

DOI: 10.31866/2616-759X.6.2.2023.288151

УДК 792.028.3-047.42(477)

**ФІЗИЧНИЙ ТЕАТР ЯК ФОРМА ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА:
УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ****Ярослав Ланчак^{1а}, Андрій Маслов-Лисичкін^{2а},
Ірина Маслова-Лисичкіна^{3б}, Олександр Бутко^{4с}**¹ аспірант; e-mail: lanchak0804@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9282-8988² e-mail: amlisichkin@gmail.com; ORCID: 0000-0003-4679-7214³ e-mail: irinamlfest@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1576-3081⁴ e-mail: butko2016@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5054-284X^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Академія мистецтв імені Павла Чубинського, Київ, Україна^с Київський університет культури, Київ, Україна**Анотація**

Стаття присвячена розгляду однієї з новітніх експериментальних форм сценічного мистецтва – фізичному театру. Фізичний театр – театральна форма, що виокремилася і поширилася наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття в низці європейських країн та в США і є малодослідженою в українському мистецтвознавстві. **Метою дослідження** є аналіз художньо-соціального досвіду фізичного театру в контексті мистецьких практик кінця ХХ – початку ХХІ ст., з'ясування його здобутків і проблемних зон. Це явище досліджено на матеріалі західноєвропейського, американського та вітчизняного творчого досвіду і в контексті інших актуальних мистецьких трендів. Визначено генезу фізичного театру, особливості його виражальних засобів, тематичні пріоритети. **Методологія дослідження.** Методологічною основою обрано театральну антропологію, зокрема напрацювання одного з авторів базового видання «Словник театральної антропології. Таємне мистецтво виконавця» Еугенію Барбі та Нікола Саварезе. Безпосередню увагу приділено постатям режисерів і хореографів – провідникам досліджуваної театральної форми на різних сценах світу. Зокрема, у статті проаналізовано знакову роботу «Мау В» французької хореографіні Магі Марен. Осмислення українського досвіду фізичного театру здійснено за хронологічним принципом. Визначено режисерів і хореографів, серед яких Раду Поклітару, Лариса Венедіктова, Юрій Паскар, а також окремі театральні колективи, що активно опановували форму фізичного театру. **Наукова новизна** дослідження полягає в оригінальному ракурсі вивчення фізичного театру, зокрема простеження його генези й особливостей функціонування в Україні та за її межами. **Висновки.** У підсумку зазначено, що у фізичному театрі вироблено особливу виконавську техніку, обумовлену пріоритетом тіла як виражального засобу. Приділено велику увагу соціальної проблематиці. Відповідно, у кількох виставах фізичного театру, здійснених в Україні останніми роками, представлено пластичний узагальнений образ радянського тоталітаризму та деформованої ним людини.

Ключові слова: театральна антропологія; рух; тіло; виконавець; соціальна проблематика© Ярослав Ланчак, Андрій Маслов-Лисичкін,
Ірина Маслова-Лисичкіна, Олександр Бутко, 2023

Надійшла 19.08.2023

Постановка проблеми

Один з найдавніших видів мистецтв – театр має унікальну здатність до постійного самооновлення та вироблення нових творчих форматів. Зберігаючи та підтримуючи традиції, до яких глядач звик і які він поважає, автори сценічних творів не втомлюються експериментувати, руйнувати канони й пропонувати публіці щось абсолютно неочікуване. Серед таких новітніх явищ фізичний театр – театральна форма, що виокремилася та поширилася наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття в низці європейських країн і в США та є малодослідженою у вітчизняному мистецтвознавстві, а тому спеціальні роботи, присвячені цій тематиці, відсутні. Наразі розгляду «театру тіла», явища, яке вбирає в себе фізичний театр, присвячені окремі сторінки праці німецького театролога Еріки Фішер-Ліхте (Fischer-Lichte, 2008).

