

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ
Кафедра загального мовознавства, класичної філології та неоелліністики

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на тему:

**Когнітивні моделі трагічного: особливості формування та
механізми сприйняття (на матеріалі п'єси «Insenso» Д.
Димітріадиса)**

освітнього рівня «**магістр**»
студентки II курсу
спеціальності 035 Філологія (035.081 Новогрецька мова
і література (переклад включно)),
галузі знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки»,
освітньої програми
«Новогрецька філологія, англійська мова та переклад»,
Грищук Інни Михайлівни

Керівник роботи:
канд. філол. н., доц. Савенко Андрій Олександрович

Рецензент:
канд. філол. н., доц. Левко Олександр Вадимович

«Допущено до захисту»

Протокол засідання кафедри

загального мовознавства, класичної

філології та неоелліністики

Протокол № _____ від « _____ » _____

Завідувач кафедри

д-р філол. наук, проф. С. П. Гриценко _____

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ТРАГІЧНОГО У ДРАМАТУРГІЇ.

1.1 Походження поняття трагічного і його еволюція від античності до сучасності.....	11
1.2 Підходи до аналізу категорії трагічного у драмі.....	17
1.3 Драматичний текст: призма когнітивного аналізу та її роль у рецепції драми.....	23

Висновки до першого розділу.....	27
---	-----------

РОЗДІЛ 2. КОГНІТИВНІ МОДЕЛІ ТРАГІЧНОГО ТА ПІДХОДИ ДО ЇХ АНАЛІЗУ

2.1 Когнітивні структури трагічного в драматургії та засоби їх формування.....	29
2.2 Роль когнітивної емпатії в інтерпретації дії.....	35

Висновки до другого розділу.....	40
---	-----------

РОЗДІЛ 3. КОГНІТИВНО-НАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ Д. ДИМІТРІАДИСА

3.1 Наративні моделі та структура трагічного дискурсу у «Insenzo».....	43
3.2 Способи конструювання трагічного у п'єсі Insenzo: метафори та образні схеми.....	54

Висновки до третього розділу.....	70
--	-----------

ВИСНОВКИ.....	72
----------------------	-----------

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	75
--	-----------

ВСТУП

Ідея про те, що тексти виходять за межі паперових носіїв й освоюють нові, раніше незнані простори [75] набуває особливої актуальності у сучасному театрознавстві, де драматичний текст виходить за межі традиційної літературної форми і перетворюється на відкриту систему комунікативних процесів. Розширення поняття тексту та розлам меж, які раніше його визначали, ніде не відчувається так виразно, як у сучасній драмі.

Театр, який сьогодні визначають терміном «постдраматичний», насправді є логічним і послідовним продовженням ідей, сформульованих ще в маніфестах початку XX століття; він наслідує й водночас переосмислює традиції, які беруть початок в античному театрі, розвиваються в добу середньовіччя, а пізніше в епічному театрі та театрі абсурду.

У драмі як жанрі відбувається зміна моделі трагізму: якщо класична арістотелівська трагедія вибудовує драматичну дію як цілісну причинно-наслідкову структуру (що викликає у глядача емоційне переживання, і завершуються катарсисом), то у постдраматичній парадигмі ця модель істотно трансформується.

Арістотель вважав *opsis* (видиму сценічну складову) другорядною та майже зайвою; театр, за його словами, потрібен лише тим, хто не любить мислити самостійно. *Мімесис*, радість пізнання, спонукає людей до роздумів, тоді людина мисляча, тобто філософ, не потребує таких стимулів. Театру заважає театр [61].

Однак у постдраматичному театрі *opsis* зазнає кульмінації свого розквіту, оскільки трагічне дедалі більше зміщується у площину перформативного досвіду, де драма породжує багаторівневу взаємодію із глядачем. Трагічність у такому контексті зводиться не тільки до «наслідування дії», а й постає як процес інтелектуального осмислення граничних або невідтворюваних ситуацій,

які більшою мірою постають через сценічну образність, аніж сюжет (тобто, через поліфонію медіальних засобів, тілесність та децентрацію драматичного суб'єкта) [60].

П'єса Д. Димітріадиса «*Insenso*» є прикладом того, як сучасна драматургія моделює когнітивно-афективне сприйняття завдяки фрагментарному досвіду реципієнта. Автор визначає твір як «*όπερα χωρίς μουσική*» (тобто, як «*опера без музики*»), що демонструє відмову від класичного синтезу драми й музики на користь тиші. Фабула вибудовується не через завершену дію, а через її фрагментарність, яку створюють розірвані мовні структури. Поміж цим, тілесність стає рівноправним учасником семіотичного процесу: вона не ілюструє слово, а вступає з ним у синтез.

Зацікавлення аналізом згаданої драми постає з потреби осмислити трансформації, яких зазнає трагічність у постдраматичному театрі. Така зміна ставить під сумнів традиційні підходи до вивчення трагедії та водночас актуалізує інші (насамперед когнітивні) моделі її сприйняття.

Попри те, що сучасні дослідники чимало звертались до еволюції трагічного (Н. Веселовська, П. Зонді, К. Ньютон), розвитку постдраматичної форми (Г.-Т. Леман, О. Барабан, О. Коваленко, Т. Кромбез), а також когнітивних механізмів сприйняття (О. Морозова, Р. Лангакер, Дж. Фоконьє), комплексних праць, що інтегрували б ці напрямки в єдину модель аналізу драми — зокрема на перетині трагічного, когнітивної лінгвістики та глядацької перцепції — досі критично бракує.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення трагедії, зокрема її жанрової форми як динамічної когнітивної моделі, у межах якої процес смислоутворення здійснюється через активну участь реципієнта, що набуває статусу співтворця трагічного досвіду.

Метою дослідження є виявлення когнітивних механізмів моделювання трагічного досвіду у сучасній драматургії (зокрема на матеріалі п'єси Insenso), а також інтерпретація та реінтерпретація трагічного у сучасній драматургії.

Для досягнення мети передбачено виконання таких **завдань**:

- розкрити поняття трагічного у контексті драматичного мистецтва та окреслити його основні концептуальні моделі;
- визначити диференціацію класичних та сучасних підходів до вивчення трагічного;
- виявити специфіку когнітивних моделей трагічного у п'єсі Insenso та способи їх реалізації;
- дослідити когнітивну емпатію як здатність глядача реконструювати психологічні стани персонажів.

Об'єктом дослідження є лінгвокогнітивні засоби реалізації трагічного у п'єсі Д. Димітріадиса Insenso.

Предметом дослідження є когнітивні механізми формування трагічного досвіду в сучасній драматургії.

У роботі використано **методи** когнітивно-дискурсивного аналізу для виявлення структур, які лежать в основі трагічного сприйняття; також елементи контекстуально-інтерпретаційного, семіотичного та психолінгвістичного методів.

У процесі відбору лексичного матеріалу ми використовували такі способи відбору мовних засобів одиниць, як інтуїтивний та лексикографічний.

При аналізі відібраного лексичного матеріалу ми зверталися до 2-х основних словників:

- електронної версії словника Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών (Τριανταφυλλίδη) (1998);

- онлайн словника Διαδικτυακά γλωσσικά λεξικά
<https://www.wordreference.com/engr/>

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше здійснено комплексний когнітивний аналіз трагічного у сучасній постдраматичній драматургії на матеріалі п'єси Д. Димітріадиса *Insensio*; уточнено принципи когнітивної організації трагічного досвіду в постдраматичному театрі через аналіз таких механізмів сприйняття, як увага, перспектива, оцінка та гештальт; поглиблено розуміння ролі когнітивної емпатії як базового механізму, що забезпечує реконструкцію психологічних станів персонажів і трансформацію фрагментарного постдраматичного наративу у цілісні ментальні моделі.

Результати дослідження можуть бути використані у викладанні театрознавства, когнітивної лінгвістики та теорії літератури; отримані висновки можуть бути застосовані для аналізу постдраматичних текстів і сценічних постановок, а також у розробці міждисциплінарних методик аналізу драматичного дискурсу; запропонований когнітивний підхід може слугувати методологічною основою для подальших досліджень трагічного у сучасному театрі та суміжних перформативних практиках.

Структура дослідження: робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Гришук Інна Михайлівна

Когнітивні моделі трагічного: особливості формування та механізми сприйняття (на матеріалі п'єси «Insenso» Д. Димітріадиса)

Анотація

У роботі здійснено комплексне дослідження когнітивних моделей трагічного та механізмів їхнього формування у сучасній постдраматичній естетиці на матеріалі п'єси «Insenso» Дімітріса Димітріадиса, зокрема особливості когнітивного сприйняття драматичної дії та способи організації ментальних моделей. **Актуальність дослідження** зумовлена інтенсивним розвитком когнітивної парадигми в гуманітаристиці та зростанням потреби у міждисциплінарних методах аналізу драматичного тексту, у якому традиційні поетичні категорії трагічного вже не репрезентують повною мірою складність сучасних театральних форм.

У роботі розглянуто ключові когнітивні механізми — увагу, оцінку, перспективу та гештальт — через які відбувається конструювання трагічного як ментальної моделі, що поєднує культурні сценарії, емоційні патерни та інтелектуальні процеси інтерпретації. Особливу увагу приділено феномену емпатії як базовому інструменту розуміння драматичної дії, що забезпечує занурення реципієнта у внутрішню логіку персонажів, трансформуючи фрагментарний постдраматичний наратив у цілісні психологічні структури. Здійснено аналіз того, як тілесність, невербальні сигнали та сценічна організація простору в «Insenso» формують специфічну модель сприйняття, у якій глядач стає активним співтворцем сенсу.

Об'єктом дослідження є лінгвокогнітивні засоби реалізації трагічного у п'єсі, а **предметом** — когнітивні механізми формування трагічного досвіду в сучасній драматургії та зумовлені ними особливості глядацького сприйняття. **Метою роботи** є визначення принципів когнітивної організації трагічного, аналіз мовних, сценічних та перцептивних механізмів, які беруть участь у формуванні трагічного ефекту, а також опис того, як ці механізми взаємодіють у структурі постдраматичної п'єси.

Методологічну основу становлять методи когнітивного аналізу, лінгвостилістичний, структурно-семантичний, дискурсивний та

феноменологічний аналіз, що дозволяють комплексно розглянути різні рівні драматичного тексту. У роботі визначено відмінності між традиційним драматичним наративом і постдраматичною структурою, описано принципи функціонування емпатійних механізмів у сприйнятті дії, встановлено особливості когнітивного моделювання трагізму в сучасному театрі.

У результаті дослідження обґрунтовано, що когнітивні моделі трагізму формуються не лише через текстову організацію, але й через структуру сценічного досвіду, який у постдраматичному театрі постає відкритим. Показано, що у «Insensio» трагічне не фіксується у сюжеті чи фабулі, а виникає як динамічна взаємодія між тілесністю актора, простором сцени та когнітивними механізмами інтерпретації глядача. Таким чином, робота демонструє, що дослідження трагічного в сучасній драмі потребує інтеграції когнітивних та культурологічних підходів.

Ключові слова: трагічне, когнітивні моделі, постдраматичний театр, когнітивна емпатія, драматургія Д. Димітріадиса, Insensio, наратив.

Hryshchuk Inna

Cognitive models of tragedy: formation and mechanisms of perception (based on the play Insenso by D. Dimitriadis).

Abstract

The paper presents a comprehensive study of cognitive models of the tragic and the mechanisms of their formation within contemporary postdramatic aesthetics, based on Dimitris Dimitriadis's play *Insenso*, with particular attention to the features of cognitive perception of dramatic action and the ways mental models are organized. **The relevance of the study** is determined by the intensive development of the cognitive paradigm in the humanities and the growing need for interdisciplinary methods of dramatic text analysis, in which traditional poetic categories of the tragic no longer fully represent the complexity of contemporary theatrical forms.

The research examines key cognitive mechanisms—attention, evaluation, perspective, and gestalt—through which the tragic is constructed as a mental model that combines cultural scripts, emotional patterns, and intellectual processes of interpretation. Special attention is paid to the phenomenon of empathy as a fundamental tool for understanding dramatic action, enabling the recipient's immersion into the internal logic of the characters and transforming a fragmented postdramatic narrative into coherent psychological structures. The study analyzes how corporeality, non-verbal signals, and the spatial organization of the stage in *Insenso* form a specific perceptual model in which the spectator becomes an active co-creator of meaning.

The object of the study is the linguistic and cognitive means of realising tragedy in the play, and **the subject** is the cognitive mechanisms of forming tragic experience in contemporary drama and the resulting characteristics of audience perception. **The aim of the study** is to determine the principles of cognitive organization of the tragic, to analyze linguistic, scenic, and perceptual mechanisms involved in the formation of the tragic effect, and to describe how these mechanisms interact within the structure of a postdramatic play.

The methodological framework includes cognitive analysis, linguo-stylistic, structural-semantic, discourse, and phenomenological approaches, which allow for a comprehensive examination of different levels of the dramatic text. The study

identifies the differences between traditional dramatic narrative and postdramatic structure, describes the principles governing the functioning of empathic mechanisms in the perception of dramatic action, and determines the features of cognitive modeling of the tragic in contemporary theatre.

As a result of the research, it is substantiated that cognitive models of the tragic are formed not only through textual organization but also through the structure of scenic experience, which in postdramatic theatre appears open. It is shown that in *Insenso* the tragic is not fixed within plot or fabula but emerges as a dynamic interaction between the actor's corporeality, the stage space, and the spectator's cognitive mechanisms of interpretation. Thus, the study demonstrates that research on the tragic in contemporary drama requires the integration of cognitive and cultural approaches.

Keywords:

the tragic, cognitive models, postdramatic theatre, cognitive empathy, dramaturgy of Dimitris Dimitriadis, *Insenso*, narrative.

РОЗДІЛ І. ПОНЯТТЯ ТРАГІЧНОГО У КОНТЕКСТІ ДРАМИ

1.1. Походження та еволюція поняття трагічного

Категорія трагічного належить до фундаментальних естетичних понять, що визначають світоглядну парадигму людства. У драматичному мистецтві трагічне є не лише жанровим різновидом чи сюжетною домінантою, а й втілює сам спосіб буття людини.

Еволюція концепції трагічного у драмі від античності до постмодернізму репрезентує не лише зміну художніх форм, а передусім трансформацію уявлень про свободу, провину, долю й сенс існування. Риси, за якими колись окреслювали трагічне й драму загалом, поступово розмиваються, тож їхні терміни втрачають своє визначення, піддаючись процесу детеатралізації драми, у контексті якої її жанрові ознаки деформуються, адже уявлення про людину і світ змінилися, і більше не відповідають концепціям, на яких колись вона була побудована.

Через це поле трагічного співіснує однаково у драматичних та постдраматичних способах сценічного висловлювання, позаяк «трагічні мотиви повторюються з такою впертістю, що дослідники знову і знову намагаються сформулювати надчасове визначення трагічного» [61].

Трагічне сягає архаїчної культури, у якій міф слугував засобом пояснення взаємодії людини з надприродним. У грецькій трагедії (насамперед у творах Есхіла, Софокла та Евріпіда) закладено онтологічну модель трагічного: герой протистоїть фатуму, приречений на страждання через зіткнення з трансцендентним порядком буття.

Арістотель у «Поетиці» визначає трагедію як наслідування дії, що викликає страх і співчуття, які породжують катарсис. Отже, трагічне постає як етична категорія, що реалізується в мовно-поетичній структурі тексту. У мові

трагедії заковано архетипний конфлікт між необхідністю і свободою, між індивідуальним і космічним порядком.

Термін «трагічне» має очевидний етимологічний зв'язок зі словом «трагедія», проте їхня семантична та концептуальна залежність виявляється значно складнішою ніж може здатися. Як зауважують дослідники, трагічне у мовному сенсі постає радше епітетом, похідним від жанрової категорії, але зі збагаченим значеннєвим навантаженням, що виходить далеко за межі суто драматичної форми [60].

У Словнику літератури трагічне визначається як «естетична категорія, яка характеризує ту грань освоєння світу, що викликається сприйняттям глибоких страждань і навіть загибелі людей, котрі втілюють у собі суспільний естетичний ідеал» [22], що відображає інтерпретацію цієї категорії в колективній свідомості. Трагічне, як і трагедія, виявляє почуття безсилля людини, яка не може нічого змінити.

