

Ходаківський Дмитро Дмитрович,
аспірант, творча аспірантура кафедри акторської
майстерності та режисури драми. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Dmytro Khodakivskyi,
Postgraduate student (Creative postgraduate
program) of the Acting and Directing Second
Department. I. K. Karpenko-Karyi National
Theatre, Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

РЕЖИСЕРСЬКА РОБОТА НАД ФІКСАЦІЄЮ ВИСТАВИ: ДОСВІД СЦЕНІЧНОЇ АДАПТАЦІЇ ПІСЛЯ ПРЕМ'ЄРИ

Анотація. *Мета статті* – розглянути явище фіксації вистави після прем'єри як завершального етапу режисерської роботи, зосередженого на аналізі взаємодії постановочного задуму з глядацьким сприйняттям. У центрі уваги – фіксація як етап режисерського доопрацювання вистави, що включає корекцію мізансцен, ритму, акцентів та інтонаційного малюнка. **Методологія дослідження** базується на поєднанні спостереження за репетиційним процесом, аналізі відеофіксацій вистав, а також елементів компаративного аналізу між прем'єрною та пізнішими версіями постановки. Застосовується також феноменологічний підхід до осмислення глядацького досвіду як фактора режисерського аналізу. **Наукова новизна** полягає в уточненні функцій фіксації вистави після прем'єри як динамічного і творчого процесу, що не лише завершує постановку, а й відкриває нові смислові рівні твору через зворотний зв'язок із публікою. Пропонується погляд фіксації не як технічного повторення прем'єрної версії, а як живого етапу взаємодії митця з глядацьким простором. **Висновки:** фіксація вистави є своєрідним синтезом режисерської інтенції та глядацької реакції, що дає змогу постановці досягти виразнішої художньої цілісності. Такий підхід акцентує роль режисера не лише як автора, а й як дослідника процесу театральної комунікації.

Ключові слова: режисура, фіксація вистави, прем'єра, глядацьке сприйняття, сценічна мова, театр, аналіз постановки.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Завершальним етапом творчого процесу, відповідно до методичних порад з теорії організації театральної діяльності є *випуск вистави – підготовка до прем'єри та прем'єрний показ* (Турчин, 2021, с. 45). Іноді термін *прем'єра* поширюється на кілька перших вистав. У широкому сенсі – перше представлення твору широкій публіці, що передбачає представлення глядачеві вистави як кінцевого продукту.

У театральній практиці прем'єрою вважається перший публічний показ нової вистави, однак

кількість наступних показів може варіюватися залежно від театру та специфіки постановки. Театральні діячі мають різні погляди щодо кількості показів, які слід вважати прем'єрними. Так, наприклад, режисер Максим Новотарський зазначає, що після прем'єри вистава потребує ще близько семи показів для досягнення задуманої форми, і справжня вистава починається з п'ятого-сьомого показу. (Новотарський, 2024) А народний артист України Олексій Богданович у своєму інтерв'ю зазначає: «прем'єри – це зі сфери несвідомого.

Внутрішня свобода у мене з'являється десь на 10-ту виставу» (Богданович, 2021).

Зокрема, засновниця «Дикого театру» Ярослава Кравченко зазначає, що в театральному менеджменті існує формула, за якою вистава окуповується за 10 показів, тобто після десяти показів досягається фінансовий баланс (Кравченко, 2017).

Різниця у наведених цифрах зумовлена тим, що для «освоєння» вистави потрібен певний час. Цей процес у режисурі називається «фіксацією».

Мета статті – проаналізувати феномен фіксації театральної вистави як специфічної форми репрезентації сценічного твору в межах науково-творчої практики, а також окреслити методологічні засади дослідження режисерського задуму через пробудову зворотного зв'язку театральної трупи з публікою.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проведення аналізу фіксації вистави як способу реконструкції й осмислення режисерської роботи ґрунтується передусім на вивченні художнього та теоретичного досвіду Леся Курбаса. Важливим напрямом сучасного осмислення методології режисера є праця О. Клековкіна «Система Курбаса: Реконструкція» (2025), де проаналізовано режисерську систему в світлі культурно-історичних реалій 1930-х років. Дослідник зосереджується на ключових поняттях і принципах взаємодії в межах «інтелектуального театру». Водночас значущим джерелом для роботи є публікація «Філософія театру» (2022), яка вперше зібрала в одному томі авторські тексти, фрагменти щоденників, листи та програмові статті Курбаса, що дає змогу звернутися до першоджерела і глибше реконструювати специфіку художнього мислення режисера.

