

DOI: 10.31866/2616-759X.7.1.2024.301964

УДК 792.05:7.036(477)

**ІГРИ З ПРОСТОРОМ – ІГРИ У ПРОСТОРИ:
САЙТ-СПЕСИФІК ТЕАТР (SITE-SPECIFIC THEATRE) В УКРАЇНІ****Марина Гринишина^{1а}, Катерина Пивоварова^{2б}, Аліса Колпащикова^{3б}**¹ доктор мистецтвознавства;

e-mail: marina.grinishina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6010-2282

² e-mail: pivovarova.ekaterina.v@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3946-2475³ e-mail: alicekolp@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4487-3853^а Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна^б Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Анотація**

Мета статті – урахувати теоретичний доробок західних фахівців з питань Нового театру (New theatre), проаналізувати практику сайт-спесифік театру (site-specific theatre) в Україні з театрологічних позицій, виявити його видову спільність й естетико-художню відмітність. **Методологія дослідження.** Для характеристики предмета дослідження було використано феноменологічну методологію, для теоретичного обґрунтування зарубіжного та українського театрального досвіду – культурно-історичний підхід, для аналізу вітчизняної практики сайт-спесифік театру – методологію театрознавчого аналізу. **Наукова новизна** полягає в сучаснішій інтерпретації змісту поняття «сайт-спесифік театр» як частини більш об'ємного поняття «Новий театр», уточненні дотичної термінології, виявленні видової спільності й естетико-художньої відмітності практики сайт-спесифік театру в Україні. **Висновки.** Доведено, що використання нетрадиційних локацій для вистави відкрило нові й цікаві можливості для драматургів, режисерів, акторів та художників театру. Унаочнено розуміння театральними продюсерами та режисерами того факту, що у випадку сайт-спесифік театру йдеться про залучення нетрадиційної публіки, яка з різних причин не хоче або не може відвідувати традиційні вистави. Зазначено, що відносно неструктурована, гнучка форма такої вистави сприяє співпраці театру та публіки, а залучення публіки до участі у дійстві фактично стирає дистанцію між театром і життям. Установлено, що перевагою перед традиційним театром є здатність сайт-спесифік театру краще розкрити двосторонні відносини між людиною і фізичним простором, що, власне, створює реальні перспективи цього типу сценічного мистецтва, зокрема й в Україні.

Ключові слова: Новий театр; сайт-спесифік театр; театр співучасті; театральний простір; театр середовища; вистава-променад

*Де має відбуватися вистава?
Театральна подія завжди відбувається у просторі,
але лише іноді простір як такий стає подією.
Артур Сейнер, The Radical Theater Notebook
(Sainer, 1975)*

Постановка проблеми

Поміж концепцій «театрального простору» («theatre space») і «театру співучасті» («participation theatre»), що ними характеризується сучасна світова театрологія, чи не найбільш дискусійним залишається міждисциплінарний концепт сайт-спесифік театру (site-specific theatre або «театру конкретного місцеперебування»). З огляду на наявність історичного контексту та передумов теперішньої актуалізації цього явища, пов'язану з ним багатоаспектну проблематику та перспективність потенційних інновацій у перетвореннях театрального простору й у формах залучення публіки до мистецтва сцени увага до нього науковців і практиків видається цілком логічною.

Проте водночас надто широкий діапазон індивідуальних визначень цього типу театру та великий ареал застосування різноманітних варіантів терміна за останні два десятиліття призвели до проблем із класифікацією окремих випадків та із загальною формалізацією відповідної практики. Наприклад, термін «сайт-спесифік театр» часто використовують для означення будь-якої вистави, що відбулася в спеціально адаптованому місці, відмінному від традиційного театрального простору. Таке визначення вочевидь є недостатньо змістовним, адже у випадку сайт-спесифік вистави йдеться не про організацію місця показу, а про створення певного середовища, яке має стати частиною сюжету спектаклю та його атмосфери, а також умовою взаємодії театру з публікою. Протилежний кейс — це ототожнення сайт-спесифік з рештою видів театру співучасті (immersive theatre (театр занурення), stage for citizens (театр городян), play-back theatre (театр відтворення)), хоча жодна з названих форм не містить просторові перетворення в арсеналі художніх засобів.

Тож, на нашу думку, концепт сайт-спесифік театру нині потребує не тільки уваги театрологів, а й, по-перше, сучаснішої інтерпретації змісту; по-друге, уточнень дотичної термінології. Особливо зважаючи на доволі тривалий (від кінця 1960-х рр.) період мистецької активності, упродовж якого в театрі конкретного місцеперебування змінювалася і сама роль глядача, і способи його взаємодії з тим, що відбувається у сценічному середовищі.

Крім того, від початку нашого століття територія сайт-спесифік театру значно розширилася. Експерименти, спрямовані на розкриття двосторонніх відносин між людиною і фізичним простором, почали активно розвиватися і в українському театрі.