У XX столітті категорія трагічного зазнає змін, зокрема, через вплив екзистенціалістів. П'єси Жан-Поль Сартра та Жан Ануя започаткували відмову від класичної структури конфлікту, традиційної фабули та логічно вибудованої дії, породжену сумнівом можливості раціонально осмислити світ, що став безглуздим і фрагментарним.

Саме на цьому підґрунті з'являється постмодерна драма, яка продовжує і водночас трансформує принципи театру, додаючи до них іронію, інтертекстуальність і гру з культурними кодами. Мова трагічного стає фрагментованою, позбавленою риторичної величі.

Таким чином, трагічне переходить із площини онтології у площину семіозису: це не більше ніж рух без кінцевої точки і метафізичного центру (ані божественного, ані морального чи логічного), втілюючи концепцію Жака

Дерріди *différance*, тобто нескінченне відкладання сенсу, у якому відсутність істини й породжує саму можливість тексту.

Ганс-Тіс Леман стверджував, що префікс *post* у терміні *постдраматичний* не позначає простого *після*, а радше функціонує як категорія розриву та зсуву, та одночасної критичної пам'яті: театр не відкидає драму, а деконструює її привілейовані механізми, включно з тим, як історично органі.[60]

Якщо ми говоримо про переосмислення концепції трагічного, доречно згадати Петера Сонді й його роботу «*Theorie des modernen Drama*», яка була опублікована у 1956 році. Ще тоді Сонді просував ідею про розпад принципу форми драми, стверджуючи, що «*Dramatiker haben der veränderten Thematik der Gegenwart neue Formenwelt... Beispiel zu geben - die Malerei Cézannes, die am Prinzip der unmittelbaren Naturbeobachtung letztlich noch festhält, bereits den Ursprung des Aperspektivismus*», тобто, що драматурги створюють новий світ форм. [79]

Петер Сонді порівнює ці нові форми із живописом Сезанна, який все ще дотримується принципу безпосереднього спостереження за природою, вже містить у собі зачатки аперцепції. Ці твердження вдало пояснюють зміну у драмі, де відбувається зсув пропорції об'єктивного та суб'єктивного. На противагу аристотелівській архітектоніці з'являється фрагментація, а абсолютна дійсність поступається місцем неабсолютного сприйняття.

Водночас, згаданий раніше німецький театрознавець Ганс-Тіс Леман стверджував, що друга половина XX століття породила радикальний розрив між театром і драматичним текстом, який припинив вважатися домінантною формою репрезентації.

Внаслідок цього змінюється сама природа театральності, що відповідно, видозмінює природу трагічного. Ганс-Тіс Леман продовжує ідею Петера Сонді й виділяє такі ключові риси постраматичного театру:

1. Вербальні засоби (тобто, драматичний текст) втрачають перевагу над невербальними (рух, простір, середовище, медіа);
2. Персонаж перестає бути носієм психологічної цілісності;
3. Фабула втрачає структуротворчу роль;
4. Акцент переноситься із уявлення про світ на присутність і ситуаційність.

Трагічне перестає концентруватися в цілісності образу героя, оскільки деконструкція персонажа, описана Леманом, розмиває межі суб'єктності. Воно зміщується зі сфери індивідуального конфлікту до самої ситуації перформативності під призмою власного досвіду (розпаду ідентичності, фрагментації тіла, неузгодженості між мовою та емоціями).

Через це ми можемо спостерігати, що у сучасному театрі дедалі частіше ставлять моносpektаклі. Або ж, у випадку збереження розгалуженої системи ролей, один актор може грати їх усіх одночасно. Така організація апелює до камерності й глибшого аналізу через особистісний досвід, що зменшує дистанцію із аудиторією.

Відмова від цілісної фабули в аристотелівському сенсі формує іншу логіку трагічного: трагедія розгортається як неможливість впорядкувати світ у зв'язну історію, що виявляється у розривах структури, відсутньому початку, відкритому фіналі, тобто відчутті поламаності часу. Форма драми стає свідченням неможливості цілісності трагічного досвіду та розмиття межі між реальним і уявним.

Формується категорія посттрагічного, яке не завжди веде до катарсису, а часом стверджує неспроможність його опанувати. Це передбачає інтеграцію пережитого досвіду у зрілу, рефлексивну модель світосприйняття, що не заперечує абсурдність людського існування, а створює простір для його досягнення.

Це означає, що у постдраматичному театрі трагічне зазнає суттєвого переосмислення, яке проявляється на кількох взаємопов'язаних рівнях. Варто зазначити, що з часом постдраматичний театр все більше тяжіє до відмови від драматичних конвенцій, якими є послідовний діалог, кульмінація та розв'язка, чітко окреслені персонажі та просторово-часове розташування. Натомість на сцені з'являються нові форми вираження, до прикладу, сцени сновидінь, та адаптації недраматичних текстів. [81]

Не менш важливим є факт, що у постдраматичному театрі також відбувається переосмислення ролі глядача; він є не непомітним свідком, а співтворцем. Трагічне виникає в безпосередньому зіткненні драми й глядача, у якому неможливо сховатися за четвертою стіною віддаленого міфу.

Жак Лакан визначав поняття реального як того, що не піддається символізації. У цьому сенсі трагічне в є спробою торкнутися реального, знаючи, що це неможливо. Мова б'ється об межу того, що не може бути висловлене, і цей самий акт невдачі стає драматичним ядром тексту. Власне, у цьому полягає постдраматичний дискурс: мова знову і знову намагається репрезентувати те, що принципово не репрезентується.

Відбувається розщеплення трагічного на множину фрагментів, які не утворюють цілісної структури; порушується принцип лінійності, трагедія не має завершеної форми, не передбачає розв'язки конфлікту. Страждання не виконує функції очищення, натомість воно фіксується як дискурсивний ефект,

що виявляє розрив між досвідом і мовним означенням; сучасне розуміння трагічного досвіду часто зводиться до переривання естетичного.

Трагічний досвід це не лише рефлексія, а й її призупинення. Переривання або своєрідна «цезура» (*lat. «caesura»*) [61] естетичного процесу може відбуватися через дистанціювання чи ефект відчуження, подібно до «театру» відчуження Брехта, театральна практика ж пропонує численні засоби зробити цей процес усвідомленим для глядача.

Якщо у класичній трагедії слово виконувало репрезентативну функцію і було посередником між людиною і трансцендентною реальністю, то у постмодерному театрі мова перестає бути прозорим інструментом репрезентації. Вона стає самостійним об'єктом, який виявляє власну матеріальність і автономію; (ре)травматичність стає основною формою вияву трагічного. Травма це подія, що не може бути повністю символізована, а отже, постійно повертається в дискурсивному полі як повторення неможливого.

Постмодерна драма використовує мову травми як головний структурний принцип; текст часто є організованим через серію фрагментів, у яких повторюються мотиви болю та руйнування. Проте ці елементи не формують цілісного образу, вони лише фіксують дискретність досвіду; біль не має естетичного або метафізичного значення і функціонує як знак, що позначає власну невизначеність.

Таким чином, категорія трагічного в постмодерному театрі співвідноситься з неможливістю цілковитої репрезентації досвіду. Текст стає спробою артикулювати невимовне, а мова функціонує як механізм, що безперервно відтворює відсутність. Трагічне апелює до позатекстової реальності, його існування не обмежується простором тексту й таким чином постмодерна драма не відтворює трагедію, а здійснює її через власну структуру.

1.2 Підходи до аналізу категорії трагічного у драмі

Трагічне традиційно розглядається у контексті драматичного твору як художнє втілення неминучості долі, конфлікту між моральними і соціальними цінностями та внутрішньою боротьби людини, оскільки дослідники зводять трагедію до літератури, що прослідковується й у сучасних публікаціях зокрема.

Такий підхід значною мірою обмежує сприйняття театру, адже драматичне і театральне це різні за природою поняття, і будь-яке обговорення трагедії має враховувати історичні трансформації театру: від античних вистав до сучасних постдраматичних форм.

“Багато теоретиків, які наголошують на *логосі* тексту, відокремлюючи його від театру, створили визначення трагедії, що базуються виключно на аналізі літературного твору. Виникає парадокс: попри величезну кількість публікацій про трагедію, майже не існує теорії, яка б виходила з аналізу театру як практичного явища.” [61]

Трагічне у драматичному творі не зводиться лише до сюжетної катастрофи чи емоційного напруження; воно є складним інтегративним ефектом, що виникає на перетині композиційних, мовних, психологічних та соціокультурних чинників.

Класичний підхід до вивчення трагічного у драматургії ґрунтується на принципах, сформованих у межах античної та європейської класичної традиції, де трагедія сприймалася як високий вид мистецтва, здатний передати не лише сюжетні події, а й моральні й філософські аспекти людського буття. У межах цього підходу трагічне розглядається як продукт взаємодії внутрішніх психологічних протиріч персонажа та зовнішніх обставин, що створюють неминуче напруження і спричиняють розвиток конфлікту. Така взаємодія формує своєрідну драматичну конструкцію, у межах якої визначальними стають

зав'язка, розвиток конфлікту, кульмінація та розв'язка. Кожен із цих етапів виконує певну функцію: зав'язка вводить глядача у світ подій і знайомить із героями, розвиток конфлікту показує протиріччя та труднощі, кульмінація концентрує напруження до максимального рівня.

Науковці, що працюють у межах класичного підходу, звертають особливу увагу на логіку сюжетного розвитку, взаємозв'язок між подіями та мотивацію персонажів. [52] Важливим аспектом класичного підходу є аналіз характеру моральних і етичних дилем, які формують трагічний ефект. Герой трагедії, за традиційною концепцією, не є одновимірним; його дії продиктовані не лише зовнішніми обставинами, а й внутрішніми моральними принципами, що часто вступають у протиріччя із соціальними нормами або власними бажаннями. Такі протиріччя створюють ефект неминучої катастрофи, адже герой виявляється неспроможним узгодити внутрішні переконання та вимоги світу, що його оточує.

Класичний підхід також акцентує увагу на чіткій структурі й композиційних елементах, на кшталт парода, епіпарода, епісодії, стасима, коммоса, ексода [13], через які трагічне мало вияв в драматургії, де позиція глядача була чітко визначена й ґрунтувалася на дистанції, необхідній для рефлексії. Ця дистанція забезпечувала можливість споглядання, що, за Арістотелем, було передумовою катарсису. [3]

У модерному театрі, починаючи з Бернольда Брехта, дистанція почала розглядатися як інструмент критичної свідомості, відчуження дозволяло глядачеві усвідомити соціальну конструкцію дії [6]. Постдраматичний театр, натомість, відмовляється і від катарсичної, і від критичної дистанції, він не прагне ні очищення, ні ідеологічного аналізу; натомість він прагне залучення, перцептивного занурення.

Глядач опиняється не «зовні», а «всередині» сценічного поля. Структура драматичного твору відбувається не за класичною схемою актів і дій, а поділяється на епізоди (картини, сцени), що надає драмі епічного, наративного забарвлення та реалізує концепцію ефекту відчуження.

Відсутність сюжету, як структурного носія сенсу, породжує новий режим перцептивної уваги, глядач стає органом сприйняття події й реагує на найменші зміни інтенсивності, що можна описати термінами нейроестетики як соматичне резонування: нервова система глядача віддзеркалює тілесні стани акторів, утворюючи синестетичний зв'язок.

У цьому полягає поліфонічність постдраматичного досвіду, який ніколи не тотожний для всіх присутніх. Те, що один сприймає як агресію, інший може сприйняти як прохання про близькість. Це пояснює функціонування театру як відкритої системи, що не фіксує значення, а продукує множинність інтерпретацій.

Цей принцип радикально змінює природу комунікації, якщо у драматичній системі актор був медіатором між автором і глядачем, то у постдраматичній системі кожен з цих елементів набуває автономії. Авторська інтенція втрачає пріоритет; актор не передає сенс, а створює умови для його появи; глядач не отримує сенс, а співтворює його; виникає горизонтальна структура комунікації, у якій немає ієрархії, сенс більше не вкладений у твір, а виникає між його складовими у процесі події.

Такі зміни породили психологічний підхід (з якого далі постає когнітивний), який дозволяє розглядати трагічне як результат взаємодії між внутрішніми прагненнями персонажа та об'єктивними обмеженнями зовнішнього світу [53]. Він фокусується на глибинному аналізі мотивів, страхів, бажань і сумнівів героїв, які стають джерелом внутрішньої напруженості та неминучої катастрофи.

У цьому контексті трагічне перестає бути лише наслідком зовнішніх подій і стає виразом неможливості персонажа досягти гармонії між особистими прагненнями і соціальними, моральними чи етичними обмеженнями.

Ключовим у психологічному підході є дослідження механізмів формування емпатії у глядача або читача. Переживання внутрішньої боротьби героя дозволяє аудиторії співвідносити його досвід із власним, оцінювати моральні дилеми та розмірковувати над універсальними проблемами людського існування. Такими проблемами є свобода волі, обмеженість можливостей, зіткнення індивідуального та соціального, конфлікт між бажанням і обов'язком. Через це психологічний аналіз демонструє, що трагічне у драматургії – це не лише сюжетна катастрофа, а складна інтеграція емоційного, морального та когнітивного вимірів, які активізуються у взаємодії глядача з текстом.

Важливою особливістю психологічного підходу також є те, що він дозволяє відстежити процеси формування трагічного переживання на рівні внутрішньої динаміки персонажа, що робить його більш глибоким і багатосаровим. Це відкриває можливості для поєднання літературознавчого аналізу з досягненнями психоаналізу, когнітивної психології та теорії особистості, створюючи комплексну картину того, як драма впливає на емоційний і моральний досвід глядача.

Таким чином, психологічний підхід зберігає увагу до моральних дилем і конфліктів, однак фокусується на внутрішньому світі героя, дозволяючи більш глибоко розкрити природу трагічного та механізми його сприйняття.

Сучасні постструктуралістські та постдраматичні підходи до аналізу трагізму відходять від класичної концепції героя як центра трагічного конфлікту. У таких підходах трагізм виникає через експерименти з формою, фрагментарність сюжету, використання символів, аудіовізуальних ефектів та тілесності акторів. Трагічне проявляється як багатосаровий феномен, що

створює відкриту для інтерпретацій сценічну ситуацію, де емоційне та смислове переживання глядача стає центральним аспектом сприйняття. Це дозволяє сучасній драматургії трансформувати класичну категорію трагічного у посттрагічне, де основне значення надається не окремій долі героя, а сукупності переживань, образів і символів, що резонують із колективним та індивідуальним досвідом глядача [83].

Р. Барт пов'язував художність тексту із множинністю можливих інтерпретацій, однак інтерпретація драматичного тексту має принципово іншу природу, ніж інтерпретація будь-якого іншого літературного твору. Сценічне прочитання не просто пропонує оцінку, воно дієво втручається у матерію твору, вибудовуючи живий діалог із глядачем і породжуючи розмаїття інтерпретацій, яке проявляється як у смислових зсувах, так і в широкому спектрі можливих сценічних світів, які постають у результаті режисерського та глядацького осмислення.

Як наслідок, науковці все частіше звертаються до когнітивного підходу, який пропонує новий спосіб розуміння трагічного як процесу, що активує психічні та емоційні механізми сприйняття.

Когнітивний аналіз дозволяє розглядати трагічне не лише як художній ефект або драматичний конфлікт, а як результат взаємодії тексту, сценічних засобів та когнітивних структур глядача. Він акцентує увагу на тому, як людина інтерпретує образи, оцінює моральні дилеми, співпереживає героям і будує смисли на основі власного життєвого досвіду та культурних схем.

Трагічне постає як динамічний процес: він не лише передається автором через сюжетні та символічні засоби, а й створюється в процесі активного осмислення та емоційного залучення сприймача. Це дозволяє поєднати суб'єктивний досвід глядача з універсальними темами трагедії, перетворюючи її

на багаторівневу когнітивну та емоційну взаємодію, яка охоплює як індивідуальні переживання, так і колективні культурні значення.