Окрему увагу в дослідженні приділено зіставленню досвіду «Березоля» з актуальними практиками сучасного українського театру. У цьому аспекті цінними є свідчення та міркування провідних діячів сцени, зокрема аналіз інтерв'ю українських акторів і режисерів державних та незалежних театрів.

Центральною ж емпіричною опорою даного дослідження став досвід Театру «Між Трьох Колон», який упродовж кількох сезонів здійснював практичне вивчення, адаптацію та актуалізацію методології Леся Курбаса в умовах новітньої театральної реальності. Практика фіксації вистав, здійснена в межах цього експерименту, дала можливість виявити потенціал курбасівського підхо-

ду як базису для розробки сучасних інструментів аналітичного та документального збереження сценічного твору.

Виклад основного матеріалу. Леся Курбас наголошував на важливості етапу фіксації, зазначаючи: «...мусить бути схоплена відповідна пропорція поміж зовнішньою силою, динамічністю прийому спектаклю – і можливістю глядача пережити цей об'єкт, ідею, яку йому підносять...» (Курбас, 2022, с. 584).

Основними факторами, що впливають на пошук цієї «пропорції», є такі аспекти:

1. **Фізичний.** У виставах де переважають динамічні мізансцени, використовуються хореографія чи вокальні елементи, важливою складовою є адаптація до фізичного навантаження зумовленого просторовим малюнком та динамічним ритмом вистави. Для цього необхідно кілька показів, які допомагають подолати фізичні труднощі та адаптувати рухові схеми.

2. **Психологічний.** Опрацювання психологічного малюнка ролі потребує кількох показів, під час яких актор проходить шлях персонажа від початкових завдань до фіналу вистави. Це дає змогу глибше проаналізувати психологічні мотивації героя, оцінити ефективність реалізації його цілей та коригувати акценти за допомогою внутрішніх і зовнішніх засобів виразності.

3. **Технічний.** Відбір технічних засобів впливу є критично важливим, оскільки під час попередніх показів можуть виявлятися недоречність або надлишковість певних реквізитів чи елементів декорації. Деякі сцени можуть вимагати зміни способу взаємодії з декорацією.

Таким чином, процес фіксації є ключовим етапом у формуванні вистави, оскільки забезпечує її художню цілісність та баланс між режисерським задумом, акторською інтерпретацією і глядацьким сприйняттям.

У подібному контексті театральна трупа стикається з методологічною дилемою: остаточне доопрацювання вистави є можливим лише за умови присутності глядача, адже саме його безпосередня реакція дає змогу об'єктивно оцінити ефективність художніх рішень. Водночас, значні зміни, що можуть бути внесені після перших публічних показів, можуть призвести до суттєвих відмінностей у сприйнятті вистави різними аудиторіями, створюючи, фактично, декілька варіантів театального продукту. Показовою у цьому контексті є позиція

актора Олексія Богдановича щодо прем'єрної вистави *«Сірано де Бержерак»* у Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка: «Взагалі, я б не рекомендував нікому приходити на прем'єри, тому що прем'єра – це стрес. А стрес – деструктивний, ти не можеш дозволити собі якісь вольності, ти затиснутий у рамки, ти не знаєш, як буде глядач реагувати, яка буде його емоція <...> ми не мали чистих прогонів і актори просто дезорієнтовані <...> Зараз усе трошки по-іншому, ми вже освоїлися, трошки стали наглиші, сміливіші» (Богданович, 2021).

Цей коментар ілюструє важливість попередньої взаємодії з публікою: репетиції, що відбуваються в порожній залі, не дають можливості адекватно змодельовати повноцінну сценічну ситуацію. Лише безпосередня присутність глядача, як активного співучасника театрального дійства, дає змогу перевірити життєздатність обраних естетичних і драматургічних рішень та, за необхідності, здійснити їх перегляд.