Відповідно об'єктом дослідження є новітні тенденції в сценічному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття, обумовлені зміною оптики на естетичні характеристики театру та його завдань як впливової соціальної інституції. Предметом дослідження обрано фізичний театр, зокрема простеження його генези й особливостей функціонування в Україні та за її межами. **Метою** статті є аналіз художньо-соціального досвіду фізичного театру в контексті мистецьких практик кінця ХХ – початку ХХІ століття, з'ясування його здобутків і проблемних зон.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Методологічну основу публікації становлять наукові праці у сфері культурної й театральної антропології. Упровадження антропології як наукового інструментарію зумовлено роботами видатного вченого сучасності Клода Леві-Строса (1997), його знаменитою книгою «Структурна антропологія». Теоретичні напрацювання К. Леві-Строса відкрили шлях до якісно нового осмислення сценічної діяльності, тлумачення та реалізації його нових функціональних завдань. Похідне від культурної антропології поняття «театральна антропологія» увів у науково-культурологічний обіг Еугенію Барба, послідовник видатного режисера сучасності Єжи Гротовського (2001). Наразі це поняття дає змогу повноцінно дослідити явище фізичного театру, зокрема особливості існування виконавця в процесі здійснення перформативної акції.

Важливо відзначити, що на першопочатках театральна антропологія зосереджувалася на вивченні поведінки виконавця ритуального театру, пов'язаного з архаїчною обрядовістю, що не стосується сучасності та повсякдення, драматургічною основою якої був ритуал. Натомість останнім часом театральна антропологія вийшла за межі визначення, яке їй дав Патріс Паві (2006), і охоплює своєю увагою тіло актора, його потенціал, семантичне наповнення незалежно від того, якої тематики торкається спектакль і в якій естетиці він здійснюється.

У процесі дослідження фізичного театру використано феноменологічний підхід, що надав можливість відстежити зміни в ставленні до тіла виконавця як такого, розглянути поняття тілесності в сценічній практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. У цьому разі винятково корисною виявилася

праця австрійського теоретика театру Крістофера Бальме (2008) «Вступ до театрознавства», у якій чимало уваги приділено проблемі фізичного тіла та його руху в сучасному театрі.

Виклад основного матеріалу

Таке складне та багатогранне явище, як фізичний театр, виникло в другій половині ХХ століття в низці європейських країн і США завдяки принциповій зміні оптики на практику театрального мистецтва. Бунтівні в політичному й соціальному контексті 60-ті роки минулого століття стали поворотними для театру, який остаточно втратив літературоцентричність і в цілому змінив свої естетичні обриси, поставив перед собою нові соціальні завдання.

Зокрема, на той час перформери-початківці, а сьогодні всесвітньо відомі режисер Роберт Вілсон і представник нью-йоркського осередку Річард Шехнер (Schechner, 2006) здійснили декілька виключних перформативних акцій. Їхнє розуміння театру як перформативного мистецтва, а не як сценічного твору із застиглою структурою концентрувало увагу на елементі імпровізаційності, що виникав на основі безпосередніх фізичних імпульсивних реакцій. Відповідно, такий підхід передбачав обов'язкове використання фізичних якостей тіла виконавця як одного з важливих складників системи сценічної образності.

Паралельно із цими експериментами фізичні можливості тіла та його імпульсивність, як базові прийоми створення виразного сценічного тексту, стали принциповими для творчих пошуків низки європейських хореографів 1970-х років, які послуговувалися досягненнями класичної балетної школи та доробком так званого вільного танцю початку ХХ століття Айседори Дункан, Лой Фуллер й інших (Grau & Jordan, 2000).

Як справжня реформаторка мови танцю виступила німецька хореографиня Піна Бауш, яка впровадила поняття «танц-театр», що визначило новий тренд сценічного мистецтва, спрямований на створення художньо-пластичного



Рис. 1, 2. Сцена з вистави «Соло».
Хореографія та виконання Ганрієтти Горн
(Solo, 1999)

еквівалента світу. У таких виставах її колективу з міста Вупперталь, як «Гвоздики», «Кафе Мюллер», «Мийник вікон», «Мазурка Фого», «Агуа, або Бразильська вистава» й інших, повною мірою виявилось новаторство сценічної мови, базоване на заміні класичних па глибоко символічними, але природними жестами та рухами, узятими з повсякдення.