Таким чином, когнітивний підхід розширює рамки традиційного аналізу, інтегруючи психологію сприйняття, дослідження уваги, пам'яті та емоційної реакції. Він дозволяє відстежити, як структурні, мовні та сценічні елементи п'єси активують у глядача процеси уяви, симпатії, морального оцінювання та емоційного залучення, позаяк категорія трагічного перестає бути лише художньою конвенцією і стає живим процесом когнітивної взаємодії між твором і суб'єктом, який його сприймає, що відкриває нові горизонти для розуміння природи драматичного переживання в сучасному театрі.

У наступному розділі буде детально розглянуто когнітивний підхід, його методологію та конкретні приклади застосування у аналізі трагічного у драматургії, що дозволяє глибше зрозуміти механізми взаємодії глядача та сценічного тексту.

1.3 . Когнітивний аналіз драматичного тексту та його роль у реценції трагічного

Протягом першої половини ХХ століття дослідження в галузі мовознавства зосереджувалися головним чином на системному аспекті мови, однак з 1960-х років фокус наукових інтересів поступово перемістився на активний бік мовної діяльності — тобто на процес висловлювання та його продукти, до яких належать текст та дискурс. [25]

Драматичний, як і будь-який, текст є складним когнітивним феноменом та засобом передачі знань, що формує смислове поле. Розуміння тексту не зводиться лише до дешифрування лексичних і синтаксичних одиниць, адже його інтерпретація завжди є результатом активної участі читача або слухача, який мобілізує власний попередній досвід, знання та уяву; допоміжна інформація, необхідна для того, аби лексична одиниця тексту мала визначене фактичне значення, практично нескінченна.

Лангакер зауважує, що значення не існує ізольовано, оскільки воно інтегроване в широку мережу знань, а будь-яке слово функціонує як вузловий пункт, що відкриває доступ до цієї мережі, його ж реципієнт спрямовує сприйняття під конкретну когнітивну перспективу.

Когнітивні лінгвісти наполягають, що навіть синтаксичні, морфологічні та фонологічні структури слід розуміти як форми концептуальної організації, що може видатися парадоксальним, адже звуки мають фізичну природу, а формальні властивості висловлень ґрунтуються на матеріальному носії. Проте будь-який звук або висловлення потрапляє у сферу людської комунікації лише після того, як його опрацює свідомість: ми маємо розпізнати, інтерпретувати й відтворити мовні сигнали. Отже, навіть найелементарніша звукова форма виступає результатом когнітивних процесів, що забезпечують розуміння та породження мовлення — і, ширше, тексту [39].

За Стівеном Баксом, коли ми читаємо або чуємо мову, ми постійно відтворюємо ментальні простори, які допомагають нам її зрозуміти. Ця дія відбувається настільки швидко, що ми ледве усвідомлюємо її [34].

Відповідно, текст є лише однією зі складових, що впливають на процес розуміння. Така залежність між мовним знаком і позамовним знанням призводить до того, що тлумачення сенсу ніколи не є ізольованим. Досягнення сенсу значною мірою спирається на попередні знання читача або слухача, що робить розуміння творчим і конструктивним процесом. При цьому інтерпретація одного індивіда неминуче відрізняється від інтерпретації іншого, адже досвід і знання у кожного різні. [15]

Крім того, у процесі осмислення ми орієнтуємося на контекст; за його відсутності формуються ментальні простори, які допомагають знайти відповідне пояснення.

Ельман висунув ідею, що мовлення й мислення доцільно описувати не як опрацювання символів, а як безперервну самоорганізовану систему, де лексичні одиниці розглядається не як фіксовані значення, а як шляхи руху у когнітивному просторі, що змінюються залежно від контексту [44].

Отже, уявлення про текст як про суто формальну послідовність лексичних одиниць є обмеженим, адже його структури забезпечують можливість упорядковувати й виражати складні концептуальні значення висловлювань. Таке твердження суперечить орієнтованим на істинність моделям семантики, а відповідно суперечить тому, що значення визначається виключно через його співвідношення з об'єктивним станом речей.

Грамматика тексту невід'ємно вплетена в загальну когнітивну систему і виступає важливим засобом осмислення світу, а не ізольованою формальною підсистемою. [56]

Осягнути смисловий характер тексту можливо лише через відповідне розуміння того, що таке мовне значення, яке у когнітивній семантиці визначається як концептуалізація, що є результатом роботи мозку, зануреного в світ і пов'язаного з ним через досвід. Це прямо заперечує постулат про автономну здатність мови не залежати від інших когнітивних процесів.

Розгляд мови з такої перспективи приводить до думки, що інтерпретація значною мірою залежить від чинників, які виходять за межі описаної ситуації, що передбачає опору на концептуальний фундамент. Будь-яке висловлення пропонує певний варіант осмислення ситуації, тобто одну з багатьох можливих інтерпретацій, завдяки чому ми не лише опрацьовуємо інформацію про світ, а й фактично формуємо його значно ширшим і різноманітнішим за фізичну реальність у власному сприйнятті.

У цьому випадку комунікативний процес і когнітивна діяльність розглядаються як форми пізнавальної активності, а текст постає інструментом, за допомогою якого здійснюється передавання інформації та осмислення світу, що породжує актуальність вивчення когнітивного потенціалу тексту.

У когнітивній лінгвістиці виділяють підхід, який відомий як концепція ментальних моделей (Філіп Ніколас Джонсон-Лейрд) або ж ментальних просторів (Жиль Фоконьє). Хоча кожен із цих підходів розвивався окремо, основні ідеї обох концепцій полягають у тому, що процес мислення визначається не формальною логікою, а внутрішніми когнітивними моделями, побудованими у свідомості.

Якщо класична семантика моделює ситуації як можливу реінтерпретацію, де окрім реальних світів існують ще умовні, які не мають фактичного існування, то згадані дослідники замість поняття можливого світу пропонують використовувати когнітивну структуру — ментальну модель. [45]

Відповідно, когнітивна лінгвістика моделює мовні явища через категоризацію, концептуальні структури та ментальні простори, а трагічне, як і будь-який значущий естетичний досвід, передбачає рефлексію і формується як через сприйняття, так і через концептуальне осмислення.

Висновки до першого розділу

Проведений аналіз засвідчує, що категорія трагічного є історично змінною естетичною та філософською концепцією, яка відображає трансформацію уявлень про людину, світ і сенс буття. Від архаїчних міфологічних форм і античної трагедії, де трагічне ґрунтувалося на протистоянні людини й трансцендентного порядку, до сучасних постдраматичних практик, воно поступово втрачає стабільні жанрові, онтологічні та етичні опори.

У класичній традиції трагічне постає як конфлікт, що реалізується через цілісну фабулу та катарсичну модель сприйняття. Водночас уже в модерній драмі відбувається розпад аристотелівської архітекτονіки, зсув акценту з об'єктивного порядку подій на суб'єктивний досвід, фрагментацію часу та кризу репрезентації. Ці процеси остаточно радикалізуються у постдраматичному театрі, де драматичний текст перестає бути домінантною формою, а трагічне більше не концентрується в образі героя чи завершений подієвій логіці.

Постдраматичний театр трансформує трагічне в перформативний і ситуаційний феномен, що виникає в безпосередньому зіткненні сценічної події та глядача. Деконструкція персонажа, відмова від фабульної цілісності, фрагментація мови й тілесності зумовлюють перехід від класичного трагічного до посттрагічного, яке не гарантує катарсису й не пропонує завершеного сенсу. Натомість трагічне постає як досвід неможливості цілісної ідентичності, репрезентації, символізації та остаточного осмислення.

Таким чином, у сучасному театрі трагічне зміщується з онтологічної та етичної площини в семіотичну й дискурсивну: воно функціонує як процес нескінченного відкладання сенсу, що корелює з постструктуралістськими концепціями.

Отже, еволюція поняття трагічного свідчить про перехід від трагедії як жанру до трагічного як відкритого естетичного й когнітивного процесу. У постдраматичному контексті трагічне не відтворюється, а здійснюється через структуру тексту й сценічної події, залучаючи глядача як співтворця. Це зумовлює необхідність міждисциплінарних підходів до його аналізу та звернення до когнітивного аналізу драматичного тексту, що буде розгорнуто в наступних розділах.

РОЗДІЛ 2. КОГНІТИВНІ МОДЕЛІ ТРАГІЧНОГО ТА ПІДХОДИ ДО ЇХ АНАЛІЗУ

2.1 Когнітивні моделі у дослідженні постдраматичного театру

Когнітивна парадигма гуманітарного знання, сформована у другій половині ХХ століття, радикально змінила способи сприйняття драматичного досвіду. Якщо раніше підходи до трагедії були переважно етичними, то когнітивна теорія зосереджується на процесах ментального моделювання.

Лінгвістичні дослідження значною мірою опираються на напрацювання когнітивної психології, тобто на моделі пам'яті, оцінки, сприймання та гештальту. Так, психологічні концепції пам'яті лягли в основу фреймових і доменних моделей організації тексту.

Нерівномірна інтенсивність сприйняття лексичних одиниць зумовлює різний ступінь концептуальної помітності. У новогрецькій мові, наприклад, лексема *πέτρα* 'камінь' може активувати однаково сприйняття його як фізичного об'єкту, так і символічну конотацію (сталість, непорушність), але в конкретному мовному акті буде домінувати лише одне. Давньогрецьке *ξύλον* може позначати не лише 'дерево', але й будь-що дерев'яне; ідентифікація потрібного значення опирається суто на культурно обумовлені очікування слухача. Таким чином, домінантний аспект сенсу формується не внутрішньою структурою слова, а комбінацією різних когнітивних механізмів, мовленнєвим наміром й фонових знаннями.

Додамо, що ще однією характеристикою когнітивного сприйняття постає обмеженість горизонту уявлення, тобто коло структур, які інтерпретатор здатен задіяти у певний момент. Цей горизонт не є стабільним: він змінюється залежно від масштабування ситуації. У вислові *Τρέχει στο χωράφι* (Він біжить полем) поле виступає як площа; у *Τρέχει μέσα στο χωράφι* (Він біжить серед поля)

поле осмислюється як просторова зона з внутрішньою глибиною. Отже, один і той самий об'єкт у різних умовах проектується в різних конфігураціях.

Подібна варіативність спостерігається і у дієслівних конструкціях, де спосіб просторової або подієвої організації не стільки описує світ, скільки вказує на інтелектуальну точку входу у ту чи іншу ситуацію. Фраза *Ο δρόμος ανεβαίνει στο βουνό* (Дорога піднімається на гору) демонструє приклад уявного переміщення, коли статичний об'єкт витлумачується через динамічну модель. Це не властивість дороги як такої, а спосіб, у який мовець конструює своє сприйняття простору.

Окрему увагу необхідно приділити явищу переорієнтації смислового центру, коли елемент, що зазвичай не є головним, починає виконувати роль ключового репрезентанта ситуації. У висловах типу *Φάγαμε δύο πιάτα* ('Ми з'їли дві тарілки') очевидно, що йдеться не про посуд, а про їжу; проте саме згадка посудини асоціативно вибудовує подальший сенс.

Такі зрушення демонструють, що мовний знак може змінювати свою репрезентативну функцію залежно від комунікативної необхідності.

Не менш значущою є асиметрія учасників ситуації, яка відображає те, що мовець завжди займає певну інтелектуальну позицію щодо подій. У новогрецькій мові структура *Το παιδί είναι δίπλα στο σπίτι* (Дитина близько до дому) цілком природна, тоді як *Το σπίτι είναι δίπλα στο παιδί* (Дім близько до дитини) не сприймається, оскільки не відповідає звичним когнітивним моделям просторової організації.

Така асиметрія властива не лише просторовим, а й подієвим відношенням: *Έγραφα ποιήση ενώ εκείνη κοιμόταν* (Я писав вірші, поки вона спала) явно позначає головну й другорядну події, не зважаючи на симетричну граматичну форму.

Когнітивне сприйняття, що поєднує переакцентування компонентів та способи організації дійсності, свідчить, що мовна категоризація не може бути витлумачена у відриві від системи культурних координат. Саме тому лінгвокультурні дослідження потребують інтеграції різних підходів — від аналізу дискурсивних структур до вивчення специфіки культурних моделей, що стоять за мовними одиницями. Залучення матеріалу новогрецької мови демонструє, що такі механізми не є випадковими чи периферійними: вони становлять універсальний інструмент, за допомогою якого мовець формує власну інтерпретацію світу.

Відповідно, когнітивний процес відбувається через низку взаємопов'язаних проявів, що забезпечують організацію та інтерпретацію лінгвістичного досвіду. Разом ці прояви демонструють, як мовне знання інтегрує різні аспекти когнітивного, формуючи багат шарову концептуальну репрезентацію реальності.

У сучасних когнітивних дослідженнях, зокрема в роботах Вільяма Крофта [39], виділяються основні моделі, які лежать в основі когнітивного процесу і безпосередньо впливають на інтерпретацію дії, серед інших дослідник виділяє такі механізми як увага (метонімія, профілювання); оцінка (фреймінг; метафора); перспектива (просторово-часова, епістемічна, суб'єктивна); та гештальт (індивідуалізація, взаємозв'язки).

Першою і базовою є модель *уваги*, яка визначає, на які аспекти поведінки, мови або жестів персонажів фокусується спостерігач. Увага дозволяє виділяти ключові деталі, які є носіями психологічних конфліктів, внутрішніх переживань та мотивації. Через увагу формується здатність до метонімічного профілювання, тобто здатності окремого елемента досвіду репрезентувати ширшу, складнішу цілісність.

Тобто, виділений елемент автоматично підтягує за собою цілий комплекс пов'язаних сенсів, емоцій чи уявлень і спостерігач поєднує окремі сигнали поведінки з ширшою характеристикою персонажа, що сприяє формуванню цілісного уявлення про його психіку. [31]

Таким чином, звернена увага глядача дозволяє помітити напружені плечі актора, які профілюють загальну атмосферу тривоги; незначні жести (тремтіння пальців чи нервові дихання), яке втілює глибоку внутрішню травму; мовчання, що вказує на неназваний досвід, що відкриває глядачеві доступ до глибших пластів переживань, у свою чергу активуючи цілісний комплекс значень.

Відповідно, у межах когнітивної лінгвістики увага є механізмом організації ментального досвіду, що пояснює, чому певні елементи концептуальної сцени активуються сильніше за інші.

Другою моделлю когнітивного процесу є *оцінка*, що реалізується через категоризацію, фреймінг і розпізнавання фігуральних елементів, до прикладу, метафори.

М. Блек одним із перших пов'язав метафору із науковим пізнанням, що дозволяє визначити її як троп прихованого порівняння, побудований на аналогії й принципі бачити щось як, що поєднує образ і сенс у багатозначному, емоційно насиченому вислові [35].

Метафора створює простір для множинності (ре)інтерпретацій, працює як інструмент уяви й асоціативного мислення; оцінка дозволяє глядачеві інтерпретувати дії персонажів у контексті соціальних норм, етичних цінностей. Вона формує уявлення про допустиме і недопустиме, визначає психологічний та емоційний тон сприйняття події, що дозволяє інтегрувати власний життєвий та культурний досвід у процес розуміння персонажа, роблячи інтерпретацію індивідуалізованою.

Не менш важливою є *перспектива*, яка поєднує просторово-часовий, епістемічний та суб'єктивний аспекти:

- просторово-часова перспектива дозволяє спостерігачу орієнтуватися в структурі подій, співвідносити дії персонажів із хронологією та просторовим розташуванням;
- епістемічна перспектива дозволяє зрозуміти, що персонажі знають або не знають у конкретний момент часу, і це дає можливість прогнозувати їхні дії або інтерпретувати реакції;
- суб'єктивна перспектива дозволяє трактувати досвід персонажа як свій, тобто відчувати його емоційний стан і мотивацію цього стану.

Разом такі рівні перспективи забезпечують глибоке проникнення у психологічну логіку персонажів і допомагають реконструювати мотиви та внутрішні конфлікти, навіть якщо сюжет подається фрагментарно або нелінійно

Четвертим аспектом когнітивного сприйняття є *гештальт*, який проявляється через індивідуалізацію персонажів та взаємозв'язки між ними. Гештальт дозволяє об'єднувати окремі елементи поведінки, діалогу та жестів у цілісні смислові структури й створює когнітивні моделі, які відображають психологічні та соціальні взаємодії.

