

УДК 792.025

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-14>

**Петро БОГОМАЗОВ,**

*orcid.org/0009-0003-1347-3675*

аспірант, викладач кафедри мистецтва театру ляльок

Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого

(Київ, Україна) *petro.bogomazov@gmail.com*

## СЦЕНІЧНЕ СВІТЛО ЯК ТРЮК: СЕНСОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ У ТЕАТРАЛЬНІЙ ВИСТАВІ

У статті досліджено світлову дію як автономний феномен театральної події, розглянуто можливість трактувати світло як активний агент театральної події, здатний формувати спосіб існування сценічного світу, визначаючи режими видимості, присутності та перцепції. Проблема дослідження зумовлена потребою подолати кризу театральної репрезентації та відійти від традиційної парадигми, де світло розглядалося переважно як допоміжний засіб атмосферного супроводу. Незважаючи на існуючі дослідження, світло у сучасному театрознавстві майже не осмислюється як філософська подієва категорія, що здатна продукувати сенс у моменті взаємодії з іншими сценічними елементами. Метою статті є визначення семіотичного та подієвого статусу сценічного світла в сучасній виставі, а також розгляд його як актора перформативної мережі й поверхні, що формує сценічний трюк та бере безпосередню участь у сенсотворенні. В аспекті семіотичного статусу розглянуто питання розширення прочитання ролі світла як активного учасника семіозису, здатного продукувати власні смисли. Аналіз концепцій П. Брука, Е. Фішер-Ліхте та Г.-Т. Леманна доводить, що світло конституює режими присутності, впливає на ритм уваги глядача та створює ефекти інтенсивності, не підпорядковуючись лінійній драматургії. Обґрунтовано можливість трактування світла як повноцінного учасника театральної дії в контексті акторно-мережевої теорії Б. Латура, де світло постає як нелюдський актор, здатний ініціювати події та конструювати просторові ефекти. Спираючись на філософію події та поверхні Ж. Дельоза, розкрито онтологічні характеристики сценічного світла як інкорпореальної подієвості. Доведено, що сенс народжується не в глибині символічних структур, а на поверхні взаємодії світла з тілом актора, сценографією та об'єктами. У цьому контексті досліджено сценічний трюк як подієвий механізм, що виступає точкою виникнення сенсу. Трюк не репрезентує готовий зміст, а продукує його в акті своєї появи, докорінно трансформуючи перцептивну ситуацію. Узагальнено, що світлові ефекти функціонують як інтенсивності, що запускають процес означування та створюють нові міфологеми за аналогією з підходом Р. Барта. Запропонований концептуальний апарат дозволяє переосмислити традиційні уявлення про сценічне світло, відкриваючи перспективу його сприйняття як повноцінного фактора, що перетворює сценічну матерію на активну поверхню події.

**Ключові слова:** сценічне світло, театральна подія, сенсотворення, сценічний трюк, акторно-мережева теорія, семіотика театру.

**Petro BOGOMAZOV,**

*orcid.org/0009-0003-1347-3675*

Postgraduate Student, Lecturer at the Department of Puppet Theatre Arts

I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television

(Kyiv, Ukraine) *petro.bogomazov@gmail.com*

## STAGE LIGHTING AS A TRICK: THE SENSORY POTENTIAL IN THEATRICAL PERFORMANCE

The article explores lighting action as an autonomous phenomenon of the theatrical event, considering the possibility of treating stage lighting as an active agent capable of shaping the mode of existence of the stage world by determining the regimes of visibility, presence, and perception. The research problem is driven by the need to overcome the crisis of theatrical representation and to move away from the traditional paradigm, where light was viewed merely as a supportive tool for atmospheric enhancement. Despite existing studies, light is rarely conceptualized as a philosophical event category capable of producing meaning at the moment of interaction with other stage elements. The objective of the article is to determine the semiotic and event status of stage lighting in contemporary performance, as well as to examine it as an actor in the performative network and a surface that generates the stage trick and directly participates in meaning-making. Regarding its semiotic status, the expansion of the semiotic interpretation of light's role as an active participant in semiosis, capable of producing its own meanings, is considered. The analysis of the works of P. Brook, E. Fischer-Lichte, and H.-T. Lehmann proves that light constitutes regimes of presence, influences the viewer's rhythm of attention, and creates effects of intensity without being subordinated to linear dramaturgy. The possibility of interpreting light as a full-fledged participant in theatrical action is substantiated within the context of B. Latour's actor-network theory, where