Тілесну природність та імпульсивність як основу виразності танц-театру підхопили інші хореографині, серед яких Генрієтта Горн (*Henrietta Horn*) з німецького міста Ессен. Витончена чуттєвість і насичена емоційність рухів повною мірою виявилася в її композиції «Соло» (прем'єра відбулася 24 вересня 1999 р.) (*Solo*, 1999). Через імпульсивні судовні рухи рук і ніг цей мінібалет (25 хв) метафорично представляв людське звільнення (рис. 1, 2). В іншій композиції «Виринаючи» Генрієтта Горн створила свого роду зліпок соціуму, що виникав з комбінації десятих стільців з десятима танцівниками, які перебували в безупинному хаотичному русі.



Рис. 3. «Може Бі» («May B»).

Хореографія Магі Марен (*Maguy Marin*) (*May B*, n.d.)

Водночас танц-театр, як передумова виникнення фізичного театру, не був виключною прерогативою німецького художнього простору. У контексті формування явища фізичного театру неможливо не згадати роботи французької хореографині Магі Марен, яка власному тренду дала назву «не-танець». Культурою виставою Магі Марен (*Maguy Marin*) є «Може Бі» (*May B*, n.d.), створена на основі п'єс Самюеля Бекета «В очікуванні Годо» та «Кінець гри» (рис. 3) (Maskrell, 2015). Цю візуально-пластичну алегорію розпаду світу, втрати людиною людського представляли на сцені десять персонажів, одягнутих у лахміття з вибіленими обличчями-масками. Малопривабливі зовні істоти купчилися, борсалися,

виштовхували одна одну, аби чогось досягти, щось встигнути вхопити. Підкреслена фізіологічність їхньої поведінки виявлялася в активній жестикуляції, човганні ніг і тремтячих руках та була ключем до розкриття смислу спектаклю, його художньої концепції.

Отже, завдяки сміливим експериментам хореографів, які рішуче відступилися від балетно-танцювальних норм представлення тіла, як гармонійного й ідеального, а також діяльності перформерів у другій половині ХХ століття сформувалася особлива театральна форма – фізичний театр, підтримувати та розвивати яку взялися як танцівники, так і діячі драматичного театру.

Комплексний, міжконтинентальний шлях формування цього явища обумовив те, що воно не стало монолітним, а виробило свої формати й особливості залежно від країни, де створювався мистецький продукт і для кого. Наприклад, у європейському культурному просторі виокремилася так звана фламандська хвиля фізичного театру, представлена роботами Віма Вандекабуса (*Wim Vandekeybus*), Алана Плателя (*Alain Platel*), Яна Фабра (*Jan Fabre*) (Uytterhoeven, 2009).

Для хореографа Алана Плателя, який значною мірою визначив обличчя бельгійського фізичного театру, як і для багатьох його колег, найважливішим є соціальний меседж твору, донесений через акцентовану фізіологічність тіла, його потенціал. Концептуальна ідея в А. Плателя, який прийшов до театру з досвідом роботи у сфері соціальної психології, у божевільнях, зазвичай артикулюється через імпульсивний фізичний рух. Така художня стратегія обумовила особливу виконавську техніку, що передбачає максимальну фізичну розслабленість тіл артистів: вони ніби позбавлені м'язів і кісток. Тож у виставах А. Плателя тіла виконавців імпульсивно реагують на зовнішні й внутрішні подразники, водночас у них відсутня притаманна класичному балету або естрадному танцю концентрація та зібраність, а тому вони постійно втрачають рівновагу, розтікаються в просторі.

Згодом фізичний театр в Європі й Америці істотно модифікувався та розвинувся завдяки урізноманітненню індивідуальної художньої лексики окремих митців. Крім того, він суттєво глобалізувався щодо використання елементів культур різних континентів, етнотанцювальних елементів. До його арсеналу ввійшов досвід ритуальних танців, наприклад індійського катакалі (*kathakali*). У практику фізичного театру також стали вводити прийоми авангардного японського танцю буюто. І все це дало



Рис. 4. Анастасія Сердюк, Олег Савкін у виставі «Неймовірний бал». Автор Алла Рубіна. Національний академічний драматичний театр ім. Лесі Українки. Фото Ірини Сомової (Владимирова, 2002)

змогу постановникам поглиблювати смисли вистав, не тільки концентруватися на локальній проблематиці, а й створювати роботи, що стосуються проблем виживання людства в цілому, як-от екології, глобального потепління, потоків біженців з країн третього світу.