Варто зазначити, що когнітивні моделі передусім витікають із того, що будь-який текст (драматичний зокрема) активує в аудиторії певні схеми емоційної обробки інформації. Ці схеми функціонують як ментальні простори, через які людина усвідомлює свій досвід. У випадку трагедії такі конструкції мають форму концептуальних метафор: «життя — боротьба», «людина — жертва», «страждання — очищення». Таким чинном, словникове значення є поєднання аспекту ситуації, на який спрямоване слово і ширшої концептуальної структури, що робить цю ситуацію інтерпретованою; це дозволяє пояснити як

семантичні відмінності всередині однієї мови, так і проблематику перекладу між різними мовам.

2.2 Роль когнітивної та емоційної емпатії в інтерпретації дії

Емпатія, яка визначається здатністю розуміти та реагувати на унікальні емоційні переживання іншої людини [41], є одним з ключових факторів сприйняття сучасної театральної та літературної теорії, що дозволяє глибше осмислити механізми перцепції дії та взаємодії персонажів зокрема.

Незважаючи на різні визначення емпатії серед психологів, більшість дійшли до згоди щодо її основних компонентів, якими є (1) афективна реакція на іншу людину, що передбачає поділення емоційного стану цієї людини; (2) когнітивна здатність сприймати точку зору іншої людини; та (3) когнітивні механізми, які які дозволяють відстежити співвідношення своїх і чужих пережитих почуттів. [59.]

На відміну від простого емоційного відгуку, емпатія передбачає активну реконструкцію психічних станів, намірів, мотивів та цілей суб'єктів. У межах наративного або сценічного простору емпатія не обмежується пасивним спостереженням зовнішніх проявів поведінки, а передбачає інтелектуальне та емоційне проникнення у внутрішній світ персонажів.

Через це емпатія набуває значення методологічного інструменту аналізу дії, який дозволяє інтегрувати сприйняття зовнішніх факторів і внутрішніх станів у цілісну модель взаємодії.

Емпатію традиційно розглядають як багатоаспектний феномен, що включає два взаємодоповнювальні виміри. Перший, емоційно-чуттєвий, пов'язаний із здатністю людини внутрішньо відгукуватися на переживання іншого, ніби налаштовуючись на його емоційний стан, і таким чином відчувати емоційний відгук. Інший вимір, когнітивний, полягає у здатності вибудовувати ментальну (когнітивну) модель переживань співрозмовника, розуміти його внутрішню логіку, мотивацію та спосіб бачення ситуації. [77]

Ранні визначення емпатії обмежувалися її визначенням як реакції тіла (*embodiment*), і хоча сучасні дослідники дещо розширюють таку думку, вони однаково акцентують увагу на тілесності (тобто, здатності відчувати та усвідомлювати тіло як невід'ємну частину себе), яка є ключовою для побудови цілісної системи сприйняття.

Поміж тим, виділяють три ключові передумови емпатії, якими є:

1. Здатність у певній мірі фокусуватися на досвіді іншої людини;
2. Уміння певною мірою візуалізувати себе у контексті цього досвіду, відтворюючи його й, відповідно, формуючи когнітивно-тілесну репрезентацію;
3. Усвідомлення власної автономності, тобто того, що ці переживання не є вашими власними. [36]

Це дозволяє дійти до висновку, що у постдраматичному театрі, де тілесність часто превалює над іншими інструментами сценічного досвіду, формується простір для цілісної когнітивно-тілесної емпатії. Відтворення рухів та жестів, які відображають найменші зміни внутрішнього стану персонажа створюють настільки детальну репрезентацію чужого досвіду, що вона активізує нервову систему глядача й дозволяє інтегрувати переживання на когнітивному рівні.

Постдраматичний театр та експериментальна драма часто відмовляються від традиційної причинно-наслідкової логіки, від послідовності подій і стабільної сюжетної структури. У таких умовах глядач або читач не може сприймати дію лише як лінійний наратив, а змушений активувати когнітивні ресурси для реконструкції психологічних станів і мотивів персонажів. Когнітивна емпатія дозволяє перетворювати фрагментарні або непослідовні дії

на цілісне переживання, що включає як інтелектуальне розуміння, так і емоційне проживання.

Цей процес має кілька важливих характеристик. По-перше, когнітивна емпатія є активним процесом, який вимагає від спостерігача або читача свідомої уваги та інтелектуального залучення. По-друге, вона інтегрує обидва рівні сприйняття, тобто, когнітивний і емоційний. По-третє, вона дозволяє конструювати ментальні моделі, які пояснюють поведінку та мотиви персонажів у межах заданих обставин. Ці моделі допомагають прогнозувати події, розуміти конфлікти і взаємодії, а також оцінювати наслідки дій персонажів.

Завдяки когнітивній емпатії спостерігач або читач не лише відтворює поведінку персонажів, але й створює її ментальну репрезентацію. Така репрезентація дозволяє зрозуміти суб'єктивну логіку персонажів і співставити її з власним досвідом та знаннями про соціальні та етичні норми; досвід стає передумовою здатності зрозуміти драми, а когнітивна емпатія стає механізмом інтеграції тексту, подій та інтерпретації, роблячи процес сприйняття глибинним та багатовимірним.

Через реконструкцію психологічних станів персонажів глядач формує прогнози щодо їхніх майбутніх дій, оцінює альтернативні сценарії розвитку і робить власні висновки. Це дозволяє глибше розуміти драматичні конфлікти, навіть якщо зовнішній сюжет подається фрагментарно або нелінійно. Когнітивна емпатія забезпечує механізм, який перетворює пасивне сприйняття на активне співтворення сенсу, дозволяючи спостерігачу брати участь у реконструкції психічного і емоційного світу персонажів.

Таким чином, емпатія, у тому числі когнітивна, є фундаментальним механізмом, що визначає глибину та точність інтерпретації дії. Вона забезпечує активне залучення спостерігача до процесу відтворення психологічних станів персонажів, інтегрує увагу, оцінку, перспективу та гештальт. Завдяки цьому

сприйняття не обмежується зовнішнім спостереженням або пасивним емоційним відгуком, і набуває значення складного когнітивно-емоційного процесу.

У сучасному театральному та літературному контексті, де фрагментарність, нелінійність та експериментальні форми є скоріше нормою, ніж виключенням, емпатія стає необхідною умовою сприйняття. При деконструкції наративних структур у сприйнятті дії, коли сцени подаються фрагментарно або нелінійно, емпатія дозволяє спостерігачу об'єднувати ці фрагменти у психологічно логічні моделі, завдяки чому навіть багат шарові нелінійні твори стають зрозумілими, а дії персонажів вмотивованими, а не хаотичними.[17]

Процес прогнозування робить сприйняття активним, а не пасивним: спостерігач стає своєрідним співтворцем дії, моделюючи її внутрішню логіку. Один із таких процесів – моделювання перспективи, коли спостерігач здатний тимчасово приміряти точку зору іншого, проникнути у його когнітивну модель і оцінити події з позиції персонажа.

Когнітивна емпатія дозволяє спостерігачу розпізнавати не лише емоції, а й їхню функцію у соціальній взаємодії, інтерпретуючи емоційні сигнали у контексті соціальних та культурних кодів. До прикладу, певні жести чи інтонації можуть мати різний зміст у різних культурних контекстах, і саме через розуміння цих контекстуальних рамок відбувається коректне тлумачення дії.

Соціокультурний контекст визначає, які дії сприймаються як морально виправдані, а які – ні, і когнітивна емпатія стає інструментом аналізу відтінків взаємодії. Спостерігач, взаємодіючи з драматичним твором, постійно опирається на власний досвід, культурні знання та попередні знання про поведінку людей. Когнітивна емпатія таким чином є не статичною, а динамічною: вона розвивається під час взаємодії зі змістом твору,

підсилюючись за рахунок накопиченого досвіду та здатності інтегрувати нову інформацію в існуючі когнітивні моделі.

Емпатія виконує чітко відмежовує індивідуальне і колективне сприйняття. У театральному просторі вона дозволяє глядачу інтерпретувати події, узгоджувати власні уявлення із власним очікуваннями, усвідомлюючи соціально-психологічні механізми взаємодії персонажів, через що спостереження перетворюється на активний процес співтворення.

Таким чином, саме через когнітивну реконструкцію трагічне постає як явище не лише емоційне, а й інтелектуально усвідомлене: спостерігач здатний одночасно переживати страждання та аналізувати його причини, формуючи цілісне розуміння трагічного досвіду. У цьому контексті когнітивна емпатія дозволяє трагедії функціонувати як складній системі сенсів і конфліктів, де внутрішній світ персонажа і соціальний контекст діють у взаємодії та створюють глибокий ефект драматичного впливу.

Висновки до другого розділу

Розвиток когнітивної парадигми у гуманітарних науках у другій половині ХХ століття зумовило перегляд підходів до аналізу драматичного й, зокрема, трагічного досвіду, що дозволяє розглядати трагічне не як статичну категорію, а як динамічний процес, в основі якого лежать когнітивні моделі, які безпосередньо впливають на його інтерпретацію дії, зокрема увага, оцінка, перспектива та гештальт.

Увага визначає, на які аспекти поведінки, мови чи жестів персонажів фокусується спостерігач. Механізм метонімічного профілювання дозволяє одному елементу поведінки або висловлюванню репрезентувати ширшу вибірку сенсів і асоціацій, які їх породжують. Наприклад, напружені плечі актора чи тремтіння пальців можуть сигналізувати про загальний емоційний стан персонажа, активуючи у глядача комплексне сприйняття його внутрішнього світу. Таким чином, увага виступає базовим механізмом організації когнітивного досвіду, що забезпечує інтеграцію окремих елементів у цілісну психологічну картину.

Оцінка, що реалізується через категоризацію, фреймінг та метафору, формує уявний простір для множинних інтерпретацій та дозволяє глядачеві оцінювати дії персонажів у контексті етичних норм, соціальних цінностей та власного життєвого досвіду. Метафоричне відкриває можливість для багаторівневої інтерпретації символічних елементів, поєднуючи емоційний і когнітивний аспекти сприйняття, що дозволяє інтегрувати психологічний стан персонажа у ширший філософсько-культурний контекст, перетворюючи його індивідуальний досвід на універсальний трагічний сенс.

Перспектива, що включає просторово-часові, епістемічні та суб'єктивні аспекти, забезпечує глибоке проникнення у психологічну логіку персонажів. Просторово-часова перспектива допомагає реконструювати послідовність подій та взаємне розташування дійових осіб, епістемічна дозволяє визначити, що

персонажі знають або не знають у конкретний момент, а суб'єктивна забезпечує можливість відчувати переживання героїв як власні. Поєднання цих аспектів дозволяє глядачеві відтворити внутрішню логіку дії навіть у випадку фрагментарного, нелінійного наративу.

Гештальт виступає механізмом інтеграції окремих елементів поведінки, діалогів і жестів у цілісні смислові структури, які відображають соціальні та психологічні взаємодії персонажів. Завдяки гештальту окремі елементи дії набувають додаткового значення через зв'язки з іншими елементами, що дозволяє створювати багаторівневі когнітивні моделі. Такі моделі демонструють, як фрагментарні або символічні прояви поведінки стають носіями психологічного та соціального сенсу, формуючи комплексне сприйняття трагізму.

Поміж тим, особливе значення має когнітивна емпатія, якв забезпечує активне залучення глядача у процес реконструкції психологічного стану персонажів. Емпатія поєднує афективний та когнітивний виміри: вона дозволяє відчувати емоційний стан іншого та водночас побудувати його ментальну модель, враховуючи мотиви, наміри та цілі. У постдраматичному театрі емпатія стає необхідним механізмом для створення цілісності дії. Вона дозволяє не лише відтворювати психологічний стан персонажів, а й формувати прогнози щодо їхніх майбутніх дій, оцінювати альтернативні сценарії розвитку подій і співставляти власний досвід із подіями на сцені. Такий процес перетворює пасивне сприйняття на активне співтворення сенсу: глядач стає співавтором інтерпретації, інтегруючи культурні, соціальні та психологічні аспекти дії.

Передумовами емпатії є здатність зосереджувати увагу на досвіді іншого, частково відтворювати його на когнітивно-тілесному рівні та водночас усвідомлювати власну автономність і відмінність між власними й чужими переживаннями.

Дослідження показує, що саме когнітивні моделі та емпатія забезпечують багатовимірну реконструкцію трагічного, у якій інтегруються мовні, сценічні та культурні складові. Це підтверджує, що сучасне сприйняття трагічного є не лише реакцією на сюжет або драматичну подію, а й комплексним когнітивно-емоційним процесом.

Таким чином, другий розділ підкреслює, що когнітивні підходи відкривають нові горизонти для аналізу сучасного театру та літератури. Трагічне постає як результат взаємодії когнітивних процесів, емоційного залучення та культурного контексту, що створює багатовимірний досвід для глядача та дозволяє розуміти драматичні твори як живі системи значень.

РОЗДІЛ 3. КОГНІТИВНО-НАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ Д. ДИМІТРІАДИСА

3.1 Наративні моделі та структура трагічного дискурсу у “Insenso”

У сучасному літературознавстві аналіз трагічного дедалі частіше базується на концепції наративних моделей, які дозволяють розглядати трагічний текст не лише як послідовність подій, а як систему взаємопов'язаних смислових та емоційних структур.

Класичні дослідження, спираючись на античні приклади трагедії Есхіла, Софокла та Евріпіда, демонструють, що основою трагічного наративу є поєднання конфлікту, моралі та катарсису — тобто побудова сюжету так, аби емоційне та когнітивне переживання глядача досягло апогею напруги і завершувалося певним усвідомленням. Традиційно структура трагедії поєднує такі елементи: зав'язка, розвиток конфлікту, кульмінація, розв'язка та катастрофа, де трагічний герой постає центром конфлікту, чия взаємодія із соціальним, моральним і божественним простором формує драматичний ефект. [52]

Разом із тим сучасні наукові підходи, зокрема постструктуралістські та постдраматичні, ставлять під сумнів класичну модель героя та лінійного наративу. Трагічне у постдраматичній драматургії виникає як багат шаровий феномен, що формується через експерименти з мовою, що має вияв у фрагментарності сюжету, повторях та тілесності.

Важливу роль відіграє не тільки подія, а й спосіб її сприйняття аудиторією: глядач стає активним учасником конструювання трагічного сенсу, а трагічне постає як процес взаємодії тексту, сценічних засобів та психічних структур сприймача. [15]

У цьому контексті концепція когнітивного підходу виводить аналіз трагічного на новий рівень. Когнітивний підхід дозволяє розглядати трагічне не лише як сюжетну подію або емоційний ефект, а як результат складної взаємодії між текстом, образом, тілесною присутністю актора та когнітивними структурами глядача. [62] Цей підхід акцентує увагу на тому, як глядач інтерпретує образи, оцінює моральні дилеми, співпереживає героям і вибудовує сенси на основі власного досвіду та культурних схем. Таким чином, трагічне стає живим процесом, що постійно актуалізується у свідомості сприймача, а не лише статично існує в тексті.

П'єса *Insenso*, яку її автор, Дімітріс Димітріадис, вже з перших сторінок характеризує як *«оперу без музики»*, демонструє постдраматичну структуру трагічного дискурсу. Текст побудований як потік свідомості героїні Лівії Сеп'єрі, у якому події минулого (зрада свого коханця Франца та його подальша страта) постійно повторюються й актуалізуються у теперішньому. Мовлення героїні функціонує як нескінченний циклічний наратив: фраза *«Я Лівія Сеп'єрі/Είμαι η Λίβια Σερπιέρι»* повторюються, формуючи ритм, який нагадує хор античної трагедії, проте трансформований у внутрішній монолог.

У межах когнітивного аналізу драматургія Дімітріса Димітріадиса є прикладом поєднання деконструкції трагічного завдяки когнітивними моделям, що організують переживання катарсису як внутрішньої події свідомості. Димітріадис, продовжуючи традицію античного мислення, але позбавляючи її емпіричного ґрунту, створює театральний простір, у якому трагічне постає не як константа буття, а радше як модель взаємодії між текстом і глядачем.

