нічого, крім власної матеріальності (Kantor, 1991). Вальтер Беньямін розкриває ауру як надлишковість досвіду – те, що перевищує функціональність та значення (Беньямін, 2002, с. 53-97). НЕ-ремінісцентний театр створює парадокс: нову ауру через відмову від культурних нашарувань. Вся енергія спрямована на інтенсифікацію «тут і тепер». Зігфрід Кракауер додає важливий нюанс – «порятунок фізичної реальності» без пошуку прихованих значень (Kracauer, 1985). НЕ-ремінісцентний театр приймає цей виклик: коли актор рухається сценою, важлива не символіка, а сама траєкторія тіла в просторі. Ганс Ульріх Гумбрехт пропонує теоретичну рамку для того, що митці робили інтуїтивно. Його концепція «епіфанії» – моменту проривання присутності крізь значення – стає ключовою (Gumbrecht, 2004). НЕ-ремінісцентний театр прагне зробити епіфанію перманентним станом. Театр виявляється привілейованим простором: актор і глядач існують в одному часі та просторі. Ця базова умова стає не технічною передумовою, а змістовним центром. НЕ-ремінісцентність – це режим функціонування мистецтва, де твір створює власну реальність. По-перше, це «дивна петля» без зовнішніх референцій (Гофстедтер, 2025) – театральна подія відсилає лише до власного розгортання. Механізм такий: глядач спостерігає за актором, усвідомлює себе спостерігачем, потім усвідомлює актора, що усвідомлює його погляд – виникає коливання між рівнями сприйняття. Цей рекурсивний рух вперед-назад створює осциляцію, з якої емерджентно народжується новий рівень присутності, не зводимий до суми складових. По-друге, виробництво нової аури через відмову від традиції. По-третє, створення надлишковості через концентрацію на моменті. НЕ-ремінісцентність – не художній напрям, а аналітична категорія для розуміння практик від Кафки до новітніх театральних форм. НЕ-ремінісцентні стратегії в українській культурі мають глибоке коріння. Леся Українка

в драматичних поемах створює особливий тип театральності, де міфологічний матеріал парадоксально працює на деконструкцію власних культурних основ. «Лісова пісня» – не романтичне повернення до фольклору, а модерністське випорожнення міфу до чистої форми (Українка, 2024). Мавка не репрезентує українську міфологію – вона є чистою силою метаморфози, що не піддається культурній фіксації. У кінематографі Сергій Параджанов створює візуальну поетику, що працює за принципами НЕ-ремінісцентності. «Тіні забутих предків» не є етнографічною реконструкцією, попри автентичність деталей (Бережко-Камінська, 2024). Кожен кадр існує як самодостатня візуальна подія, що не ілюструє наратив, а створює власну реальність. Сучасний український контекст радикалізує умови для НЕ-ремінісцентних практик. Війна створює ситуацію, коли традиційні способи осмислення виявляються недієвими. Травма є досвідом, що не піддається символізації – розрив у тканині значень (Грицак, 2023). НЕ-ремінісцентний підхід не репрезентує травму, а створює простір для її присутності. Відмова від культурних кліше дозволяє травматичному досвіду проявитися в сирій формі. Коли театр не пропонує готових інтерпретацій, глядач залишається сам на сам з досвідом – власним і чужим, що резонують. Показовим є досвід «Театру ветеранів» у Києві, де військові самі пишуть вербатим-п'єси й виходять на сцену; їхній творчий жест поступово оформлюється у безпечний ритуал співприсутності, в якому травма не ілюструється, а безпосередньо проживається й трансформується в реальному часі (НВ, 2025). Концепція периферії, розроблена Іммануїлом Валлерстайном для світ-системного аналізу (Wallerstein, 1974), виявляється продуктивною для розуміння культурних процесів. Україна як культурна периферія має структурну позицію з особливими можливостями. Центр обтяжений історією – кожен жест несе вагу століть. Периферія вільніша від обов'язковості традиції. Український театр може дозволити радикальні експерименти не всупереч традиції, а поруч з нею. Периферійність означає особливу чутливість до глобальних процесів. Без потужного фільтру власної традиції периферія стає простором, де культурні потоки зустрічаються в чистому вигляді. Це створює умови для