Прогони на публіку як ключовий етап постановки вистави. Прогони на публіку є важливим етапом у процесі створення вистави, оскільки надають можливість творчій групі знайти оптимальний баланс художніх засобів. Їхня особливість полягає в тому, що глядачеві пропонується перегляд ще не остаточної версії вистави. З одного боку, такий формат знімає з режисерів та акторів тиск відповідальності за абсолютну завершеність сценічного продукту на етапі попереднього показу, а з іншого – створює умови для об'єктивного аналізу дієвості художніх рішень і виявлення тих елементів, які потребують подальшого вдосконалення.

У контексті аналізу впливу глядацької присутності на формування остаточної художньої структури вистави особливу увагу привертає досвід вуличного театру. У подібних формах театрального мистецтва трупя щоразу змушена адаптуватися не лише до специфіки відкритого простору (ринкова площа, міський парк, пішохідна зона), а й до динамічної аудиторії, яка не завжди є заздалегідь підготовленою або цілеспрямовано залученою. Саме ця необхідність постійної гнучкості та безпосередній контакт з «живим» глядачем визначають унікальність художньої мови та стратегії взаємодії з вуличним театром.

На думку керівника польсько-українського культурного проекту *Ciesz się teatrem ulicznym* Кшиштофа Дубеля, вуличний театр, як мистецтво

комунікації має акцентуватися на специфічних засобах художнього впливу, оскільки звернений саме до *«випадкового глядача, вуличного перехожого, використовуючи просту мову жестів, універсальний знак, гарантує порозуміння та відчуття спільноти. Ці дві цінності поєднують воєдино новітні тенденції світового театру»* (Дубель, 2023).

Але використання цього принципу є важливим і для стаціонарного театру. В методології Курбаса часто можна побачити акцентування впливу на глядача в поставлених акторам завданнях:

- з Лекції про сучасний «темп і ритм»: «Наприклад: скажіть фразу “Я люблю тебе”. Можна говорити інакше: “Я <...> люблю тебе”. “Я лю<...> тебе”. Пам'ятайте, що матеріал у спектаклі абсолютно сценічний. Який темп має бути в монументальній речі? Повільний. Чому? Щоб глядач мав більше асоціацій» (Курбас, 2022, с. 245);

- з Протоколів засідань станції фіксації та систематизації досвіду (Протокол № 10 – репетиція «За двома зайцями»): «З генеральної репетиції: 1-а дія: черга, коли вона говорить, – на мою думку, треба б її якось виділити із загального гамору, коли б її більше висунути на авансцену, ясно була б перенесена точка уваги. Коли з ширмами люди стоять ближче, тоді увага людей (глядачів) звертається на них, а не на чергу» (Курбас, 2022, с. 299);

- з лекції «Про зв'язок театру з сучасністю»: «...театр не є виключно мистецтвом актора, театр складається із роботи драматурга і роботи режисера, і театр, таким чином, є певним сплавом, амальгамою цих трьох головних факторів. Четвертий фактор – це глядач» (Курбас, 2022, с. 165).

Сприйняття глядача відіграє вирішальну роль у виборі художніх засобів, що застосовуються у виставі. У своїх перформансах 50-6-х років ХХ століття режисер Є. Гротовський наголошував на суті експерименту – на імпровізації у взаємодії між актором і глядачем: *«Глядачі реагували, а іноді й діяли ніби разом з акторами. Реакції акторів та глядачів були їх власними, вільними, «імпровізованими». Але за цим стояв узурпатор, яким був я як режисер. Таким чином, ця взаємодія акторів та глядачів була заздалегідь, хоч іноді й достовірно, але все ж структурно вибудована»* (Гротовський, 2021). Принципи роботи, описана Гротовським, ґрунтуються на методі «узурпації» – тобто цілеспрямованого провокування імпровізацій, орієн-

тованих на глядачів. Режисер усвідомлено обирає цей прийом ключовим засобом впливу на публіку.

Подібний досвід виникає під час гастролей постановок, створених за законами не експериментального, а академічного театру. Так, у 2018 році трупя Театру «Між Трьох Колон» зіткнулася з такою ситуацією під час виїзної вистави за п'єсою Жана-Поля Сартра «За зачиненими дверима» на відкритому майданчику.