Димітріадис підважує стабільність традиційних метафор, переводячи трагічне у простір когнітивного дисонансу. Його п'єса побудована на руйнуванні очікуваного: причинно-наслідкові зв'язки розірвані, а дія замінює мову.

Трагічне у Димітріадиса постає як результат взаємодії двох когнітивних рівнів, перцептивного та концептуального. На перцептивному рівні глядач реагує на афективні стимули (мову, темп, звукові й тілесні образи); на концептуальному він намагається інтегрувати ці стимули у цілісний наратив. [51]

Однак саме неможливість інтеграції, яка виникає, і породжує власне трагедію. У термінах когнітивної лінгвістики [40] це можна описати як порушення процесів фреймінгу: відомі когнітивні схеми, за якими глядач упізнає сюжет страждання або сюжет вини, не спрацьовують, оскільки текст Димітріадиса не підтримує очікуваного переходу від афекту до морального висновку.

Катарсис у такому контексті позбавлений своєї традиційної телеології. У класичній моделі катарсис виступав як когнітивно-емоційна регуляція; через співчуття та страх глядач очищувався, відновлюючи внутрішню рівновагу. Димітріадис демонструє, що в умовах постмодерної свідомості ця функція стає неможливою.

Його тексти, зокрема «*Insenso*», організовані так, аби постійно відтворювати когнітивне перенапруження, що можна інтерпретувати як своєрідну негативну когнітивну модель катарсису, у якій очищення замінюється усвідомленням нездатності до очищення, стаючи актом рефлексії над власною обмеженістю.

Якщо когнітивна естетика описує переживання мистецтва як процес побудови ментальної моделі, у якій глядач симулює дії, емоції та конфлікти персонажів [54], то у драматургії Димітріадиса ця симуляція ускладнюється, оскільки персонажі не репрезентують послідовні, вже відомі психологічні структури, а функціонують як фрагменти свідомості. Тому глядач змушений будувати модель не події, а стану. Такий процес активує інший тип когнітивного

сприйняття, нераціональний, де сенс виникає не через логічну послідовність, а через інтенсивність цього сприйняття. Цим пояснюється відчуття надміру в його п'єсах: мова, ритм, тілесна експресія перевантажують когнітивну систему, і саме в цьому перевантаженні формується ефект трагічного.

У Insenso когнітивна структура трагічного це не стабільна модель, а динамічна, у якій кожен новий сенс виникає через порушення попереднього, що породжує простір постійного ремоделювання. Глядач переходить від однієї інтерпретаційної схеми до іншої, не знаходячи остаточної. Цей безкінечний процес відповідає тому, що когнітивна психологія називає апперцептивною нестабільністю [41], коли суб'єкт не може узгодити сприйняте з наявними когнітивними структурами. Трагічне виявляється не в змісті, а в самій структурі сприйняття, у досвіді розриву між знанням і відчуттям.

Димітріадис демонструє, що трагічне не є властивістю події чи персонажа, а є процесом, який відбувається в свідомості реципієнта. Катарсис, відповідно, не є результатом цього процесу, а його функцією, яка стабілізує надмірність афекту. Проте в умовах постмодерної поетики, коли семіотичні зв'язки розірвані, стабілізація неможлива.

Катарсис, як і трагічне, набуває форми постійного моделювання, що ніколи не завершується. Естетичний ефект полягає не у відтворенні емоційного стану, а у спостереженні за тим, як цей стан формується і розпадається у власній свідомості. Таким чином, трагічне перетворюється на метакогнітивний феномен (сприйняття власної реакції як об'єкта аналізу).

Глядач отримує афективний стимул, сприймає його як порушення когнітивної стабільності, намагається інтегрувати порушення у ширшу схему, але щоразу зазнає невдачі. Ця невдача сприймається як відкриття нової форми сенсу, позаяк у класичній трагедії цикл завершується гармонізацією, чого не відбувається у п'єсах Димітріадиса.

Варто підкреслити, що когнітивна інтерпретація не заперечує естетичного характеру трактування трагедії, а лише змінює її фокус: замість онтологічної неминучості тут постає нейропроцесуальна складність; драма активує не емпатію як соціальний механізм, глядач не співчуває конкретному героєві, а моделює ситуацію співчуття, усвідомлюючи її умовність.

Паралелі з теорією Дж. Лакоффа та М. Джонсона [58] дозволяють описати це як зміну метафоричної основи трагедії. Якщо у класичній традиції домінувала метафора очищення, то у Димітріадиса катарсис стає когнітивним актом, у якому свідомість звільняється не від почуттів, а від структур, що заважають новому осмисленню. Руйнується причинно-наслідкова логіка, що створює ситуацію когнітивної надмірності. Глядач змушений відмовитися від спроб зрозуміти і починає сприймати безпосередньо.

Таким чином, когнітивні моделі сприйняття трагічного у *Insenso* демонструють, що сучасна драма функціонує не як відтворення зовнішнього конфлікту, а як симуляція внутрішніх когнітивних процесів. Театр перетворюється на систему, яка не лише відображає реальність, а й моделює механізми сприйняття. Трагічне постає як когнітивна аномалія, а катарсис як акт її усвідомлення. Димітріадис втілює перехід до когнітивної семіотики емоційного досвіду, де людина не протистоїть долі, а спостерігає, як свідомість її конструює.

Автор відходить від лінійного розгортання подій, характерного для класичної трагедії. Час тут не рухається вперед у хронологічному сенсі, він формується через постійне повернення до травматичних подій минулого, що конструюється постійними повторами:

«Είμαι η Λίβια Σερπιέρι...»

«Αυτόν που ερωτεύεσαι πώς να τον κάνεις να σ' ερωτευτεί.»

Зокрема, повторюються числові послідовності:

«έξι έξι δέκα έξι οκτώ έξι δέκα δεκαοχτώ έξι εξήντα έξι χίλια οκτακόσια έξι
έξι ένα...»

Повтори символізують невідворотність трагедії та підкреслюють травматичне повторення; вони створюють ефект циклічного хронотопу: минуле постійно вторгається у теперішнє, не залишаючи можливості для завершення або катарсису, що поглиблює травматичний досвід героїні.

Циклічність проявляється також у повторних згадках про Франца, дублюються вигуки його ім'я:

«Μόλις σε είδα δεν ήμουν πια εγώ... Εγώ μόνον εσύ. Να ζω εσύ.

...Ω Φράντς Φράντς»

Зокрема, відбуваються повтори одних і тих же прикметників:

«καυλωμένη ψωλή», «καυλωμένος ύπνος», «καυλωμένη ψυχή, καυλωμένες μνήμες»

Кожний повтор не відтворює лише факт зустрічі; він зображує героїню як ту, знову й знову переживає втрату контролю над власною ідентичністю. Минуле і теперішнє переплітаються, що створює відчуття безперервного психологічного циклу, подібного до прокляття роду в трагедіях Есхіла, наприклад, у Орестеї, де повторення злочину й помсти формує хронологічну замкнутість.

Циклічність і інтенсивність мови у взаємодії з когнітивними процесами створюють унікальний наративний простір, що структурно обрамлює твір й створює драму у драмі:

«ΤΡΟΜΕΡΟ ΝΑ ΕΛΠΙΖΕΙΣ

Να είναι κανείς μακριά απ' αυτόν που λατρεύει // Να είσαι εσύ εδώ

εκείνος όχι // Να μην ξέρεις πού // Με ποιους

ΤΟ ΤΡΟΜΕΡΟ ΕΙΝΑΙ ΝΑ ΕΞΑΚΟΛΟΥΘΕΙΣ

*Ας τής δώσουμε να καταλάβει πως δεν αρχίζουν δεν τελειώνουν όλα μ’
αυτήν*

ΤΟ ΤΡΟΜΕΡΟ ΕΙΝΑΙ ΝΑ ΕΛΠΙΖΕΙΣ

*Πως δεν μπορεί να μας έχει συνεχώς μαζί της δεμένους πάνω της
εξαρτημένους απ’ αυτήν να μας κάνει ό,τι θέλει αυτή να κάνουμε ό,τι
θέλει αυτή. »*

У Димітріадиса повторення не веде до очищення (катарсису). Лівія повертається до травматичного моменту — своєї зради Франца — щоразу, коли намагається осмислити себе, свої вчинки та їх наслідки. Таке нескінченне повторення створює постійний стан тривоги і провини, роблячи час героїні внутрішньо замкненим і психічно руйнівним.

У Insenso відсутність зовнішньої дії компенсується мовною інтенсивністю. Димітріадис робить мову активним механізмом драматургії; парцеляція, тобто розриви синтаксису, створює відчуття, що саме слово виконує дію. Текст містить короткі, неповні та обірвані речення, часто односкладові:

«Τώρα ρωτάω. Όχι τότε. Τότε.»

«Δεν χρειάστηκε. Ο Φράντς μ’ ερωτεύτηκε.»

До прикладу, так конструюється сцена кохання Лівії у Франца:

«Εγώ μόνον εσύ. Να ζω εσύ. Εκείνη η νύχτα. Μια ολόκληρη νύχτα χωρίς να σε αγγίζω. Και όταν ξημέρωσε δεν υπήρχα πια. Ήμουν ο Φράντς.»

Тут мова не просто описує стан героїні, вона стає тілесною, вона є тілом, психікою та еротичним переживанням. Лівія буквально віддає себе Францу, і її мовлення відтворює фізичну, психологічну і емоційну повноту досвіду.

Ще один приклад, це афективне насильство над собою і над Францем:

«Φράντζς Φράντζς να σε σκοτώσω αλλά πώς αυτό θέλω από τότε σε σκότωσαν νεκρός Φράντζς όχι από εμένα εκείνοι εγώ είμαι εδώ είσαι μέσα μου δεν σε σκότωσα Φράντζς εγώ μέσα μου εκείνοι σ' έπιασαν...»

Префіксальні форми дієслів, як-от «δίνωπαίρναμε» («давали й брали одночасно»), підкреслюють взаємодію та взаємний вплив між персонажами.

Часте використання займенників («εγώ», «αυτό») фокусує увагу на суб'єктивному досвіді, створюючи внутрішньо діалогічну структуру, де *Я* веде суперечку з іншими *Я* або зі спогадом про зовнішній світ.

Відмінність трагедії Димітріадиса від класичних форм полягає й у переміщенні конфлікту з зовнішнього світу у внутрішній простір свідомості героя. Лівія не вступає у взаємзв'язок із зовнішніми опонентами — її конфлікт внутрішній, психологічний.

«Δεν έχω σώμα – να το σώμα μου – αυτό το φόρεμα.»

Цей фрагмент демонструє розщеплення суб'єкта: тіло відсутнє, існує лише оболонка, сукня, що символізує тілесну присутність.

«Εγώ μόνον εσύ. Να ζω εσύ. Εκείνη η νύχτα. Μια ολόκληρη νύχτα χωρίς να σε αγγίζω. Και όταν ξημέρωσε δεν υπήρχα πια. Ήμουν ο Φράντζς.»

Лівія буквально стає Францом, переживаючи еротичний і психоемоційний досвід без тілесного контакту.

«Δεν έχω σώμα – να το σώμα μου – αυτό το φόρεμα.»

Тіло Лівії стає лише оболонкою, сукня перетворюється на єдиний маркер присутності у світі. Конфлікт героїні проявляється у взаємодії трьох площин: психологічної (провина), тілесної (розщеплення тіла), і моральної (обрання між особистим бажанням та громадянською позицією).

На відміну від класичної трагедії, де конфлікт завжди спрямований назовні, у Димітріадиса весь конфлікт переноситься у внутрішній світ Лівії. Прикладом інтеріоризації конфлікту є моральне осмислення провини щодо Франца:

«Εγώ μια Ιταλίδα και να τα δώσω όλα στην Αυστρία να γίνω – Βδελύσσομαι την κόμισσα Σερπιέρι... Δεν θα είχες κάνει όσα έκανες αν δεν ήσουν όσα είσαι.»

Текст містить елементи італійської, німецької та грецької мов, а також латинізовані вставки:

«EVIVA L'ITALIA», «OSTERREICH», «Φράντς», «Teatro dell' Orsa», «La Fenice»

Повторення, вигуки, фрагментовані речення та змішування грецької, італійської та латинізованих слів створюють інтеріоризацію конфлікту. Героїня не лише діють у зовнішньому світі, а й веде внутрішню боротьбу, яка стає центральним мотивом твору.:

«ΛΙΒΙΑ ΣΕΡΠΙΕΡΙ Τι σημασία έχει ποια είσαι. Όποια κι αν είσαι όσο κι αν είσαι δεν είμαι. Απ' την στιγμή που καταφτάνει έρωτας δεν είσαι. Ο έρωτας μάς καταργεί. Απ' την στιγμή που ερωτεύτηκα τον Φράντς Μάλερ δεν είμαι η Λίβια Σερπιέρι.»

Її конфлікт не зводиться до конкретних подій, він внутрішній, психологічний, відбивається у всьому, від відчуття тіла до просторового сприйняття:

«Εσύ κι εγώ. Όχι. Εσύ κι εσύ. Είχα περάσει ολόκληρη σ' εσένα. Υπήρχα επειδή υπήρχες. Δεν είχα μόνο μάτια για σένα. Ό,τι είχα ήταν για σένα. Δεν ήμουν εγώ. Ήμουν μόνο για σένα. Με είχες πάρει ολόκληρη δεν ήθελα να με ξαναδώσεις πίσω. Αυτό ήταν η χαρά. Να είμαι εσύ. Εσύ εγώ. Εγώ χωρίς εγώ. Εγώ μόνον εσύ».

«Φράααααααααααααντζ – έτσι φώναξα μόλις έφτασε στ' αφτιά μου η ομοβροντία – όλες οι σφαίρες πέρασαν μέσ' απ' το μυαλό μου – Φράααααααααααααντζςςςςςς – αλλά δεν με σκότωσαν – γιατί να με σκοτώσουν – δεν σκότωσα εγώ τον Φράντζ – γι' αυτό έζησα ως τώρα – άλλοι – τον σκότωσαν εγώ – τον κατέδωσα εκείνοι σε σκότωσαν όχι εγώ – γι' αυτό ζω μέχρι σήμερα – όχι εγώ όχι – αν τον είχα σκοτώσει εγώ – αν – που δεν – δεν θα ζούσα»

Згадані елементи не просто передають емоцію, а трансформують її у дію, втілюючи внутрішню боротьбу і політичний та психологічний конфлікт. Слова стають фізичними, відтворюючи відчуття безвиході та екстремальної емоційної напруги. Ця глибока інтеріоризація змушує читача занурюватися у внутрішній світ персонажа, відчувати його страхи, втрати, надії та бажання.

З погляду когнітивної лінгвістики, увага виявляється через метонімічні зсуви та профілювання: об'єкти і дії концентруються на конкретних деталях тіла і внутрішнього досвіду. Оцінка реалізується через інтеріоризацію конфлікту: ідентичність, любов та смерть постають як взаємопов'язані структури. Перспектива постає через суб'єктивний погляд Лівії, де поєднуються просторово-часові та епістемічні маркери: читач бачить і відчуває події тільки через циклічність часу у свідомості героїні. Гештальт формується через індивідуалізацію переживань і тілесність (або через відсутність усвідомлення тілесності) .

Це одночасно стимулює увагу читача і робить акцент на психологічному стані персонажа. Слова, які не підкоряються традиційній синтаксичній

структурі, формують когнітивний ефект дисонансу: читач змушений активно реконструювати події, відчуючи ті самі емоції, що й герої.

У творі Димітріадиса кожен елемент — ритм, повтори, інтенсивність мови, тілесність, внутрішня перспектива — працює на створення трагічного світу, де неможливість контролю, втрати та розриви стають універсальною структурою переживання. Увага, оцінка, перспектива та гештальт, описані Крофтом, у поєднанні з циклічністю і парцеляцією мови, дозволяють глибше зрозуміти механізми формування психологічної драми, показати, як трагедія внутрішньо переживається і трансформується у наративі, роблячи його одночасно інтенсивним і непересічним.