*light emerges as a non-human actor capable of initiating events and constructing spatial effects. Relying on G. Deleuze's philosophy of the event and surface, the ontological characteristics of stage lighting as an incorporeal eventfulness are revealed. It is proven that meaning is not born in the depths of symbolic structures, but on the surface of the interaction of light with the actor's body, scenography, and objects. In this context, the stage trick is investigated as an event mechanism that serves as the point of meaning emergence. The trick does not represent a ready-made content but produces it in the act of its appearance, fundamentally transforming the perceptual situation. It is generalized that lighting effects function as intensities that trigger the signification process and create new mythologemes, analogous to R. Barthes's approach. The proposed conceptual apparatus allows for rethinking traditional notions of stage lighting, opening the perspective of perceiving it as a fully-fledged factor that transforms stage matter into an active surface of the event.*

**Key words:** stage lighting, theatrical event, meaning-making, stage trick, actor-network theory, semiotics of theatre.

**Постановка проблеми.** Потреба переосмислення статусу сценічного світла як елемента театральної події зумовлена загальним процесом подолання кризи театральної репрезентації, що особливо загострився у зв'язку з постдраматичними експериментами кінця ХХ – початку ХХІ століття. У межах традиційної театральної парадигми світло розглядалося переважно як допоміжний засіб виразності, покликаний підсилувати атмосферу, фіксувати композицію сценічного простору або сприяти емоційному прочитанню дії.

Однак трансформації, пов'язані з переходом від репрезентативного театру до театру події (Fischer-Lichte, 2008), а також із переозначенням ролі сценічних складових у структурі перформативного простору, актуалізують принципове питання: чи є сценічне світло лише інструментом атмосферного та емоційного супроводу, чи воно здатне функціонувати як самостійний, рівноправний елемент театральної дії?

П. Брук, аналізуючи базові умови виникнення театральної події, наголошує на мінімалістичній, але визначальній природі сценічного простору: «I can take any empty space and call it a bare stage» (Brook, 1968: 11) – «Я можу взяти будь-який порожній простір і назвати його сценою». Це твердження вказує на те, що театральність не є похідною від декорацій чи матеріальної насиченості, а виникає завдяки актові означення простору. В цьому контексті світло постає не як другорядний технічний компонент, а як один із первинних чинників конститування сценічної реальності. Такий ракурс дозволяє трактувати світло як активний агент театральної події, здатний не лише виявляти об'єкти, а й формувати сам спосіб існування сценічного світу, визначаючи режими видимості, присутності та перцепції.

Сучасна театральна практика надає численні приклади автономізації світлової дії. Зокрема, у виставі Р. Вілсона «Einstein on the Beach» (світло – Д. Типтон) світло функціонує як структуроутворюючий принцип, що визначає ритм, тривалість і логіку сприйняття сценічного часу. У роботах Р. Кастеллуччі (Societas Raffaello Sanzio) світлові

переходи часто виконують роль драматургічних зламів, замінюючи собою сюжетні повороти. У виставах К. Мітчелл світло формує паралельні площини реальності, створюючи багаторівневу структуру присутності. В українському контексті показовими є роботи В. Троїцького (Центр сучасного мистецтва «ДАХ»), де світло нерідко функціонує як незалежний пласт дії, вступаючи у конфлікт із тілом актора або музичною структурою.

У сучасних перформативних практиках світло є структурним елементом, що визначає умови видимості, просторові межі та логіку існування сценічного світу. У цьому аспекті показовою є вистава «Brel» (театральна компанія «Rosas», хореографія Е. Т. де Кірсмакер, С. Маріотт, художнє світло М. Тійккайнен), світлове рішення якої інтегрує природний простір кар'єру Carrière de Boulbon (одна з локацій Авіньонського театрального фестивалю 2025 року) у сценічну композицію. Кам'яна стіна кар'єру використовується як основна поверхня для відеопроєкцій, живого відео та тіней виконавців. В той же час світловий дизайн активно вступає у взаємодію з навколишнім середовищем, надаючи йому ознак сценографії. Таким чином світло у виставі виконує подвійну функцію: з одного боку, формуючи звичну для театру структуру сцени через освітлення та означення зони дії виконавців, а з іншого – розкриваючи і включаючи в сценічну композицію природну архітектуру кар'єру, перетворюючи відкриту нетеатральну локацію на сценічний простір.