Виокремлення фізичного театру в особливу театральну форму в Україні також переважно пов'язане з досвідом танц-театру. Зокрема, ознаки танц-театру, як важливого мистецького явища, проявилися в українському художньому просторі наприкінці 1990-х, причому в основному на території драматичного театру й почасті музичного. Дійсно, початок розвитку танц-театру в Україні відбувся на драматичній сцені: 2001 року на сцені Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки з'явилася вистава хореографіні Алли Рубіної «Неймовірний бал» (рис. 4). За спостереженням мистецтвознавців «ця постановка на музику Ніно Рота та Горана Бреговича стала чи не першим орієнтиром для пересічної публіки, чим, власне, є танц-театр в Україні і чим він відрізняється від усього іншого, що називається танцями на сцені» (Веселовська, 2010).

Розвиток фізичного театру України 2000-х років великою мірою визначили два хореографи, які працювали як на теренах танцювального мистецтва, так і в драматичному театрі. Це відомий поза межами країни засновник танцювального колективу «Київ модерн-балет» Радун Поклітару (Узун, 2012) та перформерка і хореографіня, організаторка «Танц-лабораторії» Лариса Венедіктова.



Рис. 5. Фінальна сцена з балету «Underground»: до змучених, загнаних у підземелля людей зрештою приходять порятунок. Щоправда, ціною смерті та втрат.

Фото Сергія Трофімова (Унанова, 2010)

Вистава «Underground» Радун Поклітару є показовою, адже це перехід від танцювальної практики до фізичного театру (рис. 5). Створюючи її, хореограф, як і сво-

го часу Марі Марен, скористався першокласною драматургією: в її основі п'єси філософа-екзистенціаліста Жан-Поля Сартра «За зачиненими дверима», «В'язні Альтони» та «Шлях до свободи». Завдяки представленій хореографом і сценографом монументальній візуальній картині у спектаклі одразу постає жахливий образ світу. Натопт у пошматованому одязі ніби перебуває в череві гігантської рептилії, чії фрагменти проєктуються на екрані-заднику.

Підкреслена фізіологічність поведінки персонажів виявляється у виставі «Underground» через подолання людьми свого плазування в замкнутому просторі. Так відбувається трансформація цих істот, що відповідає філософському концепту екзистенціалізму Жан-Поля Сартра. Їхня фізична жалюгідність акцентується також двома колонами гігантського розміру, які за мить перетворюються на величезні надувні ковбаси. У такий спосіб, наслідуючи європейських колег, Раду Поклітару виробив власну особливу сценічну лексику, що містить побутові та символічні жести, тілесні конвульсії, поведінкові стереотипи, які виявляються через фізіологію, через метушню, боротьбу, бійку і т. ін.

Хореографиня Лариса Венедіктова свої пластично-танцювальні експерименти певний час здійснювала в драматичному театрі, працюючи з режисером Дмитром Богомазовим. Зокрема, у процесі роботи над драматичними спектаклями її зацікавило не лише людське тіло, його пластика, а й те, як фізіологія впливає на психологію особистості, як побутові рухи та соціальні жести можуть змінювати сприйняття й розуміння світу, позиціонувати особистість у суспільстві.



Рис. 6. «Курбас. Реконструкція» – сольний етюд Ольги Комісар.
Фото Євгена Рахно (Никитюк, 2009)

Перформанс «Курбас. Реконструкція» групи «Танц-лабораторія» можна характеризувати як показовий приклад фізичного театру, де концептуальність змісту

виявлялася через показ того, як людські тіла набирають соціальних прикмет, стають носіями політичної міфології (рис. 6). Наприклад, сценічні персонажі, що одягали кашкет і шинель миттєво ставали всесильними політичними фігурами. У такий спосіб Л. Венедіктова наочно демонструє «здатність тіла бути всім – емоцією, поняттям, явищем, культурною епохою, часом, звуком» (Веселовська, 2008).