Головна обставина цієї п'єси полягає в тому, що персонажі замкнені в кімнаті, яка, за авторським задумом, є готельним номером, що символізує пекло. Проте герої не можуть повірити, що пекло може виглядати саме так, і постійно шукають прихований сенс, очікуючи на «обіцяні» тортури. Закритий простір є ключовим елементом драматургії вистави, проте «показ просто неба» створив для акторів особливий виклик у формуванні сценічної реальності.

Принципом, який використовувався у цьому показі, стало не уявне «відтворення» стін, яких насправді не було, а трактування всього відкритого простору як замкненої кімнати. Особливого ефекту вистава набула завдяки непередбачуваному звуковому акценту: під час однієї зі сцен задзвонили дзвони Михайлівського собору, біля якого відбувся показ. Актори органічно включили цей звук у виставу, обігравши його як попередження вищих сил, що намагаються покарати персонажів.

Зворотний аналіз дилеми, що постала перед акторами під час подібного показу, свідчить про те, що одним із можливих рішень могло бути ігнорування зовнішніх чинників – «створення ілюзії» стін і відсторонення від сторонніх звуків. Проте вирішальним фактором у цьому процесі став сам глядач, який є свідком відсутності фізичних меж простору та чує навколишні звуки. Це змусило творчу групу шукати такі режисерські рішення, які не лише не руйнували, а й наголошували художню концепцію вистави, інтегруючи реальні обставини у сценічну дійсність.

Опанування вистави на фізичному, психологічному та технічному рівнях дає змогу акторам ефективно використовувати художні засоби, відібрані під час застільного періоду та відпрацьовані в процесі репетицій. Це дає можливість втілювати сюжет у різних умовах сценічного простору, а також гнучкіше зміщувати художні акценти з урахуванням реакції глядацької аудиторії. Наразі зазначимо, що Лесь Курбас наголошував важли-

вість точного балансу між задумом і сприйняттям вистави: «Великого почуття міри, великої майстерності, великої культури треба для того, щоб знайти саме цю пропорцію; великого відчуття самого глядача, великого знання його психології треба для того, щоб дати пропорцію» (Курбас, 2022, с. 158).

У методології реалізації прогонів театральної вистави перед публікою у форматі відкритої репетиції важливими складовими є два ключові аспекти:

1. *Оцінка художніх і технічних елементів постановки* творчою групою під час показу глядачам;

2. *Зворотний зв'язок з аудиторією*, який дає змогу внести корективи у виставу з урахуванням глядацьких відгуків і відповідно до загального художнього задуму.

З метою ефективної комунікації з публікою після відкритого показу, в театральній практиці зазвичай використовують три основні методи:

1. *Анкетування* – форма зворотного зв'язку, яка передбачає опитування глядачів після перегляду вистави. Цей метод активно застосовувався, зокрема, на ранніх етапах діяльності театру «Березиль» у Харкові (Курбас, 2022, с. 583);

2. *Індивідуальні обговорення*, які відбуваються у приватному форматі з окремими глядачами. Зазвичай доступ до таких показів мають особи, які перебувають у тісному зв'язку з учасниками творчої команди, що, своєю чергою, забезпечує можливість отримати персоналізований відгук;

3. *Публічна дискусія*, яка передбачає відкриту розмову між трупю і глядачами одразу після завершення показу.

Анкетування має обмеження через фіксований перелік запитань та їх формальність. Індивідуальні обговорення, хоча і дають змогу глибше зануритись у враження окремих глядачів, можуть бути неефективними через брак часу або втрату актуальності вражень до моменту спілкування.

Водночас, публічне обговорення також має певні ризики – не всі глядачі готові відкрито висловлювати свою думку перед аудиторією. Проте, за умови створення безпечної, дружньої атмосфери та чітких правил участі, цей формат може не лише стимулювати активну взаємодію, а й стати джерелом цінної інформації. Публічна дискусія дає можливість одразу реагувати на зауваження, уточнювати суперечливі моменти постановки та

зменшувати рівень непорозуміння між задумом авторів і його сприйняттям аудиторією.