Розуміння світла як динамічної та афективної сили у виставі актуалізує питання розширення семіотичного прочитання ролі світла, трактуючи його не як пасивний фон події, а як активного учасника семіозису, здатного продукувати власні смисли. Семіотика театру, представлена працями У. Еко (The Role of the Reader, 1979) та Р. Барта (Mythologies, 1957), наголошує на тому, що будь-який елемент сценічного контексту потенційно стає носієм значення у процесі інтерпретації.

Проблема ускладнюється специфічним онтологічним статусом світла. Воно не є матеріальним об'єктом у класичному сенсі, проте саме світло

створює умови видимості, визначає межі сценічного простору, підкреслює або нівелює об'єкти, формує режими присутності та відсутності. У цьому зв'язку постає питання: яке філософське й семіотичне значення мають присутність, відсутність та інтенсивність світла у процесі творення сценічного світу? Чи можна розглядати світлову дію як процес конституювання простору й часу, а не лише як інструмент їх оформлення?

Додатковий теоретичний вимір у постановку проблеми вносить акторно-мережева теорія Б. Латура, відповідно до якої у процесах взаємодії рівноправними агентами виступають як людські, так і нелюдські актори (Latour, 2005). У цьому сенсі постає закономірне питання: чи може сценічне світло розглядатися як нелюдський актор, здатний активно впливати на хід театральної події та продукування смислів?

Це питання набуває особливої гостроти в умовах кризи театру репрезентації, коли традиційні моделі символічного зображення втрачають переконливість, а на перший план виходять перцептивні, тілесні та енергетичні процеси взаємодії між елементами вистави та глядачем (Fischer-Lichte, 2008: 38).

Сучасний театр дедалі частіше відмовляється від домінування наративної складової на користь створення середовища події, в якому світло виконує функцію формоутворюючого, динамічного й потенційно сенсотворчого чинника (Brook, 1968: 15).

Отже, питання про те, чим є сценічне світло у структурі вистави – допоміжним технічним засобом чи повноцінним учасником дії, а також яким є його внесок у творення сценічних смислів, залишається відкритим. Саме ця теоретична невизначеність і становить ядро проблеми, що окреслює необхідність ґрунтовного дослідження світлової дії як автономного феномена театральної події та її семіотичного статусу в сучасному театрі.

**Аналіз сучасних досліджень.** Дослідження сценічного світла в театрі перебуває на перетині кількох наукових дискурсів – театрознавства, семіотики, перформативних студій, сценографії та філософії мистецтва. У межах класичної театральної практики світло тривалий час розглядалося передусім як допоміжний засіб виразності, покликаний підсилувати драматичну напругу, формувати атмосферу та фокусувати увагу глядача на окремих об'єктах або виконавцях. Такий підхід домінує у професійно-практичній літературі з театального освітлення та сценографії, зокрема у працях С. МакКендлесса (*A Method of Lighting the Stage*, 1932), Р. Пілброу (*Stage Lighting*

*Design: The Art, the Craft, the Life*, 1997), Ж. Розенталя (*The Magic of Stage Lighting*, 1967), а також у сучасних узагальнювальних виданнях з дизайну світла для сцени. Водночас ці дослідження зосереджені переважно на технічних, композиційних та психологічних аспектах освітлення і майже не розглядають світло як автономний елемент театральної дії або як носій власної семіотичної та подієвої логіки.

Поворот до розуміння сценічних умов як чинників виникнення театральної події окреслюється у праці П. Брука (*The Empty Space*, 1968). Формуючи принцип мінімальної театральної ситуації, П. Брук наголошує на ролі простору та видимості як передумов театру. В його розумінні театру, світло функціонує як механізм формування режимів видимості, завдяки яким сценічна подія стає можливою. Таким чином, світло починає осмислюватися як активний чинник організації сценічної реальності, а не як її вторинна складова.

Семіотичний підхід до аналізу театральних елементів, представлений працями У. Еко (*The Role of the Reader*, 1979) та Р. Барта (*Mythologies*, 1957), дозволяє розглядати будь-який компонент вистави як знак, включений у відкритий процес означування. У цьому контексті світло постає як елемент, що взаємодіє з матеріальними поверхнями сценографії, тілом актора та перцептивними установками глядача, формуючи режими присутності, дистанції та інтенсивності сприйняття. Водночас класична семіотика, орієнтована на стабільні значення, виявляється обмеженою у поясненні подієвого та процесуального характеру світлової дії.