Основними елементами сценічної лексики більшості вистав фізичного театру, що з'явилися на сценах України, є імпульсивні виразні жести, побутові рухи, акробатичні трюки, поодинокі танцювальні па. Тренд фізичного театру сьогодні реалізують сталі репертуарні колективи, а також невеликі незалежні групи перформерів, які часто йдуть лабораторним шляхом, предметно і ретельно опановуючи техніку й прийоми фізичного театру.



Рис. 7. Сцена з вистави «Сімейний альбом» у Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра, режисер Маттео Сп'яцці. Фото Анастасії Монтас (VIŃO, б.д.)

За принципом пластичної промовистості тіла, жестів і рухів зробив свій спектакль «Сімейний альбом» у Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра італійський режисер Маттео Сп'яцці (*Matteo Spiazzi*) (рис. 7). За тему він обрав «шалені 1990-ті роки», пострадянський побут, що, між іншим, запам'ятався візками «кравчучками» з величезними картатими торбинами.

Як і в переважній більшості вистав фізичного театру тут немає слів, лише окремі вигуки та виразний музичний ряд. Тож функцію всього вербального ряду беруть на себе пластичні прийоми, у яких уміло поєднуються елементи коме-

дії дель арте та побутова жестикуляція. Усі персонажі характеризуються через рухи й пластику, бо актори копіюють і пародіюють характерні поведінкові звички 1990-х років – ходу, жестикуляцію, манеру спілкування. Показовим є те, як актор Олег Стефан у ролі старої жінки використовує широкую палітру дрібної пластики – тремтіння рук, човгання ніг, хитання головою.

Свою наступну «фізичну» виставу «Моменти», поставлену в цьому ж театрі, Маттео Сп'яцці присвятив іншому історичному періоду, хронологічні межі якого займають проміжок часу від 1970-х і до моменту утвердження незалежної української держави. Відповідно цей спектакль наповнився прикметами побуту радянського життя: герої занурені в бюрократичну паперову рутину, переймаються рішенням побутових проблем, зумовлених дефіцитом товарів.

Щоб показати плин часу тих років, що отримали назву «застійні», режисер акцентує увагу на манері одягатися, зачісках, дрібних аксесуарах. Натомість основну увагу М. Сп'яцці переносить з тіла як такого на те, як люди носили одяг, як вони спотворювалися речами, взуттям, зачісками. Отже, фізичний театр в Україні завдяки творчим роботам Лариси Венедіктової та Маттео Сп'яцці представляє глядачеві узагальнювальний образ «homo soveticus», демонструє те, як тоталітарна держава буквально фізично деформувала людей, звиклих до постійного приниження.



Рис. 8. Сцена з вистави «VIŃO». Режисура та пластичне рішення Євгена Корняга (Білорусь).
Фото Анастасії Монтан (Сімейний альбом, б.д.)

Опанування естетики фізичного театру в Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра продовжив режисер Євген Корняг у спектаклі «VIŃO» (рис. 8). Його

жанр визначено як «майже без слів», що вказує на пріоритет руху й тіла як виражального засобу. Тож протягом вистави час від часу лунають крики, зойки, чується тупотіння, дзенькіт посуду та пляшок, скромний вокал й окремі фрази, що є типовим для вистав фізичного театру.

У «VIÑO» відсутній повноцінний сюжет, а є лише почергове відтворення в абстрактно-пластичній формі різних життєвих ситуацій, які демонструють втрату нормальних людських якостей, таких як уміння любити, довіряти, вислуховувати. Вибудовуючи пластичні мізансцени, режисер показує, як молоді люди, що зібралися на вечірці, стають усе агресивнішими, усе відвертішими, як в них пробуджується тваринне. Цей процес людського розпаду унаочнюється через розкоординацію рухів: руки учасників вечірки стають немічними, ноги підкошуються, а тіла уподібнюються до ватних опудал. Як і в переважній більшості вистав фізичного театру, ця пластична мова не створюється штучно, а копіюється з реальних життєвих ситуацій.