несподіваних синтезів, експериментів, неможливих у центрі. НЕ-ремінісцентність пропонує працювати з умовою відсутності як естетичним ресурсом. Аналізуючи конкретні театральні практики через призму НЕ-ремінісцентності, важливо дотримуватися методологічного принципу Гумбрехта: починати з опису ефектів присутності (Gumbrecht, 2004). Що відбувається з тілом глядача? Які матеріальні фактори створюють театральний досвід? Візьмемо для прикладу вистави Харківського Авторського Театру «Котелок». «Трюча», драматург Володимир Снігурченко, режисерка Олена Роман (Трюча, 2009) починається в порожньому просторі – не декорованому, а саме порожньому. Актори рухаються повільно, їхні жести не імітують життя, не створюють характери. Текст мінімальний, слова функціонують як звукова матерія, що організує час. Ключовий момент – робота з паузами. Вони не означають нічого, крім тривання часу. Ця порожнеча спочатку лякає, потім приходить спокійне перебування в часі без необхідності його заповнювати. «Північне сьйво», драматург Володимир Снігурченко, режисерка Альона Самойленко (Північне сьйво, 2015) працює через радикальну відмову від візуальності. Як описує Тетяна Столярова, вистава проходить у цілковитій темряві підвалу, де «всі актори говорять репліки одного героя – сина, що спить зі своєю матір'ю, стає її сутенером, воює в Афгані» (Столярова, 2015). Глядач чує голоси, звуки гітари, барабанів, тріскіт гілок, але нічого не бачить. Текст вистави асоціативний, багатозначний, створює дезорієнтуючий ефект. Особливо показовий фінал: акторка підходить до кожного глядача з проханням піти. Столярова фіксує розгубленість: «Хтось залишається на своїх місцях, думаючи, що це частина вистави, хтось одразу зривається з місця і йде геть» (Столярова, 2015). Ця невизначеність – не недолік, а стратегія. Глядач не знає, де закінчується вистава і починається реальність, що і є проявом НЕ-ремінісцентної осциляції між театром і життям. НЕ-ремінісцентний театр робить видимими матеріальні фактори, які традиційно залишаються «прозорими». Температура, акустика, фактура – все стає змістовними елементами. У виставі «Острів Буян», режисер Володимир Гориславець (Острів Буян, 2007) ключовим елементом стає запах печива, що

випікається на сцені. Це не ілюстрація затишку – запах створює тілесну пам'ять, яка оминає свідомість. Фінальна роздача печива глядачам створює спільний тілесний досвід через найбазовіший рівень – смакові рецептори. Сучасні форми театру – site-specific та імерсивний – створюють особливі умови для НЕ-ремінісцентних стратегій. Коли театр виходить за межі традиційної сцени, він автоматично позбавляється багатьох культурних конотацій. Глядач опиняється в просторі, де звичні театральні коди не працюють, що змушує його перейти від декодування значень до переживання присутності. НЕ-ремінісцентні стратегії не є винятково українським феноменом. По всьому світу митці приходять до схожих рішень, хоча й різними шляхами. Японський режисер Тадасі Сузукі в своєму «методі ніг» створює театр чистої енергії (Suzuki, 2023). Актори годинами тренують специфічні способи ходьби, що генерують потужні психофізичні стани. Це не імітація традиційного японського театру – Сузукі створює нову тілесність, що не відсилає ні до чого, крім власної інтенсивності. Бельгійська Needcompany в «Isabella's Room» працює з фрагментарністю без намагання скласти фрагменти в ціле (Lauwers, 2007). Сцени не пов'язані причинно-наслідковими зв'язками, персонажі не мають психологічної цілісності. За фрагментарністю стоїть глибокий емоційний досвід втрати, неможливості відновити минуле. The Wooster Group використовує технології не для створення ілюзії, а для її руйнування. Як зазначає Авра Сідіропулу, технології в їхніх виставах «оголюють театральну машину і водночас фрагментують присутність актора, підкреслюють конфлікт між його реальним і віртуальним «я» (Sidiropoulou, 2019). Парадоксально це створює не відчуження, а нову інтимність – глядач бачить театр у процесі самостворення. Аналіз конкретних практик дозволяє виявити основні стратегії створення НЕ-ремінісцентного театру, які часто переплітаються та взаємодоповнюють одна одну в межах однієї вистави. *Редукція до матеріальності* стає вихідною точкою – театральна дія зводиться до базових елементів: тіла, простору, світла, звуку. Це не мінімалізм як естетична програма, а радше концентрація на безпосередній присутності матеріального. Актор не грає роль, а маніфестує власну тілесність; простір не зображує