Класична дія видозмінена у монолог, в якому трагічне виникає не від зовнішньої боротьби, а через постійне повторення травматичної події та розщеплення свідомості героїні. Циклічність та парцеляція є ключовими у створенні ефекту присутності глядача у нескінченному переживанні, де трагічне існує як процес, а не завершений сюжет.

Таким чином, *Insenso* детально демонструє, як сучасна драматургія трансформує класичний наратив, поєднуючи інтеріоризацію дії й експериментальність мови, що відкриває нові горизонти для дослідження трагічного дискурсу.

3.2 Способи конструювання трагічного у п'єсі *Insenso*: метафори та образні схеми

Трагічне у п'єсі є однією з ключових художніх категорій, що визначає емоційний та смисловий вплив твору на читача чи глядача. Досягнення

трагічного здійснюється через поєднання композиційних, лексичних, психологічних та сценічних засобів, які створюють напружену, часто конфліктну ситуацію, що висвітлює складність людського існування та неминучість долі. Ключовим є те, що трагічне не обмежується зовнішньою дією, а в першу чергу проявляється через внутрішню боротьбу персонажів, їх моральні вибори та зіткнення цінностей.

Початковою умовою досягнення трагічного є композиційна побудова п'єси, яка дозволяє поступово наращувати напругу та залучати глядача до переживання трагедії разом з героями.

Автори використовують конфлікт як центральний елемент, який розгортається у кілька етапів: зав'язка, розвиток конфлікту, кульмінація та розв'язка. Драматичний твір будується з діалогів, які є його найпоширенішою формою; монологів, що трапляються рідше; та ремарок – найменш поширених, здебільшого виконуючих службову або технічну функцію. Ідеалізація, порівняно з реальним життям, проявляється в тому, що діалог або ж монолог у є цілеспрямованим, кожна репліка спрямована на рух сюжету і розкриття дії. Монологічна форма дозволяє відкрити глибинні переживання героя, показати його страхи, сумніви, моральні випробування.

Не менш важливою є характеристика персонажів; трагізм досягається через їх глибоку психологічну багатогранність, моральні дилеми та внутрішні суперечності. Слабкості героя трагедії або ж фатальні обставини призводять до трагедії. Внутрішня боротьба персонажів демонструє універсальні проблеми людського існування, наприклад протиріччя між обов'язком і бажанням, свободою і обмеженням соціального середовища, життям і смертю.

Ще одним засобом творення трагічного є мовні та стилістичні засоби, що формують трагічну атмосферу. Авторі активно використовують монологи, діалоги, контрастні порівняння, риторичні питання та символіку, які

драматичність. Лексичні засоби, такі як повтори, епітети, метафори та оксиморони, підсилюють емоційний ефект та створюють враження трагічної невідворотності.

Сценічні та символічні прийоми використовуються для підсилення трагічного ефекту. Автори (або ж режисери) часто апелюють до контрасту світла і тіні, музичного супроводу, сценічних пауз та руху акторів.

Таким чином, трагічне у п'єсі досягається через комплексну взаємодію композиційних, психологічних, мовних та сценічних засобів. Кожен із цих елементів виконує свою функцію, але лише разом вони дозволяють створити цілісний образ трагедії та викликати рефлексію, і, як наслідок, співпереживання, тобто емпатію.

У постдраматичному театрі трагічне не завжди більшою мірою виявляється через традиційний сюжет або психологічну драму героя. Часто воно формується через саму сценічну тканину вистави — взаємодію образів, ритму, світла, звуку та тіл акторів. Трагічне проявляється як фрагментарність і розірваність, що підкреслює нестабільність сучасного буття та неможливість однозначної інтерпретації подій.

Мовна та символічна складова у постдраматичній п'єсі набуває особливого значення. Замість класичного монологу чи діалогу трагічне виражається через поєднання фрагментів тексту, аудіовізуальних вставок, цитат та повторів, що створюють ефект множинних перспектив і одночасного існування різних пластів часопростору.

Естетика постдраматичного театру дозволяє трагедії існувати у формі посттрагічного, де катастрофа і моральна дилема не обмежені життєвими рамками персонажа. Трагічне може виявлятися у відчутті безвиході, втрати або хаосу, створюючи напругу через контраст між реальними подіями на сцені та їх символічним значенням.

Таким чином, у постдраматичному театрі трагічне перестає бути прив'язаним до лінійної дії та психологічної глибини героя. Воно формується через експеримент із формою, поєднання образів, тілесність, звук і світло, створюючи унікальне відчуття трагічного. Такий підхід демонструє, що трагізм сучасної п'єси не завжди обмежується традиційними категоріями катастрофи, моральної поразки чи фатальної долі, а стає більш універсальним і пластичним художнім явищем.[33]

Постдраматичний театр, як його визначив Ганс-Тіс Леман, постає не як окрема естетична течія, а як епістемологічний зсув у самому способі існування театрального твору. Йдеться не про відмову від дії чи слова, а про відмову від їхньої ієрархічної організації, від залежності між фабулою, персонажем і конфліктом, що утворювала класичний каркас драми від Арістотеля до Брехта. Цей зсув означає перенесення уваги з «що» на «як», з репрезентації на презентацію, з наративу на подію, що формує антинарацію.

Антинарація функціонує як заперечення послідовного причинно-наслідкового розгортання подій, але це заперечення не руйнівне, а конструктивне: воно створює нову форму театральної організації, у якій фрагментарність набуває статусу носія сенсу. Традиційна драма засновується на логосі (слові, яке структуровано як дію). У постдраматичному театрі загалом, і у драматургії Дімітріса Димітріадиса зокрема, слово втрачає функціональний зв'язок із дією, перетворюючись на звукову або тілесну подію. Так формується тип театрального тексту, що з репрезентативного стає експресивним.

П'єса «Insensio» є одним із показових прикладів такого підходу, оскільки її структура заперечує будь-яку наративну лінійність: події не мають початку, середини чи кінця, персонажі існують поза психологічною мотивацією, час не є сталим. Димітріадис будує свій текст як акустичну й тілесну топологію, у якій слово є не повідомленням, а присутністю. Така стратегія співвідноситься з феноменологічною концепцією Мерло-Понті [68], де сприйняття не є

відображенням реальності, а самою формою буття у світі. Антинарація є формою присутності і уособлює відмову від репрезентації світу, аби відтворити сам акт перебування в ньому.

Драматичний текст «Insensio» функціонує як система знаків без референції, цей принцип корелює з ідеєю постструктуралістської естетики, де те, що відривається від означуваного й починає існувати автономно; слово є не засобом комунікації, а елементом акустичного поля. Звукова структура тексту стає рівнозначною його змісту, утворюючи поліфонічну тканину; відтак антинарація постає як стратегія деонтологізації тексту, адже текст існує не для того, щоб щось означати, а щоб бути.

Якщо Бернард Дорт визначав театр як процес подвійного означування, у якому сценічне відтворює відсутнє, то у постдраматичному театрі цей принцип зазнає деконструкції: сцена більше не відтворює, вона здійснює. Тому конфлікт між текстом і сценічним актом, який Дорт вважав онтологічним ядром театру, у Димітріадиса перестає бути конфліктом. Текст і сцена співіснують як автономні елементи однієї системи, поміж тим, їхня взаємодія має топологічний характер: сенс виникає не через підпорядкування, а через співприсутність, що і є основою естетичної структури «Insensio».

Театр у постдраматичній формі не є системою повідомлень, а системою відношень, і Димітріадис працює у площині, у якій кожен елемент сцени (звук, тіло, рух, світло) має власну автономію, а значення постає як тимчасовий ефект їхньої взаємодії. У такій системі немає стабільної точки зору, глядач сприймає сценічну подію не як завершений текст, а як відкриту структуру, що пропонує безліч можливостей інтерпретації.

Постдраматична антинарація не заперечує час, однак перетворює його з наративної категорії на перцептивну; час перестає бути вектором дії. Димітріадис організовує сценічний час як пульсацію, у якій моменти напруги й

розрядки чергуються не відповідно до логіки сюжету, а відповідно до ритму афекту (що підтверджує тезу Лемана про посттемпоральність постдраматичного театру, театр існує не у часі оповіді, а у часі присутності; темпоральність є принципово відкритою, адже глядач щоразу створює власну часову структуру сприйняття).

Досвід антинарації в «*Insenso*» можна описати через поняття «дія без дії». Мова персонажів не є інструментом комунікації, а актом самоприсутності. Глядач сприймає цей акт як фізичний факт через голос, тембр, дихання, паузу. У цьому полягає принципова зміна естетичної оптики: драматичне діє через конфлікт, постдраматичне через співприсутність. Тому антинарація є переведенням оповіді у площину афекту; текст не створює образ, а впливає безпосередньо, минаючи раціональне посередництво.

Монолог графині Лівії розгортає травматичний досвід у безперервному теперішньому, де минуле не віддаляється, а проживається знову й знову. Її слова не спрямовані на досягнення комунікативного ефекту, адже вони існують як перформативне висловлювання, що щоразу відтворює стан суб'єкта: провину, бажання, одержимість.

Героїня не веде оповідь вона породжує себе через мовлення, і глядач співприсутній цьому актові. Її повтори, фрагментація фраз, гіперболізовані образи тіла і рук коханця формують не сюжет, а афективне поле.

Монолог водночас є внутрішньо діалогічним. Він може (1)звертатися до уявного співрозмовника, (2)розгортати внутрішній діалог двох *Я*, (3) адресуватися безпосередньо глядачеві, прагнучи його спровокувати.

У «*Insenso*» актуальними є усі три форми, але домінує саме адресація глядачеві, завдяки якій монолог стає афективним вторгненням, незахищеним контактом між сценою й аудиторією.

За теорією естетичного сприйняття, глядач, сприймаючи нелінійну структуру, активує інші когнітивні ресурси, не логічні, а сенсорні; він не реконструює сюжет, а налаштовує сприйняття на ритм, темп, інтенсивність. Таким чином, антинарація перетворює глядача на співучасника перцептивного процесу, театр стає простором когнітивної взаємодії, у якому сенс формується через тілесне співбуття. Цей ефект Еріка Фішер-Ліхте називає *автопоетичною петлею* [6], тобто системою взаємної дії між виконавцем і глядачем, де жоден не є джерелом сенсу, оскільки обидва його продукують у реальному часі.

Димітріадисова антинарація функціонує як інструмент виявлення тілесного виміру театру, тіло є основним носієм сенсу, воно не ілюструє текст, а стає його продовженням, виявом і виникає не через репрезентацію, а через ритмічну організацію часу і простору. Такий театр можна окреслити як корпоральний дискурс у якому фізична присутність актора виконує роль семантичного ядра, де антинарація функціонує як спосіб переорієнтації театру.

Якщо традиційна драма прагнула інтеграції досвіду, то постдраматичний театр прагне його множинності, і саме антинарація є механізмом, який унеможлиблює єдину інтерпретацію. У Димітріадиса глядач позбавлений авторитетної точки спостереження; він мусить постійно конструювати власні зв'язки між подіями, репліками, рухами; театр більше не повідомляє, він пропонує взаємодію, що створює умови для когнітивного переформатування сприйняття (замість пасивного розуміння пропонується активна перцептивна участь).

Отже, антинарація у «Insenso» демонструє, що сенс у театрі не передуює події, а народжується з неї; театр стає місцем, де знання про світ формується у дії, а не в тексті (цей принцип можна визначити як *епістемологію присутності*, знання є результатом не репрезентації, а співучасті). Водночас, постдраматичний театр, як форма сучасної сценічної практики, здійснює системну переорієнтацію театральної мови, якщо у традиційному

драматичному каноні тіло актора було носієм персонажа, тобто знаком іншої реальності, то у постдраматичному тіло самодостатнім феноменом, подією, що відбувається у просторі сцени. Таким чином, тілесність набуває статусу автономної мови, яка існує на рівні з вербальною.

У п'єсі «Insenso» цей принцип реалізовано завдяки функціонуванню слова й тіла як взаємопроникних модусів присутності, оскільки мовлення не пояснює дію, і дія не ілюструє мовлення. Обидві системи належать до єдиного поля перцептивної енергії, тіло не є виконавцем тексту, а його просторовим розгортанням, матеріальною артикуляцією звуку; жест має не символічну, а фізичну вагу і є фактом, який сприймається глядачем безпосередньо, без потреби інтерпретації. Такий підхід відповідає тезі Еріка Фішер-Ліхте *про естетику тілесного звороту* [46], згідно з якою сценічна подія не є передачею сенсу, а реалізацією енергетичного обміну між виконавцем і глядачем.

Тілесність у постдраматичному театрі не означає повернення до натуралізму, навпаки, йдеться про деконструкцію реалістичної мови, що намагалась зробити тіло прозорим медіумом для характеру чи ідеї. Тілесна дія у «Insenso» будується як ритмічна структура, наповнена внутрішньою динамікою. Ритм замінює сюжет; він організує сценічний час, задає енергетичну інтенсивність, визначає способи співпереживання глядача.

Формується афективний рівень комунікації; афект, як зазначає Браян Масумі [64], є попередньо-когнітивною інтенсивністю, тобто способом існування досвіду до його вербалізації. Постдраматичний театр, таким чином, працює на рівні домовному, створюючи досвід без конвенційного оповідування.

У цьому контексті слово перетворюється на матерію, місцями акустичну, ритмічну, тілесну. Фонетичні якості мови стають не менш значущими, ніж її зміст, тому в «Insenso» Димітріадис часто застосовує повтори, алітерацію, асонанс, фрагментацію речень. Така структура робить текст ближчим до

музичного твору, ніж до літературного й активує сенсomotorне сприйняття глядача, який реагує не на значення, а на інтенсивність звуку; цей процес можна описати як перехід від логосу до фоносу (від мови як системи значень до *театральної мови* як вібрації). Актор стає не носієм сенсу, а його резонатором. Димітріадис виводить театр на рівень чистої експресії, де форма і зміст не розділені, а тотожні.

Тілесність не може бути розглянута поза контекстом сприйняття, адже глядач у такому театрі вже не є дистанційованим спостерігачем, який оцінює події з точки зору зовнішнього критерію, він включений у поле дії.

Тіло, яке відмовляється бути образом, руйнує механізми об'єктивації; таким чином, театр «Insenso» можна читати як спробу емансипації тіла від влади наративу, який завжди є структурою контролю; антинарація підриває основи суб'єкт-об'єктної логіки, на якій ґрунтується традиційна драма.

У «Insenso» такий механізм досягається через послідовне зняття дистанції: відсутність традиційної мізансцени, мінімалізм простору, безпосередня зверненість акторів до залу створюють ефект спільного середовища. Театр перестає бути місцем, де демонструють подію, і сам стає подією. Цей ефект, який Леман [10] визначав як *пострепрезентативний*, є ключовим для розуміння антинаративної структури. Коли немає нарації, залишається лише дія як процес існування у спільному просторі.

Якщо сенс більше не подається у формі розповіді, глядач змушений формувати його у процесі сприйняття, це активізує процеси внутрішнього моделювання, які в когнітивній науці описуються як *симулятивне мислення*. Глядач не інтерпретує, він моделює й у результаті театр перетворюється на простір експерименту з власними когнітивними межами. Антинарація, таким чином, не лише змінює класичну структуру драми, а й розширює можливості людського сприйняття.

Димітріадис демонструє, що мова і тіло можуть бути єдиною системою; її не можна перекласти наративно; вона може бути лише пережита. Цей досвід не має кінця, він функціонує у вимірі вічного «тепер», де кожен момент є самодостатнім. Театр стає практикою уваги, концентрації, співбуття, а антинарація є формою аскези, відмови від надлишку значень задля досягнення чистої присутності.

Ще одним із ключових принципів сучасного театру є переосмислення часу і простору як конститутивних параметрів сценічної події. Якщо у традиційній драмі ці категорії виконували структурно-організаційну функцію (визначали послідовність дії, причинність, логіку розвитку сюжету та просторову ієрархію сценічного світу), то в постдраматичній парадигмі вони набувають статусу перцептивних явищ, що співіснують у межах події як досвіду.

Традиційна драма ґрунтувалася на телеологічній моделі часу. Кожен момент мав функцію переходу (від експозиції до зав'язки, від кульмінації до розв'язки). Сьогодні ця телеологія зникає, а разом із нею зникає і логіка наративного напруження: те, що раніше було процесом розгортання, стає станом.