Одним з неформальних центрів фахового зацікавлення фізичним театром в Україні сьогодні можна вважати Рівненський обласний музично-драматичний театр, де цією театральною формою опікується режисер Юрій Паскар. Він – автор ідеї і постановник вистави «Люди. Тіла. Метаморфози», зосередженої на розгляді того, що стається з тілом протягом людського життя.

Водночас для Юрія Паскара важливо було привернути увагу не тільки до вікових змін, що відбуваються з тілом, а й до його метаморфоз у зв'язку з соціальними ситуаціями, у які потрапляє людина протягом життя. У виставі діють абстрактні особи різних статей і віку, що мають приблизно однаковий вигляд. Їхні відмінності з усією очевидністю виявляються тоді, коли вони проявляють себе в соціумі, а саме виборюють собі стільці. Режисер символічно, через найпростіші фізичні дії демонструє соціальну поведінку, оскільки, маючи стілець, особа здатна чогось досягти.

Обираючи стілець як символ фетишизації соціального статусу та визначаючи жанр вистави як «пластична драма абсурду», Юрій Паскар унаочнює залежність людини від місця в суспільстві, тобто від стільця. У такий спосіб він пов'язує власну роботу зі «Стільцями» Ежена Йонеско, у чьому абсурдистському жарті цей предмет меблів є знаком спустошення і, навпаки, вичавлювання із соціуму.

Балетмейстер-постановник вистави «Люди. Тіла. Метаморфози» Олександр Віюк використовує характерний для фізичного театру арсенал виражальних засобів. Тіла б'ються в конвульсіях, перекочуються по підлозі, марширують, імпровізують, втрачають м'язову силу і стають мертвими. Є також численні танцювальні елементи, зокрема оберти, присядки, арабески, дрібушки, що поєднуються із фізичними вправами. У підсумку постановники цієї вистави також створюють образ соціального радянського минулого, тільки не конкретизованого через особистість, а узагальненого, представленого через риштування гігантських споруд сталінського часу, що створюються пірамідою з тіл виконавців.

Наукова новизна дослідження полягає в оригінальному ракурсі вивчення фізичного театру, зокрема простеженні його генези й особливостей функціонування в Україні та за її межами.

Висновки

У процесі узагальненого розгляду фізичного театру та простеження відмінностей від театру традиційного, драматичного очевидним є те, що його особливості закладені в назві цього явища, яка походить від грецького *physis* – природа. Отже, ключовим для фізичного театру є природний прояв тілесності, розуміння якої доволі широке й охоплює не тільки фізичні, а й соціальні характеристики.

Вистави фізичного театру позбавлені вербального начала в його звичному розумінні, а його лексика – це комбінація різних видів жестів і рухів, пантоміми, акробатики, комедії дель арте, елементів балету, танців і т. п. Водночас спектаклі мають глибоку концептуальну програмність, основою якої є драматичне начало. Фізичний театр активно розвивається як сюжетний, де драматургічна основа чітко виявляється, і позасюжетний, зосереджений на станах людини в різних драматичних ситуаціях. Але в обох випадках пріоритетним засобом його виразності є людське тіло, його унікальність та універсальність.