місце дії, а існує як конкретна архітектоніка; світло не створює атмосферу, а стає самостійною субстанцією. З цією стратегією тісно пов'язана *темпоральна інтенсифікація* – робота з часом як самостійною матерією. Уповільнення робить видимими мікроруки та мікрозміни, які зазвичай проходять повз увагу. Прискорення створює ефект втрати контролю, коли свідомість не встигає за тілом. Зупинки розривають лінійний потік, створюючи провали в часі. Петлі та повтори руйнують відчуття прогресу, занурюючи глядача в циклічність без розвитку. Час перестає бути нейтральним контейнером для подій і стає активним учасником театральної дії. *Сенсорна дезорієнтація* працює через позбавлення глядача звичних каналів сприйняття. Темрява, як у «Північному сяйві», не просто відсутність світла – це активний стан, що загострює слух, тактильність, пропріоцепцію. Тиша не порожнеча звуку, а напружене очікування, що робить чутним власне дихання та серцебиття. Позбавлення візуальних орієнтирів змушує глядача покладатися на інші відчуття, відкриваючи режими чутливості, зазвичай пригнічені домінуванням зору. *Рекурсивне само-спостереження* створює складні петлі усвідомлення. Глядач спостерігає за актором, усвідомлює себе спостерігачем, потім усвідомлює актора, що усвідомлює його погляд – виникає коливання між рівнями сприйняття. Цей рекурсивний рух вперед-назад породжує осциляцію, з якої емерджентно виникає новий рівень присутності, не зводимий до суми складових. Театр стає дзеркалом, що відбиває не образи, а сам процес дивлення.

Нарешті, *афективне зараження* працює на дораціональному рівні, передаючи стани минаючи свідомість. Ритм дихання акторів синхронізується з диханням глядачів, м'язовий тонус передається через дзеркальні нейрони, емоційні стани поширюються як вірус. Глядач не розуміє раціонально, що відбувається, але відчуває себе втягнутим у спільний афективний потік. Це не емпатія в традиційному розумінні – співпереживання персонажу – а резонанс на рівні тілесності. Ці стратегії не існують ізольовано. У конкретній виставі вони утворюють складні констеляції, взаємопідсилюючи одна одну. Редукція до матеріальності створює умови для темпоральної інтенсифікації; сенсорна дезорієнтація відкриває можливість

для афективного зараження; рекурсивне само-спостереження виникає на перетині всіх інших стратегій. Разом вони працюють на створення театального досвіду, який не можна звести до значення, перекласти на мову культурних кодів, вписати в існуючі інтерпретативні схеми. НЕ-ремінісцентний театр не розповідає історії – він створює події присутності.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження дозволило концептуалізувати естетичні практики, що функціонують поза системою культурних референцій, через створення теоретичної рамки НЕ-ремінісцентності. Ця концепція не претендує на відкриття нового явища – подібні стратегії існують у мистецтві від початку ХХ століття, від літературних експериментів Франца Кафки до сучасних іммерсивних перформансів. Наше завдання полягало в тому, щоб дати ім'я цим процесам, створити аналітичний інструментарій для їх осмислення та усвідомленого розвитку. Синтез концепцій виробництва присутності Ганса Ульріха Гумбрехта, розуміння аури та надлишковості досвіду у Вальтера Беньяміна і Зігфріда Кракауера, а також рекурсивних структур свідомості Дугласа Гофстедтера виявився продуктивним для створення цілісної теоретичної моделі. НЕ-ремінісцентність постає як особливий режим функціонування мистецтва, де твір створює власну реальність замість того, щоб відсилати до іншої. Аналіз конкретних театральних практик підтвердив універсальність виявлених стратегій при їх локальній специфіці. В українській культурі НЕ-ремінісцентні витоки простежуються від драматургічних експериментів Лесі Українки до візуальної поезики Сергія Параджанова. Сучасний український театр виявляє особливу схильність до цих форм, що пов'язано з травматичним досвідом війни та структурною позицією периферії, яка парадоксально стає перевагою для радикальних експериментів. НЕ-ремінісцентність не заперечує культуру як таку. Вона пропонує альтернативний модус існування мистецтва, що співіснує з традиційними репрезентативними формами. В епоху інформаційного переважання та кризи великих наративів НЕ-ремінісцентні стратегії відповідають на глибинний запит – потребу в безпосередньому досвіді, в моментах інтенсивної присутності,