Леман [10] окреслює це як *посттемпоральність*, форму сценічного часу, що не прагне до завершення. У «Insensio» час є відкритим, фрагментарним, пульсуючим; він існує як серія перцептивних хвиль, у яких глядач не очікує розв'язки; цей досвід можна описати через поняття «згущеного теперішнього».

Кожна дія, кожен звук чи жест набуває самодостатності. Відсутність послідовності не означає хаосу, радше це інша форма порядку, заснована на ритмічній повторюваності та внутрішніх резонансах. Час у такому театрі не рухається вперед, а коливається навколо власної осі, що знову нагадує музичну

структуру, де важливим є не напрямок, а співвідношення частин у межах єдиного поля, до прикладу:

«Ένας άνθρωπος είναι πολύς για έναν άνθρωπο. Τίποτε περισσότερο δεν υπάρχει για τον άνθρωπο από έναν άνθρωπο. Τίποτε δεν γεμίζει τον άνθρωπο όσο ένας άνθρωπος. Κι όταν αυτός δίνει είναι θεός για εκείνον που παίρνει.

Δεν υπάρχει θεός που να δίνει όπως ο άνθρωπος. Μόνον ο άνθρωπος δίνει. ... Θεός είναι αυτός που δίνει σ' αυτόν που ζητάει. Άλλο υπέρτατο απ' αυτό δεν υπάρχει »

Для глядача це означає зміну когнітивного режиму сприйняття, що більше не базується на очікуванні (тобто, на передбаченні подій і логічному відстеженні причинно-наслідкових зв'язків), а на здатності перебувати у теперішньому.

Цей перехід від наративної когніції до перцептивної має глибокий естетичний наслідок: театр стає практикою сприйняття, а не розуміння, глядач не стежить за розвитком сюжету, він занурюється у плин афектів.

Димітріадис організовує цей плин не через композиційні вузли, а через динаміку інтенсивностей. Час у «Insensio» не можна розділити на сцени, афект тут виступає як тимчасова форма, що визначає тривалість моменту, а не підпорядковується часовій логіці. Кожен емоційний стан створює власну темпоральність, й виникає множинність часів, що співіснують у межах однієї події.

Простір у постдраматичному театрі переживає аналогічну трансформацію. У класичній драмі простір мав репрезентативну функцію: він позначав місце події, забезпечував ілюзію реальності, у постдраматичному ж театрі простір перетворюється на абстрактне поле дії, у якому співіснують актор і глядач. У «Insensio» простір не імітує жодного зовнішнього світу і є самодостатньою реальністю, створеною актом присутності.

Архітектоніка сценічного простору характеризується принциповою відкритістю, оскільки немає чіткої межі між сценою і залом, між актором і глядачем, глядач опиняється не перед подією, а всередині неї. Цей ефект описується у феноменології сприйняття як втілення у середовище [36]. Простір не просто оточує тіло, він стає його продовженням, глядач не спостерігає сценічну дію, а бере участь у ній як перцептивний учасник.

Димітріадис використовує мінімальні сценографічні засоби, що є не відсутністю декорацій, а свідомим усуненням будь-якої репрезентативності. Простір формується не через предмети, а через відношення тіла, звуку і світла. У такій структурі виникає феномен матеріальної присутності, оскільки простір не імітує реальність, а існує як матеріальне середовище події. Саме ця матеріальність визначає характер взаємодії: глядач реагує не на зміст, а на фізичні параметри (інтенсивність, обсяг, напрямок руху).

Час і простір у «Insensio» функціонують як взаємозалежні величини, їх об'єднує спільний принцип відсутності стабільної точки спостереження. І в темпоральному, і в просторовому вимірах відсутній центр, навколо якого організується дія.

Така децентралізація створює поліцентричну; цей ефект резонує із поняттями образу-часу (на відміну від образу-руху) Делеза, де простір і час не є фіксованими координатами, а континуальним полем, у якому події розгортаються як процеси становлення.

Афект у цьому контексті виступає як головна категорія, що поєднує час і простір, визначає не лише емоційний тон, а й саму динаміку події. У «Insensio» актори не грають емоцію, вони існують у її енергетичному полі. Глядач, перебуваючи у тому ж полі, стає співносієм афекту, такий обмін є сутністю постдраматичної естетики: сенс виникає не як повідомлення, а як перцептивна взаємодія.

Час, простір і афект у «Insensio» утворюють тріаду, яка замінює традиційні драматичні координати дії, персонажа і конфлікту. Ця тріада визначає новий онтологічний статус театру, що існує не як репрезентація реальності, а як реальність присутності.

П'єса Димітріадиса демонструє, що сучасна сцена може функціонувати без опори на дієгезу, у цьому полягає її експериментальний потенціал. Відсутність наративної структури дозволяє театрові виявити себе у чистому вигляді, тобто як подію у часі й просторі.

Це не редукція, а розширення; коли драматичні категорії втрачають силу, відкривається простір для досвіду, який не можна звести до єдиного сенсу; театр стає не тим, що щось розповідає, а тим, що відбувається.

«Insensio» можна розглядати як модель перформативного семіозису, де замість фіксованої семіотичної системи множинна динаміка знаків, що самогенеруються у взаємодії з глядачем, а відчуття стає первинним по відношенню до розуміння.

Проблема інтерпретації у цьому контексті стає другорядною, адже відсутність фіксованого значення робить будь-яку спробу раціоналізації лише однією з можливих. Глядач може створювати наратив для себе, але цей наратив не є обов'язковим і не вичерпує події. Театр не прагне бути зрозумілим і прагне бути відчутим. Димітріадис не пропонує сенсів, він конструює умови для сенсоутворення; саме в цьому полягає антинаративна логіка: не відсутність змісту, а нескінченна можливість його появи.

Когнітивна участь глядача в постдраматичному театрі ґрунтується на принципі невизначеності. Те, що раніше вважалося дефектом комунікації (розрив, тиша, надлишок), тут стає умовою її ефективності, глядач більше не прагне з'ясувати, що хотів сказати автор, він намагається з'ясувати, що з ним

відбувається у процесі сприйняття. Таким чином, театр перетворюється на простір когнітивної саморефлексії.

З точки зору теорії комунікації, ця модель відповідає тому, що діалогу, у якому сторони не прагнуть згоди, а співіснують у процесі взаємного впливу. Театр Димітріадиса не нав'язує інтерпретаційних рамок, однак створює середовище, у якому глядач може відчувати власну участь у побудові сенсів. Замість лінійного повідомлення — поліцентрична взаємодія; замість репрезентації — присутність.

У результаті театр стає процесом самовиникнення сенсу у спільному просторі дії. Цей процес не завершується після закінчення вистави: глядач продовжує його у власній пам'яті, у відлунні тілесних вражень; постдраматичний театр розширює межі естетичного досвіду, перетворюючи його на тривалу когнітивну практику сповнену невизначених можливостей і залучення глядача як співтворця.

У сучасному мистецтвознавстві й когнітивній науці все частіше підкреслюється, що сприйняття театрального досвіду (зокрема трагедії) не обмежується пасивним переживанням, а залучає активні когнітивні, афективні та тілесні процеси, що взаємодіють між собою.

Театр перестає бути лише дзеркалом і стає полем спостереження над дією, мотивами, наслідками. У цьому контексті дослідження нейронауки театру і концепції втіленого (*embodied*) та дійсного (*enactive*) пізнання забезпечують новий аналітичний інструментарій.

Наприклад, деякі дослідження [51] вказують на те, що під час вистави у глядачів можна зафіксувати нейронні активації, які корелюють із станами самосприйняття, залучення та тілесної присутності. Подібно, огляд “*Review of Shaun Gallagher’s Embodied and Enactive Approaches to Cognition*” [75] розкриває сучасні дискурси про так звану 4Е-когніцію (*embodied, embedded,*

extended, enactive) як рамку для розуміння того, як тіло, середовище, культури й рух впливають на мислення.

У зв'язку з цим тіло, рух, сенсорні системи стають не лише додатком до когніції, а її невід'ємною частиною. Інакше кажучи: коли глядач сидить у залі чи стає учасником перформансу, він не просто споглядає дію, а й активно реагує, і прогнозує розвиток сценічного потоку. Ця активність лежить в основі когнітивної моделі сприйняття трагедії. У трагічному театрі, якого прагне Бертольт Брехт через свою концепцію відчуження (*Verfremdungseffekt*), глядач не просто співпереживає герою, а аналізує його дії, умови, мотиви.

Коли ми говоримо про когнітивні способи досягнення трагічного — слід зосередитись на чотирьох взаємопов'язаних механізмах:

1. Активна когнітивна конструкція

Глядач будує у своїй свідомості модель події «якби я був на місці героя», «який вибір він зробив», «які умови змусили його так діяти». Цей процес включає прогнозування, уяву, симуляцію можливих альтернатив. У виставах із фрагментарною структурою, як у творі «*Insenso*», цей процес активізується тим, що завершення чи однозначної логіки немає, й глядач стає співавтором сенсу.

2. Емпато-відчуження (*empathy-alienation dialectic*)

У класичному театрі відбувається сильна ідентифікація з героєм, емоційне злиття, співпереживання, що веде до катарсису. У сучасній когнітивній перспективі важливішими є моменти відчуження, які переривають автоматичну емпатію й змушують глядача ставити питання. Через такі розриви глядач переходить від споживання емоції до її аналізу.

3. Тілесність і сенсорна присутність

Сучасні дослідження показують, що тілесні реакції (наприклад, автономні нервові активації, зміни уваги, моторні симуляції) є важливими компонентами театрального досвіду.

4. Когнітивний дисонанс і фрагментарність

У творах, що виходять за межі традиційної наративної логіки, розщепленість структури, паузи, тиша, тілесні імпульси створюють стан когнітивного дисонансу. Саме він змушує глядача рефлексувати, добудовувати утримуваний сенс. Фрагментарна структура, порушення очікувань, тілесна перформативність не дають глядачеві готової логіки чи завершеної моделі події, замість цього глядач отримує уривки трагічного досвіду героїні.

Фрагментарність у п'єсі «Insenso» Д. Дімітріадиса виступає одним із головних механізмів формування когнітивних моделей трагічного. На відміну від класичної трагедії, де сюжетні лінії і психологічні портрети персонажів відтворюються у завершеній, логічно структурованій формі, у «Insenso» наратив постає як серія уривчастих сцен і повторюваних мотивів, що не дозволяє глядачу пасивно сприймати трагічне. Глядач не отримує лінійного пояснення мотивів персонажа, натомість він відчуває трагічне через часткові, переривчасті ознаки психоемоційного стану героїні.

Дії і репліки персонажів повторюються в різних контекстах, змінюючи своє значення залежно від сцени, в якій вони з'являються, що дозволяє глядачеві одночасно відчувати історичну і психологічну непостійність, стимулюючи когнітивне порівняння минулого і майбутнього у межах однієї вистави. Унікальність трагічного тут проявляється не в фінальній катастрофі, а в процесі безперервного аналізу.

Таким чином, фрагментація у «Insenso» виконує декілька когнітивних функцій:

1. Активізація процесу когнітивного конструювання сенсу;

2. Створення когнітивного дисонансу, порушення очікувань і відсутність логічної завершеності;
3. Інтеграція тілесності і мови;
5. Дестабілізація традиційного катарсису.

Репліки, які повторюються або розриваються, отримують додаткове значення через фізичні прояви героїні — наприклад, напруженість м'язів, ривки рухів, паузи і тремтіння голосу. У цих випадках тіло стає своєрідним індикатором внутрішнього стану, який глядач сприймає інтуїтивно, навіть якщо логіка сюжету не дозволяє цілком зрозуміти мотиви дії. Такий підхід дозволяє Дімітріадису реалізувати ідею про дію як головний засіб реалізації характеру, висунуту Арістотелем, але у радикально трансформованому вигляді: дія більше не підпорядкована наративному порядку, вона сама по собі стає носієм інформації.

Перформативність у «Insenso» також реалізує множинність рівнів сприйняття трагічного. Актор одночасно показує персонажа та демонструє власне відчуття цього персонажа, залишаючись помітним для глядача як окрема суб'єктність, що близько до принципу епічного театру Бертольта Брехта, який дозволяє уникнути повного злиття глядача з персонажем, стимулюючи критичне мислення і когнітивний аналіз ситуації. Глядач одночасно спостерігає трагедію героїні і власний процес її осмислення, що створює багатовимірний когнітивний досвід.

Уявімо, що глядач після вистави виходить із театру не просто з почуттям жалю чи страху, а з питанням: *Які мої дії у подібній ситуації? Що варто було б змінити?* Це відкриває нові перспективи для дослідження сучасного театру: якщо ми приймаємо, що глядач активний конструктор, що тіло і рух залучаються в процес пізнання, що трагічний досвід формується не лише через сюжет, то традиційні моделі катарсису стають недостатніми.

Висновки до третього розділу

У п'єсі Дімітріса Димітріадиса «*Insenso*» трагічний наратив зазнає принципового переосмислення, що виявляється у відмові від класичної моделі трагедії. Сюжетна послідовність поступається місцем складній системі взаємопов'язаних мовних та афективних структур, у межах яких традиційні елементи трагедії (конфлікт і катарсис) трансформуються.

Було встановлено, що структура «*Insenso*» є антинаративною: вона відмовляється від причинно-наслідкової логіки. Замість класичної схеми зав'язки, розвитку дії, кульмінації та розв'язки текст організований за принципами циклічності, повторюваності та фрагментарності, що унеможлиблює телеологічне завершення й руйнує структуру традиційного катарсису.

Ключову роль у формуванні трагічного ефекту відіграє мовна організація тексту. Повтори, вигуки, обірвані синтаксичні конструкції, фрагментація, а також синкретизм грецьких, латинізованих та італійських лексем перетворюють мову з репрезентативного засобу на активний механізм афективного впливу. Мовлення в «*Insenso*» не описує переживання, а безпосередньо його продукує.

Лексичні й морфологічні засоби, зокрема зменшено-пестливі суфікси, метонімічні зсуви та подвійні дієслівні префікси, підкреслюють суб'єктивну перспективу героїні та репрезентують її внутрішній психоемоційний стан. У такий спосіб мова постає не як нейтральний носій значення, а як структурний компонент когнітивно-емоційного досвіду.

Важливим аспектом аналізу є внутрішня перспектива головної героїні, у межах якої просторово-часові та епістемічні маркери поєднуються з тілесністю й циклічністю свідомості. З точки зору когнітивної лінгвістики цей ефект може бути інтерпретований як взаємодія таких когнітивних параметрів, як увага,

оцінка, перспектива та гештальт, що формують єдину інтегровану когнітивно-афективну структуру переживання.

Трагічне у «Insenso» не має онтологічного характеру, оскільки воно не є властивістю долі, героя чи морального вибору, а виникає як ефект взаємодії двох когнітивних рівнів: перцептивного (афект, тілесність, звук, ритм) і концептуального (осмислення, фреймінг, інтерпретація). Саме розрив між цими рівнями продукує трагічний досвід. Драматичний текст не пропонує готових інтерпретаційних рамок, а створює умови для активного конструювання значення глядачем.

Таким чином, п'єса репрезентує сучасну модель трагедії, у якій перформативність функціонує як ключовий чинник формування когнітивно-емоційного ефекту. Глядач інтегрується у процес створення трагічного не як пасивний реципієнт, а як активний співтворець сенсу.

Отже, трагічне у п'єсі не обмежується класичною аристотелівською моделлю, а формується як динамічна, багатовимірна система, у якій глядач виступає активним співтворцем сенсу, інтегруючи афективне та когнітивне, емоційне та інтелектуальне, що відкриває нові горизонти для аналізу сучасної драматургії та механізмів формування трагічного досвіду у постдраматичному театрі.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження засвідчує, що категорія трагічного в сучасній драматургії зазнає принципової трансформації, виходячи за межі класичної аристотелівської моделі. Трагічне більше не постає як онтологічно задана або виключно сюжетно детермінована категорія, пов'язана з неминучістю долі, лінійним конфліктом і телеологією катарсису.