Відповідно, авторський відбір і поєднання видів рухів спрямовані на виявлення концепції постановника. Такий підхід до створення вистави дав поштовх сформулювати нову виконавську техніку, що обумовлена пріоритетом тіла як виражального засобу над словом. Тому, аби здійснити свій задум, режисер й актори працюють як дослідники-антропологі, виявляючи еквіваленти словам у русі.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бальме, К. (2008). *Вступ до театрознавства* (В. Кам'янець, пер.). ВНТЛ-Класика.
- Барба, Е. (2001). *Паперове каное. Путівник по театральній антропології*. Літопис.
- Веселовська, Г. (2008). Лариса Венедіктова: обличчям до майбутнього. *Арт курсив*, 2, 35–37.
- Веселовська, Г. (2010). Танц-театр у мистецькому просторі сучасної України. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 2 (7), 101–107.
- Владимирова, Н. (2002). Драматична чуттєвість балету. *Кіно-Театр*, 2(40), 14–15. <http://archive-ktm.ukma.edu.ua/2002/2/balet.html>
- Леві-Строс, К. (1997). *Структурна антропологія* (З. Борисюк, пер.). Основи.
- Никитюк, М. (2009, 12 марта). Курбас. Реконструкция. Серия: Современный актуальный танец. *Teatre театральний портал*. https://teatre.com.ua/review/kurbas_rekonstruktsyja/
- Паві, П. (2006). *Словник театру* (М. Якуб'як, пер.). Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка.
- Сімейний альбом / Album di Famiglia. (б.д.). *Театр драми і комедії на лівому березі*. <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/simejnyj-albom-album-di-famiglia/>
- Узун, Е. (2012). *Раду Поклитару. Свободный танец* Elan Poligraf.
- Унанова, Т. (2010, 21 августа). Культура. Раду Поклитару: Главное для художника – пленять. *Postimees*. <https://rus.postimees.ee/302070/kultura-radu-poklitaru-glavnoe-dlya-hudozhnika-plenyat>
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative power of performance: a new aesthetics* (Saskya I., Trans.). Routledge.
- Grau, A., & Jordan, S. (2000). *Europe dancing perspectives on theatre, dance, and cultural identity*. Routledge.

- Mackrell, J. (2015, 28 July). Maguy Marin's May B review – Beckett's derelicts go searching for cakes and sex. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2015/jul/28/maguy-marin-may-b-review-beckett>
- May, B. (n.d.). *Teatro Madrid*. <https://teatromadrid.com/espectaculo/may-b>
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies: an introduction* (2nd ed.). Routledge.
- Solo. (1999). Dialog mit Bühne, Tisch und Stuhl. *Henrietta-Horn. Zeitgenössischer Tanz*. <https://henrietta-horn.de/solo-1999/>
- Uytterhoeven, L. (2009). A cosmopolite's utopia: limitations to the generational flemish dance history model. *Platform*, 4(2), 8–21. https://www.royalholloway.ac.uk/media/5303/00_full.pdf
- VIÑO. (б.д.). *Театр драми і комедії на лівому березі*. <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/alkogol/>

REFERENCES

- Balme, K. (2008). *Vstup do teatroznavstva* [Introduction to theater studies] (V. Kamianets, Trans.). VNTL-Klasyka [in Ukrainian].
- Barba, E. (2001). *Paperove kanoe. Putivnyk po teatralnii antropologii* [Paper canoe. Guide to theatrical anthropology]. Litopys [in Ukrainian].
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative power of performance: a new aesthetics* (I. Saska, Trans.). Routledge [in English]
- Grau, A., & Jordan, S. (2000). *Europe dancing perspectives on theatre, dance, and cultural identity*. Routledge [in English].
- Levi-Stros, K. (1997). *Strukturna antropohiia* [Structural anthropology] (Z. Borysiuk, Trans.). Osnovy [in Ukrainian].
- Mackrell, J. (2015, July 28). Maguy Marin's May B review – Beckett's derelicts go searching for cakes and sex. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2015/jul/28/maguy-marin-may-b-review-beckett> [in English].
- May, B. (n.d.). *Madrid Theatre*. <https://teatromadrid.com/espectaculo/may-b> [in Spanish].
- Nikitiuk, M. (2009, March 12). Kurbas. Rekonstrukciia. Serii: Sovremennyi aktualnyi tanec [Kurbas. Reconstruction. Series: Contemporary actual dance]. *Teatre teatralnyi portal*. https://teatre.com.ua/review/kurbas_rekonstruktsyja/ [in Russian].
- Pavi, P. (2006). *Slovnnyk teatru* [Dictionary of the theater] (M. Yakubiak, Trans.). Vydavnychiy tsentr LNU im. Ivana Franka [in Ukrainian].
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies: an introduction* (2nd ed.). Routledge [in English].
- Simeyni albom / Album di Famiglia [Family album / Album di Famiglia]. (n.d.). *Kiev Academic Drama*. <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/simejnyj-albom-album-di-famiglia/> [in Ukrainian].
- Solo. (1999). Dialogue with stage, table and chair. *Henrietta Horn. Contemporary dance*. <https://henrietta-horn.de/solo-1999/> [in German].
- Unanova, T. (2010, August 21). Kultura. Radu Poklitaru: Glavnoe dlia khudozhnika – pleniati [Culture. Radu Poklitaru: The main thing for an artist is to captivate]. *Postimees*. <https://rus.postimees.ee/302070/kultura-radu-poklitaru-glavnoe-dlya-hudozhnika-plenyati> [in Russian].
- Uytterhoeven, L. (2009). A cosmopolite's utopia: limitations to the generational flemish dance history model. *Platform*, 4(2), 8–21. https://www.royalholloway.ac.uk/media/5303/00_full.pdf [in English].