Розширення цієї перспективи відбувається у межах перформативних студій, зокрема в дослідженнях Е. Фішер-Ліхте (*The Transformative Power of Performance*, 2008), де театр розглядається як подієвий процес, у якому значення виникає через взаємодію між виконавцями, глядачами та матеріальними умовами простору. Світло в цій взаємодії відіграє ключову роль, оскільки визначає режими видимості та інтенсивності присутності, безпосередньо впливаючи на спосіб переживання події (Fischer-Lichte, 2008: 38).

Додатковий теоретичний ресурс для осмислення сценічного світла як активного чинника дії надає акторно-мережева теорія Б. Латура, викладена у працях «*We Have Never Been Modern*» (1991) та «*Reassembling the Social*» (2005). Б. Латур принципово відмовляється від ієрархічного поділу на людських і нелюдських акторів, розглядаючи будь-які об'єкти, технології та матеріальні умови як повноправних учасників мережі

дії. У цьому ракурсі сценічне світло може бути осмислене як актор, що активно впливає на перебіг події, трансформує просторові відношення та моделює глядацьке сприйняття.

У дослідженнях постдраматичного театру, зокрема у праці Г.-Т. Леманна (*Postdramatic Theatre*, 2006), світло остаточно виходить за межі ілюстративної функції. У постдраматичних практиках воно застосовується як засіб створення автономних просторових, сенсорних і часових ефектів, що не підпорядковуються лінійній драматургії, а формують власну подієвість сценічного простору.

Водночас аналіз сучасного корпусу досліджень виявляє суттєву лакуну: попри наявність технічних, перформативних і семіотичних підходів, світло майже не осмислюється як філософська подієва категорія – як поверхневий ефект, здатний продукувати сенс у моменті взаємодії з іншими сценічними елементами. Саме ця прогалина відкриває можливість для його розгляду у зв'язку з поняттям сценічного трюку.

У цьому контексті трюк доцільно трактувати не як другорядну технічну операцію або декоративний прийом, а як самостійну подію, що генерує сенс у структурі вистави. У філософії Ж. Дельоза, зокрема у праці «*Logic of Sense*» (1969), поверхня постає як місце події – простір, де інтенсивності набувають форми, а сенс виникає не з глибинної символіки, а з самого факту зіткнення різнорідних елементів. У цій логіці трюк функціонує як поверхневий ефект: він не приховує «глибини», а продукує смисл у момент своєї появи через інтенсивність, що актуалізується на поверхні сценічної реальності.

Трюк виступає точкою перетину кількох векторів сценічної дії – світла, сценографії, пластики актора, звуку. У момент їхньої взаємодії виникає подія-інтенсивність: короткочасний, але концентрований згусток енергії, що вирізняється на тлі загальної структури вистави. На відміну від класичної символічної моделі театру, орієнтованої на стабілізацію значень, трюк продукує сенси-події – рухливі, відкриті, ризоматичні.

У цьому аспекті трюк може бути співвіднесений з поняттям міфологеми у Р. Барта: він не фіксує остаточний зміст, а створює ефект смислу, активуючи процес означування. Такий підхід докладно розроблено у статті Р. Неупокоева (2024), де трюк осмислюється як механізм сенсотворення, що діє через подієвість, інтенсивність і відкритість інтерпретації.

Таким чином, сучасний стан досліджень демонструє наявність окремих теоретичних підвалин для аналізу сценічного світла, проте виявляє

відсутність цілісної концепції його осмислення як автономного актора театральної події. Інтеграція перформативного, акторно-мережевого та дельозівського підходів створює методологічні передумови для розгляду світла як поверхневого ефекту і сценічного трюку – структурного вузла, в якому сенс не передається, а виникає.

**Мета статті** полягає у визначенні семіотичного та подієвого статусу сценічного світла в сучасній театральній виставі, розглядаючи його як повноцінний елемент дії та актор перформативної мережі, а також як поверхню, що у взаємодії з іншими сценічними поверхнями (тілом актора, сценографією, об'єктами, звуком) продукує сценічний трюк і поверхневі ефекти, які беруть безпосередню участь у сенсотворенні та формуванні глядацького сприйняття сценічного світу.