що не потребують культурного декодування. Практичне значення концепції виявляється в кількох вимірах. Для театральної критики вона пропонує альтернативу інтерпретативним штампам. Для театральної освіти – розширює методологічний інструментарій, вчить працювати з присутністю, а не лише зі значенням. Особливо важливим є терапевтичний потенціал НЕ-ремінісцентних практик для роботи з травматичним досвідом, що не піддається вербалізації. **Перспективи подальших досліджень** відкриваються в кількох напрямках. Емпіричні дослідження глядацького досвіду можуть виявити психофізіологічні механізми переходу від семіотичного до присутнього режиму сприйняття. Компаративні студії дозволять простежити прояви НЕ-ремінісцентності в різних культурних контекстах. Технологічний вимір відкриває можливості для експериментів з новими формами присутності через VR та AI. Педагогічні імплікації потребують розробки

методик навчання НЕ-ремінісцентним стратегіям. Особливої уваги заслуговує український контекст. Війна триває, травматичний досвід накопичується, традиційні форми осмислення виявляються недостатніми. НЕ-ремінісцентний театр може стати не просто естетичним експериментом, а необхідним інструментом культурного виживання – способом свідчити про несвідчене, створювати спільність за межами зруйнованих наративів. Театр завжди був лабораторією людського. В епоху НЕ-ремінісцентності він стає лабораторією присутності – місцем, де випробовуються нові форми буття разом. Це не втеча від складності світу, а спроба знайти інший спосіб бути в цій складності – не через інтерпретацію, а через інтенсивність, не через знання, а через присутність. У цьому, можливо, і полягає головний урок НЕ-ремінісцентності: іноді, щоб по-справжньому зрозуміти, треба спочатку відмовитися від розуміння.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // *В. Беньямін. Вибране*. Львів : Літопис, 2002. С. 53–97.
2. Бережко-Камінська Ю. Сергій Параджанов. Режисер свого життя. Київ : Саміт-Книга, 2024. 272 с.
3. Бортнік Ж. І. Деконструкція національних наративів: трагікомедія і трагіфарс (драматургія Л. Тимошенко, Лени Лягушонкової, В. Ченського) // *Міжнародний філологічний часопис*. 2023. № 3(27). С. 72–81. DOI: [https://doi.org/10.31548/philolog14\(3\).2023.08](https://doi.org/10.31548/philolog14(3).2023.08).
4. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
5. Гогін І. [Острів Буян. Вистава ХАТ «Котелок». 2007]. YouTube. URL: <https://youtube.com/playlist?list=PLais8GwcNWbzI3JfTKMKjvFl8yfKoQYHf> (дата звернення: 31.07.2025).
6. Гориславець В. М., Гориславець Є. В. Трансформація театральних практик у контексті культури ХХІ століття // *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 1. С. 335–340. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-48>.
7. Громадське. Волинь. [Північне сьйво. Відеосюжет. 2015]. YouTube. URL: <https://youtu.be/2PwN3r77o9I> (дата звернення: 31.07.2025).
8. Гофстедтер Д. Р. Гедель, Ешер, Бах. Вічне золоте плетиво / Пер. з англ. Г. Ігліна, Київ : BookChef, 2025. 1024 с.
9. Грицак Я. Спаси себе і спаси ціле людство. Конференція «Стійкість: UA» м. Львів. 2023. Збруч : веб-сайт. URL: <https://zbruc.eu/node/115430> (дата звернення: 31.07.2025).
10. Жене Ж. Покоївки / Пер. з франц. Ю. Покальчук, Львів : Кальварія, 2002. 128 с.
11. Кафка Ф. Перевтілення // *Ф. Кафка. Твори (оповідання, романи, листи, щоденники)* / Пер. з нім. Є. Попович, Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. С. 73–125.
12. Клековкін О. Ю. Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси. Київ : Арт Економі, 2020. 232 с.
13. НВ. Театр ветеранів – де і для чого існує, хто грає і які вистави ставлять, як це допомагає військовим. *НВ*. 2025. URL: <https://nv.ua/ukr/ukraine/events/teatr-veteraniv-de-i-dlya-chogo-isnuye-hto-graye-i-yaki-vistavi-stavlyatyak-ce-dopomagaye-viyskovim-50520024.html> (дата звернення: 03.08.2025).
14. Сафіна І. [Трюча. Вистава ХАТ «Котелок». 2009]. YouTube. URL: <https://youtu.be/vXf2YOZFQnI> (дата звернення: 31.07.2025).
15. Столярова Т. Вистава в темряві. 2015. Збруч : веб-сайт. URL: <https://zbruc.eu/node/42597> (дата звернення: 31.07.2025).
16. Українка Л. Лісова пісня. Драма. Київ : Віхола, 2024.
17. Brook P., Dumur G., Estienne C., Fayolle F. L'espace vide: Écrits sur le théâtre. Paris : Éditions du Seuil, 2014.