Так, під час одного з прогонів на публіку вистави театру «Між Трьох Колон» за п'єсою «Маклена Граса» відбувся неочікуваний ефект: сцена «знування Анелі з Маклени», в якій пані подає головній героїні недоїдки зі свого столу, викликала у глядачів сміх. У процесі репетицій передбачалося, що ця сцена сприятиме співчуттю до Маклени, адже її драматична лінія була окреслена ще на ранніх етапах вистави. Однак у контексті публічного показу момент, де пані Анелі «дарує» дівчині залишки свого сніданку, був інтерпретований глядачами як комічний. Ця реакція викликала певну дискусію під час відкритого обговорення вистави з публікою після прогону.

Перед творчою групою постало питання: чи є помилка у побудові відповідної сцени, чи викликаний нею сміх гармонійно співвідноситься із загальною драматичною лінією історії Маклени. У пошуках відповіді митці звернулися до дослідження О. Оніщенко, присвяченого оригінальній моделі комічного в романі «Сміх Циклопа» Б. Вербера. Відповідно до її висновків, сміх у мистецтві ґрунтується на трьох ключових аспектах: ситуативному вимірі, механізмах впливу та особливостях характерів персонажів (Оніщенко, 2017, с.146).

Аналізуючи використання Вербером ідей Бергсона, О. Оніщенко наголошує, що комічні елементи не лише не зменшують драматичну напругу твору, а й відіграють важливу роль у полегшенні сприйняття читача. Трагування Вербера полягає в оцінці сміху не просто як реакції на комічне, а як форма протесту проти соціальних законів, які людина не може змінити, та наслідком нереалізованого самовираження (Оніщенко, 2017, с. 144).

З огляду на це, театральна трупа дійшла висновку, що реакція глядачів на сцену «знування Анелі з Маклени» є не лише закономірним відгуком на комедійні елементи, а й виявом безвиході – несвідомої реакції на неможливість допомогти головній героїні. Використані психологічні засоби спричинили те, що ця емоція знайшла вихід не у формі відкритого обурення, а через сміх.

Висновки. Таким чином, практика публічної фіксації вистави й обговорення з глядачами виявилася важливим інструментом зворотного зв'язку. Зокрема, вона дає змогу не лише уточнювати смислове сприйняття окремих сцен (комунікація «трупа – глядачі»), а й активно реагувати на запи-

тання, пропозиції та критичні зауваження аудиторії (комунікація «глядачі – трупа»).

Такий діалоговий підхід є методологічно значущим у процесі постановочної роботи, оскільки допомагає досягти балансу між художніми прийомами та змістовою цілісністю вистави, а також своєчасно виявляти й коригувати потенційні інтерпретаційні або концептуальні похибки.

Джерела та література

- Богданович, О. (2021). Я б не рекомендував нікому приходити на прем'єри, тому що прем'єра – це стрес. Інтерв'ю взяла Любов Базів. *Українформ*. 5 червня. Режим доступу: <https://ft.org.ua/news/oleksii-bogdanovic-aktor-teatru-i-kino-uk>
- Гротовський, Є. (2021). Світ – це місце правди. *Den Humennyi*. *Кранка з комою*. 16 лютого. Режим доступу: <https://medium.com/semicolonmedia/jerzy-grotowski-22c11b022ff0>
- Дубель, К. (2023). Вуличний театр, мабуть, такий же старий, як і сама людина. *Culture.pl*. Режим доступу: <https://culture.pl/ua/stattia/kshyshtof-dubely-vulychnyy-teatr-mabut-takyy-zhe-staryy-yak-i-samalyudyna> (дата звернення: 10.02.2025).
- Кравченко, Я. (2017). Театр повинен бути соціальним і політичним. *Розмова про головне*. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2017/02/03/yaroslava-kravchenko-3/> (дата звернення: 03.01.2025).
- Клековкін, О. (2025). Система Курбаса: Реконструкція. (Серія «Сценознавство»). Київ: Арт Економі. 320 с.
- Курбас, Л. (2022). Філософія театру / *Лесь Курбас*; упорядн. М. Лабінський; післямови М. Москаленко, Д. Лабінська; редактор М. Москаленко. Харків-Київ: Видавець Олександр Савчук; Вид-во «Основи». 920 с.
- Новотарський, М. В. (2024). В театрі ми приречені на сучасність [Електронний ресурс]. *Гал-Інфо*. Режим доступу: https://galinfo.com.ua/articles/v-teatri_my_pryrecheni_na_suchasnist_maksym-novotarskyi_422402.html
- Оніщенко, О. І. (2017). «Сміх Циклопа» як модель комічного Б. Вербера: потенціал теоретико-практичного паритету. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 20. С. 142-149. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2017_20_20
- Турчин, Т. М. (2021). Теорія і методика організації театральної діяльності в початковій школі: методичні рекомендації для студентів першого року навчання спеціальності 013 Початкова освіта. Ніжин. 45 с.