**Виклад основного матеріалу.** Сучасні театрознавчі та перформативні дослідження підкреслюють, що сценічне світло не обмежується технічними чи декоративними функціями, а виступає активним учасником театральної події. Воно здатне формувати режими видимості, присутності, ритм уваги та емоційні переживання глядача, впливаючи на сенсотворення на сцені.

Е. Фішер-Ліхте у праці «*The Transformative Power of Performance*» (2008) наголошує на театральній подієвості як ключовій характеристиці сучасного театру. Е. Фішер-Ліхте розглядає театр як подію, що характеризується взаємодією між акторами, глядачами та простором, у якій виникають ефекти присутності та інтенсивності. У цій системі світло виконує не допоміжну роль, а конститує режими видимості і впливає на спосіб переживання події: його зміни здатні змінювати темпоритм, ритм уваги та емоційний стан глядача (Fischer-Lichte, 2008: 38). Таким чином, сценічне світло стає одним із ключових агентів взаємодії, формуючи поле події і безпосередньо впливаючи на процес сенсотворення.

П. Брук у праці «*The Empty Space*» (1968) демонструє інший аспект театального світла: його здатність визначати саму можливість театральної події через створення простору видимості. Він пише: «*A performance only comes alive when the invisible is made visible*» (Brook, 1968: 13) – «Вистава оживає лише тоді, коли невидиме стає видимим». Ця теза підкреслює автономну функцію світла: воно не просто освітлює сцену, а формує її сенсову та просторову структуру. Світло здатне конституювати сценічний простір, створювати режими видимості та акцентувати подієві моменти, що робить його активним учасником театральної взаємодії, а не пасивним інструментом.

Постдраматичний театр, як описує Г.-Т. Леманн, підкреслює автономність сценічних елементів. У постдраматичних практиках світло, звук, матеріали та тілесність актора не підпорядковуються лінійній драматургії, а виступають самостійними сенсотворчими агентами, здатними породжувати часові й просторові ефекти (Lehmann, 2006: 42–45). Світло у такому контексті не ілюструє драматургічну основу, а формує режими присутності та інтенсивності подій, активізуючи поверхневі ефекти і трюки.

Інтегруючи ці підходи з акторно-мережевою теорією Б. Латура, світло може бути осмислене як нелюдський актор, що взаємодіє з тілом актора, сценографією та глядацьким сприйняттям, не будучи повністю підконтрольним людській інтенції (Latour, 2005: 72). Воно здатне ініціювати зміни ритму, переміщення уваги та створювати інтенсивні ефекти, виступаючи автономним агентом у сценічній мережі. Таким чином, світло є рівноправним учасником дії, а його взаємодія з іншими поверхнями – матеріалами, тілом актора та простором – формує трюки, поверхневі ефекти та сенсотворчі моменти.

У контексті філософії події Ж. Дельоза сценічне світло доцільно розглядати не як технічний інструмент або допоміжний засіб оформлення, а як самостійну подієвість, що функціонує на рівні поверхні та здатна продукувати сенси через інтенсивності взаємодії. Ж. Дельоз у «Logic of Sense» (1969) визначає сенс як інкорпореальний ефект або подію, що «наступає» на поверхні перетину тіл і мови, – саме там сенс спливає, а не в глибині субстанцій чи прихованих змістів. Сенс не є властивістю слів чи предметів, а виникає як подія на поверхні, де серії тіл і знаків резонують одна з одною без злиття в єдину сутність.

Для Ж. Дельоза сенс є інкорпореальною подією, що не зводиться до змісту фізичного стану справ, а постає на поверхні між пропозиціями та станами справ: «Sense is the expressed of the proposition <...> a pure event which inheres or subsists in the proposition» (Deleuze, 1990) – «Сенс – це виражене в пропозиції... чиста подія, що існує або зберігається в пропозиції».

Цей феномен поверхні Ж. Дельоз протиставляє традиційній «глибинній» герменевтиці та догмі про фіксовані значення. Сенс виникає у самому моменті зіткнення, у «похідних імпульсах» поверхневих серій, а не як ієрархічно підпорядкований глибинній проблемі.