Натомість воно набуває характеру когнітивно-емоційного феномена, що формується у процесі взаємодії драматичного тексту, сценічних засобів та рецептивної свідомості глядача. У цій взаємодії глядач постає активним співтворцем трагічного досвіду, у межах якого афективне переживання та когнітивне осмислення функціонують як взаємозалежні складові єдиного процесу сенсотворення.

У першому розділі було окреслено основні теоретичні підходи до аналізу трагічного від класичної та психологічної традицій до постдраматичних і когнітивних концепцій. Показано, що зосередження виключно на літературному тексті або сюжетній логіці істотно обмежує розуміння театру як перформативної та рецептивної практики. Особливу увагу приділено когнітивному підходу, який дозволяє розглядати драматичний текст не як замкнену систему значень, а як інструмент активації когнітивних структур. У цьому контексті трагічне постає як результат концептуалізації досвіду, а не як наперед задана властивість твору.

Другий розділ продемонстрував, що когнітивні моделі є визначальними у формуванні трагічного переживання. Було встановлено, що механізми уваги, метонімічного профілювання, оцінки та перспективи забезпечують інтеграцію окремих мовних, тілесних і сценічних елементів у цілісну когнітивно-емоційну структуру. Важливе місце у цьому процесі посідає емпатія, яка в постдраматичному театрі функціонує не лише як емоційне співпереживання, а

як складний когнітивно-тілесний механізм. Емпатія забезпечує не ототожнення з героєм, а моделювання його стану, що дозволяє глядачеві одночасно бути залученим і рефлексивно дистанційованим.

У третьому розділі на матеріалі п'єси Дімітріса Димітріадиса «*Insenso*» було показано, яким чином ці теоретичні положення реалізуються у конкретному постдраматичному тексті. Автор у згаданій п'єсі відмовляється від лінійної причинно-наслідкової структури та телеології класичної трагедії, натомість вибудовує фрагментарний потік свідомості.

Такий наратив не організовує події, а моделює стан, у межах якого трагічне виникає як ефект неможливості інтеграції афекту та концептуального осмислення. Отже, наратив у «*Insenso*» є не засобом репрезентації події, а механізмом формування трагічного досвіду як метакогнітивного феномена.

Особливу роль у цьому процесі відіграє отілеснення наративу. Мова у п'єсі Димітріадиса перестає бути прозорим носієм значення і набуває тілесної, афективної якості: через повтори, ритм, парцеляцію, вигуки та синтаксичні розриви вона діє безпосередньо на перцептивний рівень. Таким чином, трагічне формується не лише на рівні сенсу, а й на рівні тілесного резонування, що унеможливорює класичний катарсис і замінює його станом тривалої когнітивної напруги.

Було з'ясовано, що досягнення трагічного у «*Insenso*» значною мірою ґрунтується на тропеїчній основі конструювання сенсу. Метафори, образні схеми, метонімічні зсуви та повторювані символи формують концептуальні рамки сприйняття.

Через них травма постає як те, що не може бути повністю символізоване, а отже трагічне виникає як процес нескінченного ремоделювання когнітивних структур. Глядач не отримує готового сенсу, а постійно співтворює його, переживаючи трагічне як власний когнітивний досвід.

Отже, когнітивний підхід виявляється продуктивним інструментом аналізу постдраматичних текстів, оскільки дозволяє поєднати аналіз мовних, наративних і сценічних засобів із дослідженням процесів сприйняття та переживання. Трагічне у сучасному театрі постає не як фіксована естетична категорія, а як живий процес взаємодії між твором і свідомістю глядача, що відкриває нові перспективи для осмислення драматичного досвіду в умовах постмодернізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Актор і новітні технології в кінематографі [Електронний ресурс] / Студії мистецтвознавчі. - 2016. - Число 3. - С. 80-85. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2016_3_13
2. Апчел, О. Міждисциплінарний характер дослідження документального театру як явища сучасної культури. Актуальні проблеми. — 2013. — Вип. 9. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2013_9_15
3. Арістотель. Поетика / К.: Фоліо, 2018.
4. Барабан О. В. Постмодерністський драматичний діалог: лінгвостилістичний та перекладознавчий аспекти.— Одеса, 1994. — 16 с.
5. Білецький, О. І. Теорія драми в історичному розвитку. Хрестоматія. Загальна редакція та передмова. — К.: Мистецтво, 1963. Режим доступу: <http://litopys.org.ua/biletso/bilo.htm>
6. Брехт Б. Про мистецтво театру : збірка статей / пер. з нім. О. Чиркова. — Електронний ресурс. — Режим доступу: https://chtyvo.org.ua/authors/Bertolt_Brecht/Pro_mystetstvo_teatru/
7. Васильєв С. Театр і алхімія: випадок театральних апеляцій Мірчі Еліаде [Електронний ресурс] / С. С. Васильєв // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. - 2014. - Вип. 15. - С. 57-63. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2014_15_9
8. Васильєв, Є. М. Структурні зміни та жанрові трансформації сучасного драматичного тексту. Рівненський державний гуманітарний університет, 2004.
9. Веселовська Г. Український театральний авангард. — Київ: Фенікс, 2010. — 320 с.

10. Данчук, О. Л. Формування принципів театральної стратегії [Електронний ресурс] // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. — 2013. — Вип. 31. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2013_31_50
11. Зонтаг, С. Проти інтерпретації та інші есе. — Львів: Кальварія, 2006. — С.
12. Іващенко, І. Постдраматичний театр Яна Фабра, Мистецтвознавчі записки. - 2020. - Вип. 37. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2020_37_42
13. Клековкін О. Структура драми: до історії термінів // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. — 2009. — Вип. 2.
14. Клековкін, О. Театр: Форми і реформи // Мистецтвознавство України, 2008. — Вип. 9.
15. Коваленко О. — Індивідуальне на тлі постпостмодернізму Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2013.
16. Ковальчук О. Театрально-декораційна прелюдія образотворчої режисури та гра конструкції у сценічному просторі: Мистецькі аспекти еволюції сценографічного мислення [Електронний ресурс] / О. Ковальчук // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. - 2013. - Вип. 5. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2013_5_30
17. Корнієнко, Н. Запрошення до хаосу: театр і синергетика. Спроба нелінійності. — Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2009. — 312 с.
18. Коч, Н. В. Когнітивна лінгвістика. Навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів. Миколаїв: «Іліон», 2021.
19. Липківська, А. Світ у дзеркалі драми. — К.: Кий, 2007.
20. Ліотар Ж.-Ф. Підготовчі нариси щодо ствердної (аффірмативної) естетики / Філософська і соціологічна думка. — 1995.
21. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну / пер. з фр. Ю. Джулай // Філософська і соціологічна думка. — 1995. — Вип. 5–6. — С. 15–38.

22. Літературознавчий словник-довідник . – 2-ге вид., випр., допов. – Київ: Академія, 2007. – 751 с.
23. Марчук, О. Філософсько-культурологічний аналіз трансформації бачення в контексті античного театру [Електронний ресурс] / // Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. Сер. : Філософія. - 2013. - Вип. 12. - С. 239-249. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoafs_2013_12_25
24. Морозова, О. І. Когнітивні моделі ситуації в лінгвістичних студіях / Нова філологія. - 2010. - № 41. - С. 75-84. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Novfil_2010_41_14
25. Приходько Г. І., Приходченко О. О., Когнітивні площини дослідження тексту та дискурсу // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Германістика та міжкультурна комунікація. – Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2022.
26. Раєвська Ю. Інновації у театральній практиці України початку ХХ століття [Електронний ресурс] / // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. - 2013. - Вип. 5. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2013_5_28
27. Словник української мови у 20 томах Режим доступу: <https://sum20ua.com/?page=2225&searchWord=%D0%BF%D0%B5%D0%B9%D0%BE%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B2&wordid=229965>
28. Теорія драми в історичному розвитку. Хрестоматія. Загальна редакція та передмова О. І. Білецького. — К.: Мистецтво, 1950.
29. Удинська А. Г. Метонімічні переноси каузального типу на позначення людини в англійській та українській мовах. – Донецьк : [Б. в.], 2007. – 224 с
30. Artaud, Antonin. The Theater and Its Double. New York: Grove Press, 1958. 159 р. Режим доступу:

https://books.google.com.ua/books/about/The_Theater_and_Its_Double.html?id=bmf8CMzu3kIC&redir_esc=y

31. Barcelona, A. (Ed.). (2000). Metaphor and metonymy at the crossroads: A cognitive perspective.
32. Barck, K., Materialität, Materialismus, Performance, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
33. Barnett, D., 'Text as Material? The Category of "Performativity" in Three Postdramatic German Theatre-Texts', Performance and Performativity in German Cultural Studies, Bern: Peter Lang; 2003
34. Bax S. Discourse and Genre. Analysing Language in Context. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
35. Black, M. More about metaphor. Cambridge University Press, 1993.
36. Blair, R. Notes on Empathy, Cognitive Neuroscience, and Theatre/Education. p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e, 2, 2015.
37. Carlson, Marvin. Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance. Revista Brasileira de Estudos da Presença 5, no. 3, 2015
38. Crombez T., Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition // Contemporary Theatre Review. — 2010.
39. Croft W., Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast, Journal of Pragmatics, 2005. Режим доступа: https://www.academia.edu/94869343/Metaphor_and_Metonymy_in_Comparison_and_Contrast
40. Croft W, Cruse DA. Cognitive Linguistics. Cambridge University Press; 2004.
41. Decety, J., & Jackson, P. L. The functional architecture of human empathy. Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews, 2004
42. Diamond, E. (ed.), Performance and Cultural Politics, London and New York: Routledge, 1996.
43. Dort, B. «Une écriture de la représentation» // Théâtre en Europe, vol. 10, 1986, pp. 18–21. Режим доступа:

<https://fr.scribd.com/document/693538332/La-repre-sentation-e-mancipe-e-essai-Dort-Bernard-1988-Paris-Actes-sud-9782868692634-9fb3902b6e8b7be662b267bbda78b35c-Anna-s-Ar>

44. Elman, J. L., Language as a dynamical system. MIT Press., 1995
45. Fauconnier, G., Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language. New York: Cambridge University Press, 1994.
46. Fischer-Lichte, E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. London; New York: Routledge, 2008. 232 с. Режим доступа: https://books.google.com.ua/books/about/The_Transformative_Power_of_Performance.html?id=VR26tr2Wo3wC&redir_esc=y
47. Fusco, C., 'The Other History of Intercultural Performance', in Drama Review, vol. 38, no. 1, 1994. Режим доступа: <https://www.csun.edu/~vcspc00g/301/CFusco-OtherHistory-TDR.pdf>
48. Gaskin, R., Tragedy and Redress in Western Literature: A Philosophical Perspective. New York; London: Routledge, 2018.
49. Goldberg, R. Performance Art: From Futurism to the Present. New York: Harry Abrams, 1988.
50. Gómez-Peña, Guillermo. Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back*. Psychology Press, 2000. 285 p. Режим доступа: https://books.google.com.ua/books/about/Dangerous_Border_Crossers.html?id=ov-gu-owRx0C&redir_esc=y
51. Greaves D., Pinti, P. Exploring Theater Neuroscience: Using Wearable Functional Near-infrared Spectroscopy to Measure the Sense of Self and Interpersonal Coordination in Professional Actors, 2022. Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/363681090_Exploring_Theater_Neuroscience_Using_Wearable_Functional_Near-infrared_Spectroscopy_to_Measure_the_Sense_of_Self_and_Interpersonal_Coordination_in_Professional_Actors

52. Hall, E. *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*.
Режим доступа:
https://www.academia.edu/24984053/Inventing_the_Barbarian_Greek_Self_Definition_through_Tragedy
53. Hough, B. H., & Hough, S. *The play was always the thing: Drama's effect on brain function*, 2012.
54. Janda, Laura A. *Cognitive Linguistics: The Quantitative Turn. The Essential Reader*. Berlin; Boston: De Gruyter Mouton, 2013. Print.
55. Koppers, P., *Disability and Performance: Bodies on the Edge*, London and New York: Routledge, 2003.
56. Langacker, Ronald W. *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2008. Print.
57. Lakoff, G. *Metaphors of terror*, 2001. Режим доступа:
<http://www.cse.buffalo.edu/~rapaport/575/F01/lakoff.on.terrorism.html>
58. Lakoff, George; Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. (Reviewed by Peter Norvig, UC Berkeley).
59. Lamm, C., Batson, B. and Decety, J. The Neural Substrate of Human Empathy: Effects of Perspective-taking and Cognitive Appraisal. *Journal of Cognitive Neuroscience* 19:1, 42-58.
60. Lehmann, H. *Postdramatic Theatre*. London: Taylor & Francis e-Library, 2006.
61. Lehmann, H.-T., & Butler, H. E.. *Tragedy and Dramatic Theatre*. Routledge, 2008.
62. Libet B. *Mind Time: The Temporal Factor in Consciousness (Perspective in Cognitive Neuroscience)* / B. Libet. – Harvard University Press, 2004. – 248 p.
63. Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Explained: Correspondence 1982–1985*, University of Minnesota Press, 1993.
64. Massumi, B. (1995). The Autonomy of Affect. *Cultural Critique*, 31, 83–109.
<https://doi.org/10.2307/1354446>

65. McGann, Jerome J. *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press, 1991. Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv14163p0>
66. Menke, C., *The Dissolution of the Beautiful: Hegel's Theory of Drama*, in *L'Esprit créateur*, vol. 35, no. 3, Lexington, 1995, pp. 19–36 Режим доступа: <https://www.espritcreateur.org/content/dissolution-beautiful-hegels-theory-drama>
67. Menke. C and Menke.D, *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel, Theater der Zeit*, 2007.
68. Merleau-Ponty, M. *Cinema and the New Psychology* Режим доступа: <https://www.scribd.com/doc/234059490/Maurice-Merleau-Ponty-Film-and-the-New-Psychology>
69. Minsky, M. *A framework for representing knowledge* New York: McGraw-Hill, 1975 Режим доступа: <https://www.scirp.org/reference/referencespapers?referenceid=3125071>
70. Newton, K. M. *Modern Literature and the Tragic*. Oxford University Press, 2008.
71. Nonoa, K. G. *Transgression of Taboos in Postdramatic Theater. Productive Aesthetics of Risk*. Режим доступа: https://www.academia.edu/37371990/Transgression_of_Taboo_in_Postdramatic_Theater_Productive_Aesthetics_of_Risk
72. Ritchie, David. *Lost in space: metaphors in conceptual integration theory. Metaphor and Symbol*, 2004.
73. Roose-Evans, J., *Experimental Theatre*, New York: Universe Books, 1984.
74. Sarrazac, J.-P., *L'Avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne: Circé, 1981.
75. Shurma, Svitlana *Review of Shaun Gallagher's Embodied and Enactive Approaches to Cognition*, 2023, *Theatralia*, January Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/392199170_Review_of_Shaun_Gallagher's_Embodied_and_Enactive_Approaches_to_Cognition_2023

76. Schmitz, Thomas A. Modern Literary Theory and Ancient Texts: An Introduction. Malden, MA; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2007.
77. Smith A. Cognitive empathy and emotional empathy in human behavior and evolution. The Psychological Record, 2006, 56, 3–21.
78. Sullivan, K. Frames and constructions in metaphoric language, 2013.
79. Szondi, P. (1956). Theorie des modernen Dramas: 1880–1950 Режим доступа: <https://archive.org/details/theoriedesmodern00szon>
80. Turner V. The ritual process. Structure and Anti-structure / V. Turner – London: Routledge and Kegan Paul, 1969, 135 p.
81. Van Zyl Smit, B. A Handbook to the Reception of Greek Drama, 2017.
82. Vollk, E. “Colloquial language in narrative structure: towards a nomothetic typology of styles and of narrative discourse.” Disposition. V–VI (1980–1981).
83. Wald, C. (2025). Tragedy as a Travelling Form: Itineraries from Thespis to Today. Tragedy as a Travelling Form: Itineraries from Thespis to Today.
84. Walker, Julia A. Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence. The Yale Journal of Criticism 16(1): 149–175. (режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/236785162_Why_Performance_Why_Now_Textuality_and_the_Rearticulation_of_Human_Presence)