18. Gumbrecht H. U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford (CA) : Stanford University Press, 2004.
19. Kantor T. Lekcje mediolańskie. Kraków : Cricoteka / City Congress Office, 1991.
20. Kracauer S. Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1985.
21. Lauwers J. The Art of Entertainment. Ghent ; Amsterdam : Academia Press & IT&FB Publishing, 2007.
22. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 2005.
23. Sidiropoulou A. Identity, technology, nostalgia: The theatre of Ivo van Hove, Robert Lepage and The Wooster Group. [Електронний ресурс]. The Theatre Times, 2019. URL: <https://thetheatretimes.com/identity-technology-nostalgia-the-theater-of-ivo-van-hove-robert-lepage-and-the-wooster-group/> (дата звернення: 31.07.2025).
24. Suzuki T. [The Suzuki Method – stomping 26.04.2013]. YouTube. URL: <https://youtu.be/ZFQSB0iyP9o> (дата звернення: 31.07.2025).
25. Wallerstein I. The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century. Vol. 1. New York : Academic Press, 1974. 440 p.

REFERENCES:

1. Beniamin V. (2002). Mystetskyi tvir u dobu svoiei tekhnichnoi vidtvoriuvanosti [The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility]. *V. Beniamin, Vybrane* (pp. 53–97). Lviv: Litopys. [in Ukrainian].
2. Berezhko-Kaminska, Y. (2024). *Serhii Paradzhanov. Rezhyser svoho zhyttia* [Serhii Paradzhanov. Director of his own life]. Kyiv: Samit-Knyha. [in Ukrainian].
3. Bortnik, Zh.I. (2023). Dekonstruksiia natsionalnykh naratyviv: trahikomedii i trahifars (dramaturhiia L. Tymoshenko, L. Lyagushonkova, V. Chensky) [Deconstruction of national narratives: Tragicomedy and tragic farce (dramaturgy by L. Tymoshenko, L. Lyagushonkova, V. Chensky)]. *Mizhnarodnyi filolohichnyi chasopys – International Journal of Philology*, 27(3), 72–81. [https://doi.org/10.31548/philolog14\(3\).2023.08](https://doi.org/10.31548/philolog14(3).2023.08) [in Ukrainian].
4. Brook, P., Dumur, G., Estienne, C., & Fayolle, F. (2014). *L'espace vide: Écrits sur le théâtre*. Paris, France: Éditions du Seuil. [in French].
5. Genet, J. (2002). *Pokoivky*. (Yu. Pokalchuk, Trans.) [The maids] Lviv: Kalvariia. [in Ukrainian].
6. Gumbrecht, H. U. (2004). Production of presence: What meaning cannot convey. Stanford, CA, USA: Stanford University Press. [in English].
7. Hohin I. [Ostriv Buian. Vystava KhAT «Kotelok». 2007]. YouTube. Retrieved July 31, 2025, from <https://youtube.com/playlist?list=PLais8GwcNWbzI3JfTKMKjvFI8yfKoQYHf> [in Ukrainian].
8. Hofstadter, D. R. (2025). Godel, Escher, Bakh. *Vichne zolote pletivo*. (H. Ihlina, Trans.) [Godel, Escher, Bach: An eternal golden braid]. Kyiv: BookChef. [in Ukrainian].
9. Horyslavets, V., & Horyslavets, Ye. (2025). Transformatsiia teatralnykh praktyk u konteksti kultury XXI stolittia [Transformation of theatrical practices in the context of 21st century culture]. *Fine Art and Culture Studies*, (1), 335–340. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-48> [in Ukrainian].