Якщо у цьому контексті трактувати сценічний трюк як поверхневий ефект (як показано в статті Р. Неупокоева (2024)), тоді взаємодія світла

з поверхнею повністю відповідає природі такого трюку: він не репрезентує наперед заданий зміст, а продукує значення в акті своєї появи, у проміжку між позначниками, що з одного боку – репрезентовані світлом, а з іншого – поверхнею, з якою воно взаємодіє. Саме цей простір події стає ареною виникнення сенсу.

Світло, вступаючи у взаємодію зі сценографією, тілом актора та сценічними об'єктами, створює нові режими видимості, які не існують ані у «чистому» світлі, ані у «чистій» матеріальності предметів. Відблиск, тінь, пульсація, затемнення, просвіт – ці поверхневі ефекти безпосередньо впливають на сприйняття сценічного світу. Світло конститує спосіб присутності об'єктів у просторі вистави, виступаючи як імпульс події, а не як репрезентативний засіб.

Попри свою нематеріальність, світло функціонує як поверхня, оскільки створює видимі межі, визначає контури, інтенсивність зон та оптичні «шари» простору. У взаємодії зі сценографічними матеріалами – металом, тканиною, деревом, пластиком, папером – світло вступає у діалог із їх фізичними властивостями: відбивною здатністю, фактурою, щільністю, ступенем поглинання або розсіювання. Унаслідок цього виникає спільна поверхня події, де світло і матеріал уже не можуть бути розділені без втрати сенсу, оскільки саме їхня взаємодія становить інтенсивність події, що породжує сенс.

Цю логіку подієвості можна співвіднести і з контекстом постдраматичного театру, який описує Г.-Т. Леманн. Він підкреслює, що сценічні елементи використовуються не як ілюстрація тексту, а як автономні сенсотворчі фактури, здатні породжувати часові й просторові ефекти, що не підпорядковуються лінійним драматургічним схемам. Світло у цьому сенсі стає самостійним акторським ресурсом, формуючи подієвість, а не слугуючи лише фоном.

Саме на спільній поверхні, утвореній світлом і матеріальними сценічними елементами, формується сценічний трюк як раптова зміна режиму видимості. Трюк не зводиться до механіки світлового переходу або демонстрації технічної майстерності. Його сутність полягає у трансформації перцептивної ситуації: знайомий об'єкт раптово набуває іншого статусу, стабільна фактура починає працювати як подія, а простір активізує зорову увагу глядача, породжуючи інтенсивний імпульс сприйняття. Трюк не веде у «глибину» значень, а працює на поверхні, змінюючи сам спосіб бачення.

Сценічне світло у цьому сенсі можна співвіднести з бартьянським розумінням міфу. Як і

міфологема, світловий трюк не фіксує остаточного значення, а створює ефект смислу, конструюючи контекст появи предмета або дії (Barthes, 1957: 155). Світло не «пояснює» об'єкт, а міфологізує його через подієвість поверхні, перетворюючи звичайне на значуще. Тінь, відблиск або затемнення функціонують не як символи, а як інтенсивності, що запускають процес означування і залишають його відкритим.

У дельозівській логіці поверхневості ці інтенсивності є первинними носіями смислу: сенс виникає не як репрезентація, а як подія на стику світла і матеріалу (Deleuze, 1990: 145). Сценічний трюк – це точка зустрічі поверхонь, де сенс не передається, а народжується у момент взаємодії. Саме через цей механізм виникає новий «міф», що конструюється через світло, матеріали та акторське тіло, подібно до міфологеми Р. Барта (Barthes, 1957: 160).

У цій перспективі світло стає повноцінним учасником дії. З позицій акторно-мережевої теорії Б. Латура світло – нелюдський актор, який взаємодіє з іншими елементами мережі – тілом актора, сценографією, об'єктами, поглядом глядача (Latour, 2005: 72). Воно не підпорядковується людській інтенції повністю, а здатне ініціювати події, зміщувати увагу, змінювати ритм і просторові відчуття, виступаючи автономним агентом у сценічній взаємодії.

Таким чином, сценічне світло у сучасному театрі постає як активний сенсотворчий чинник: воно формує режими видимості, взаємодіє з матеріальними і тілесними елементами, продукує трюки та поверхневі ефекти, створюючи нові сенси, інтенсивності та міфологеми на сцені.