References

- Bohdanovych, O. (2021). Ia b ne rekomenduvav nikomu prykhodyty na premiery, tomu shcho premyera – tse stres. Interview by Liubov Baziv. *Ukrinform*. 5 chervnia. Retrieved from: <https://ft.org.ua/news/oleksii-bogdanovic-aktor-teatru-i-kino-uk>
- Hrotovskiy, Ie. (2021). Svit – tse mistse pravdy. Den Humennyi. *Krapka z komoiu*. 16 liutoho. Retrieved from: <https://medium.com/semicolonmedia/jerzy-grotowski-22c11b022ff0>
- Dubel, K. (2023). Vulychnyi teatr, mabut, takyi zhe staryi, yak i sama liudyna. *Culture.pl*. Retrieved from: <https://culture.pl/ua/stattia/kshyshtof-dubyl-vulychnyy-teatr-mabut-takyy-zhe-staryy-yak-i-sama-lyudyna> (accessed: 10.02.2025).
- Kravenko, Ia. (2017). Teatr povynen buty sotsialnym i politychnym. *Rozмова pro holovne*. Retrieved from: <https://rozmova.wordpress.com/2017/02/03/yaroslava-kravchenko-3/> (accessed: 03.01.2025).
- Klekovkin, O. (2025). *Systema Kurbasa: Rekonstruktsiia*. (Seriiia «Stsenoznavstvo»). Kyiv: Art Ekonomi. 320 p.
- Kurbas, L. (2022). *Filosofia teatru / Les Kurbas*; compiled by M. Labinskyi; afterword by M. Moskalenko, D. Labinska; editor M. Moskalenko. Kharkiv–Kyiv: Vydavets Oleksandr Savchuk; Vyd-vo «Osnovy». 920 p.
- Novotarskyi, M. V. (2024). V teatry my pryrecheni na suchasnist [Elektronnyi resurs]. *Hal-Info*. Retrieved from: <https://galinfo.com.ua/articles/v-teatri-my-pryrecheni-na-suchasnist-maksym-novotarskyi-422402.html>
- Onishchenko, O. I. (2017). «Smikh Tsyklopa» yak model komichnoho B. Verbera: potentsial teoretyko-praktychnoho parytetu. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, Issue 20. P. 142–149. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2017_20_20
- Turchyn, T. M. (2021). Teoriia i metodyka orhanizatsii teatralnoi diialnosti v pochatkovii shkoli: metodychni rekomendatsii dlia studentiv pershoho roku navchannia spetsialnosti 013 Pochtkova osvita. *Nizhyn*. 45 s.

Dmytro Khodakivskyi

Director's work on the fixation of the performance: the experience of stage adaptation after premiere

Abstract. Purpose. The article aims to explore the phenomenon of performance fixation after the premiere as the final stage of the director's work, focusing on the relationship between artistic concept and audience perception. The study examines fixation as a phase of directing correction involving mise-en-scène, rhythm, emphasis, and intonation adjustment. **Methodology.** The research combines direct observation of the rehearsal process, analysis of video recordings of performances, and comparative analysis between the premiere and later versions. The phenomenological approach is also applied to interpret the audience's experience as a significant factor in directing reflection. **Scientific novelty.** The article clarifies the role of post-premiere fixation as a dynamic and creative process. It is proposed that fixation should not be viewed as a mechanical repetition of the premiere, but as a living phase of interaction between the artist and the audience, which allows for the discovery of new semantic dimensions within the performance. **Conclusions.** Fixation is shown to be a synthesis of the director's intention and the audience's reaction, enabling a more coherent artistic structure. This emphasizes the role of the director not only as an author but also as a researcher of theatrical communication.

Keywords: directing, performance fixation, premiere, audience perception, stage language, theatre, performance analysis.