10. Hromadske. Volyn. [Pivnichne siayvo. Videosiuzhet. 2015]. YouTube. Retrieved July 31, 2025, from <https://youtu.be/2PwN3r77o9I> [in Ukrainian].
11. Hrytsak, Ya. (2023, April 24). Spasty sebe i spasty tsile liudstvo (To save oneself and all humanity). Zbruc. Retrieved July 31, 2025, from <https://zbruc.eu/node/115430> [in Ukrainian].
12. Kafka, F. (2012). Peretvorennia (Metamorphosis) (Ye. Popovych, Trans.). In D. Zatonskyi (Ed.), *Franz Kafka. Tvory (opovidannia, romany, lysty, shchodennyky)* (pp. 73–125). Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA. [in Ukrainian].
13. Kantor, T. (1991). Lekcje mediolańskie. Kraków, Poland: Cricoteka / City Congress Office. [in Polish].
14. Klekovkin, O. Yu. (2020). Teatralna kultura Ukrainy: Stsenarii. Roli. Statusy (Theatrical culture of Ukraine: Scenarios. Roles. Statuses). Kyiv: Art Ekonomi. [in Ukrainian].
15. Kracauer, S. (1985). Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main, Germany: Suhrkamp. [in German].
16. Lauwers, J. (2007). The art of entertainment. Ghent, Belgium; Amsterdam, Netherlands: Academia Press & IT&FB Publishing. [in English].
17. Lehmann, H.-T. (2005). Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main, Germany: Verlag der Autoren. [in German].
18. NV. (2025, July 22). Teatr veteraniv: De i dlia choho isnuie, khto hraie i yaki vystavy stavliat, iak tse dopomahaie viiskovym (Veterans' theatre: Where and why it exists, who performs and which productions are staged, how it helps service members). NV. Retrieved August 3, 2025, from <https://nv.ua/ukr/ukraine/events/teatr-veteraniv-de-i-dlya-chogo-isnuie-hto-graye-i-yaki-vistavy-stavlyat-yak-ce-dopomagaye-viyskovim-50520024.html> [in Ukrainian].
19. Safina I. [Triucha. Vystava KhAT «Kotelok». 2009]. YouTube. Retrieved July 31, 2025, from <https://youtu.be/vXf2YOZFQnI> [in Ukrainian].

20. Sidiropoulou, A. (2019). Identity, technology, nostalgia: The theatre of Ivo van Hove, Robert Lepage and The Wooster Group. *The Theatre Times*. Retrieved July 31, 2025, from <https://thetheatretimes.com/identity-technology-nostalgia-the-theater-of-ivo-van-hove-robert-lepage-and-the-wooster-group/> [in English].
21. Stoliarova, T. (2015, October 15). *Vystava v temriavi* (Performance in the dark). *Zbruch*. Retrieved July 31, 2025, from <https://zbruch.eu/node/42597> [in Ukrainian].
22. Suzuki T. [The Suzuki Method – stomping 26.04.2013]. YouTube. Retrieved July 31, 2025, from <https://youtu.be/ZFQSB0iyP9o> [in English].
23. Ukrainka, L. (2024). *Lisova pisnia. Dramy* (Forest song: Dramas). Kyiv: Vikhola. [in Ukrainian].
24. Veselovska, H. I. (2010). *Ukrainskyi teatralnyi avanhard* (Ukrainian theatrical avant-garde). Kyiv,: Feniks. [in Ukrainian].
25. Wallerstein, I. (1974). *The modern world-system: Capitalist agriculture and the origins of the European world-economy in the sixteenth century* (Vol. 1). New York, NY, USA: Academic Press. [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.08.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 15.09.2025

Дата публікації: 07.11.2025