**Висновки.** У результаті проведеного дослідження можна стверджувати, що сучасне сценічне світло перестає сприйматися як технічний або декоративний елемент і постає як повноцінний учасник театральної дії. Аналіз підходів Е. Фішер-Ліхте та П. Брука демонструє, що світло здатне не лише забезпечувати видимість, а конституювати

режими присутності, впливати на ритм уваги глядача та створювати ефекти інтенсивності, які безпосередньо формують досвід сприйняття події. У постдраматичних практиках, як показує Г.-Т. Леманн, світло набуває статусу автономного сенсотворчого агента, який у взаємодії з тілом актора, матеріалами сценографії та простором продукує поверхневі ефекти, трюки та тимчасові структури, що не підпорядковуються лінійній драматургії.

Інтеграція цих театрознавчих підходів з філософією події Ж. Дельоза дозволяє розглядати світло як інкорпореальну подієвість, де сенс народжується не в глибині символічних структур, а на поверхні взаємодій, у момент зіткнення світла, матеріалу та тілесності актора. Сценічний трюк у цьому контексті виступає точкою виникнення сенсу: він не репрезентує готовий зміст, а продукує його у момент події, активізуючи сприйняття глядача та трансформуючи спосіб бачення простору. Світлові ефекти, тінь, відблиск та затемнення функціонують як інтенсивності, які запускають процес означування, перетворюючи звичайні об'єкти на смислові центри і створюючи нові міфологеми, подібно до того, як це описує Р. Барт.

Важливим аспектом новизни представленого дослідження є застосування акторно-мережевого підходу Б. Латура, що дозволяє осмислити світло як нелюдського актора, здатного ініціювати події, зміщувати увагу, створювати зміни ритму та просторові ефекти, взаємодіючи з іншими елементами сценічної мережі. У такому прочитанні світло постає не лише як засіб видимості, а як автономний агент, що безпосередньо конструює подієвий, перцептивний та семіотичний досвід глядача. Цей підхід дозволяє переосмислити традиційні уявлення про сценічне світло, відкриваючи перспективу його сприйняття як повноцінного учасника театральної події, здатного продукувати сенс, формувати режими видимості та перетворювати сценічну матерію на активну поверхню події.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Неупокоев Р. Сценічний трюк як інструмент створення глядацького враження. Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ. 2024. Вип 35. С. 28–34. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318062>
2. Barthes, Roland. *Mythologies*. New York: The Noonday Press, 1972.
3. Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Simon and Schuster, 1996.
4. Deleuze, Gilles. *Logic of sense*. London: The Athlone Press, 1990.
5. Eco, Umberto. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
6. Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge, 2008.
7. Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
8. Latour, Bruno. *Reassembling The Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

9. Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre. London: Routledge, 2006.
10. McCandless, Stanley. A Method of Lighting the Stage. New York: Theatre Arts, Inc., 1947.
11. Pilbrow, Richard. Stage Lighting Design: The Art, The Craft, The Life. New York: By Design Press, 1997.
12. Rosenthal, Jean. The Magic of Stage Lighting. New York: Theatre Arts Books, 1967.

#### REFERENCES

1. Neupokoiev R. (2024) Stsenichniy triuk yak instrument stvorennia hliadatskoho vrazhennia. [Stage trick as a tool for creating a spectatory experience]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. Kyiv, 35. 28–34. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318062>
2. Barthes R. (1972) Mythologies. The Noonday Press, New York. 164 pp.
3. Brook P. (1996) The Empty Space. Simon and Schuster, New York. 141 pp.
4. Deleuze G. (1990) Logic of sense. The Athlone Press, London. 393 pp.
5. Eco U. (1979) The Role of the Reader. Indiana University Press, Bloomington. 273 pp.
6. Fischer-Lichte E. (2008) The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. Routledge, London. 232 pp.
7. Latour B. (1993) We Have Never Been Modern. Harvard University Press, Cambridge, MA. 157 pp.
8. Latour B. (2005) Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford University Press, Oxford. 301 pp.
9. Lehmann H.-T. (2006) Postdramatic Theatre. Routledge, London. 214 pp.
10. McCandless S. (1947) A Method of Lighting the Stage. Theatre Arts, Inc., New York. 143 pp.
11. Pilbrow R. (1997) Stage Lighting Design: The Art, The Craft, The Life. By Design Press, New York. 481 pp.
12. Rosenthal J. (1972) The Magic of Stage Lighting. Theatre Arts Books, New York. 256 pp.

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