- Uzun, E. (2012). *Radu Poklitaru. Svobodnyi tanets* [Radu Poklitaru. Free dance]. Elan Poligraf [in Russian].
- Veselovska, H. (2008). Larysa Venediktova: oblychchiam do maibutnoho [Larysa Venediktova: facing the future]. *Artkursyv*, 2, 35–37 [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (2010). Tants-teatr u mystetskomu prostori suchasnoi Ukrainy [Dance-theater in the artistic space of modern Ukraine]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, 2 (7), 101–107 [in Ukrainian].
- VIÑO. *Kyiv Academic Drama and Comedy Theatre on the Left Bank*. <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/alkogol/> [in Ukrainian].
- Vladymyrova, N. (2002). Dramatychna chuttievist baletu [Dramatic sensuality of ballet]. *Kino-Teatr*, 2(40), 14–15. <http://archive-ktm.ukma.edu.ua/2002/2/balet.html> [in Ukrainian].

**PHYSICAL THEATRE AS A FORM OF THEATRICAL ART:
UKRAINIAN CONTEXT****Yaroslav Lanchak^{1a}, Andrii Maslov-Lysychkin^{2a},
Iryna Maslova-Lysychkina^{3b}, Oleksandr Butko^{4a}**¹ PhD student; e-mail: lanchak0804@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9282-8988² e-mail: amlisichkin@gmail.com; ORCID: 0000-0003-4679-7214³ e-mail: irinamlfest@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1576-3081⁴ e-mail: butko2016@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5054-284X^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine^b Pavlo Chubynskyi Academy of Arts, Kyiv, Ukraine^c Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The article is devoted to the consideration of one of the newest experimental forms of performing arts – physical theatre. Physical theatre is a theatrical form that emerged and spread in the late twentieth and early twenty-first centuries in several European countries and the United States and is little studied in Ukrainian art history. **The purpose of the study** is to analyse the artistic and social experience of physical theatre in the context of artistic practices of the late twentieth and early twenty-first centuries, and identify its achievements and problem areas. This phenomenon is studied on the basis of Western European, American, and national creative experience and in the context of other current artistic trends. The genesis of physical theatre, the peculiarities of its expressive means, and thematic priorities are determined. **Research methodology.** The methodological basis is theatre anthropology, in particular, the work of one of the authors of the basic edition of the “A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer” by Eugenio Barba and Nicola Savarese. Particular attention is paid to the figures of directors and choreographers who have led the theatre form under study on various stages of the world. In particular, the article analyses the iconic work “May B” by French choreographer Maguy Marin. Understanding the Ukrainian experience of physical theater is carried out chronologically. Directors and choreographers have been identified, including Radu Poklitaru, Larysa Venediktova, Yurii Paskar, as well as individual theatre groups that were actively mastering the form of physical theatre. **The scientific novelty** of the research lies in the original perspective of studying physical theatre, in particular, tracing its genesis and peculiarities of functioning in Ukraine and abroad. **Conclusions.** In conclusion, it is noted that physical theatre has developed a special performance technique due to the priority of the body as an expressive medium. Much attention is paid to social issues. Accordingly, several physical theatre performances in Ukraine in recent years have presented a plastic generalised image of Soviet totalitarianism and the human being deformed by it.

Keywords: theatrical anthropology; movement; body; performer; social issues

This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.