Відтак, з погляду сучасної театрології, зазначена теоретична проблематика та відповідна сценічна практика варті глибшого аналізу, переосмислення та належного обґрунтування висновків.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Від початку століття сайт-спесифік театр як частина так званого Нового театру становив предмет наукового аналізу в працях Артура Сейнера (Sainer, 2000), Ричарда Шехнера (Schechner, 2003), Майка Пірсона (Pearson, 2010), Девіда Вола (Wohl, 2014), Майкла Пола Девіса (Davies, 2020). Водночас різноманітна практика театру співучасті останніх двох десятиліть, зокрема й українська, нараховує цілий корпус оглядово-критичних статей, частина з яких належать перу вітчизняних театрознавців.

Мета статті – урахувуючи теоретичний доробок західних фахівців з питань Нового театру, проаналізувати практику сайт-спесифік театру в Україні з театрологічних позицій, виявити його видову спільність й естетико-художню відмінність.

Виклад основного матеріалу

Нагадаймо, що вихідне поняття «сайт-спесифік мистецтво» (site-specific art) американський художник-інсталлятор Роберт Ірвін уперше презентував мистецькому загалу наприкінці 1960-х рр., а доволі широкоживим воно стало в другій половині 1970-х рр. Ідеться про випадки, коли неможливо без втрат художнього змісту змінити локацію, у якій перебуває певний мистецький витвір, що робить конкретне місце єдиною придатним середовищем його існування.

Похідний термін «сайт-спесифік театр» означував виставу, художній сенс якої продукують певні умови та специфічне місце дії, не призначене для традиційного показу (наприклад, міська площа, ліс, пляж тощо), побудоване без наміру служити театральним цілям (наприклад, готель, внутрішній двір, переобладнана будівля тощо), перетворене, щоб нагадувати певний простір (наприклад, сміттєзвалище), але без функціональних можливостей (сцена, місце), які має традиційний театр. Вважають, що сайт-спесифік театр прагне використати властивості унікального ландшафту, щоб додати постановці формально-змістовної глибини, відтак вибір конкретного місця обумовлюється його гіпотетичною здатністю посилити враження від сценічних подій і створити яскравіше тло для виконавських дій.

Актуальна на сьогодні концепція сайт-спесифік театру здебільшого містить два його різновиди: театр середовища (environmental theatre), що дозволяє публіці вільно переміщатися в умовному дієвому просторі, конституційованому залежно від позиціонування в ньому глядачів, які самі вирішують, чи бути їм у гушавині подій, чи спостерігати за ними на відстані, та театр-променада (promenade theatre), у якому глядачі на ходу або спостерігають за подіями, або беруть безпосередню участь у перформансі. В обох випадках простір сайт-спесифік театру набуває особливого художнього статусу – обумовлює тематику вистави, формує дію та у певному сенсі бере в ній участь, тобто дорівнює виконавцю, налаштовує глядача на потрібний емоційний лад тощо.

Теоретичне обґрунтування концепту театру середовища належить Ричарду Шехнеру, який 1968 р., напередодні прем'єри спектаклю «Діоніс у 69» (вільне

перетрактування «Вакханок» Еврипіда) опублікував «Шість аксіом театру середовища», що їх донині вважають маніфестацією нового типу театру. Новизна підходу американського режисера насамперед полягала в тому, що Шехнер (Schechner, 1968) значно збільшував змістовний об'єм традиційного поняття вистави — розглядав її як «театралізовану подію, що залучає у себе публіку, виконавців, текст (переважно), почуттєві стимули, архітектурні обмеження (або їхню відсутність), постановочне обладнання, технічний персонал, співробітників театру (якщо їх використовують)» (р. 41). Відповідно аксіома № 1 звучить так: «Театралізована подія — це комплект пов'язаних операцій (транзакцій)»; інакше кажучи, це результат взаємовпливів різних складників вистави.



Рис. 1. Сцена з вистави «Діоніс у 69» ("Dionysus in 69") (Dekel, 2010)

Р. Шехнер нараховує три типи транзакцій:

- між виконавцями;
- між глядачами;
- між виконавцями та публікою.

Перший починається під час репетицій і триває впродовж життя вистави. Саме цьому типу транзакцій приділяють найбільше уваги в тих методах навчання акторської майстерності, що орієнтовані на «систему» К. Станіславського. Вважають, що досягнення досконалості у взаємодії між виконавцями (навіть якщо публіка залишиться поза їхньою увагою) є запорукою художнього успіху постановки. Проте, заявляє Р. Шехнер (Schechner, 1968), є чимало прикладів, які доводять, що це твердження є хибним, тобто транзакція «виконавець — до — виконавця» — істотна, але не ексклюзивна (р. 44).

Другий (між членами глядацької спільноти) зазвичай особливо не цікавить ні науковців, ні практиків традиційної сцени. Адже публіка сама знає про пев-

ні правила поведінки в театрі та здебільшого їх дотримується: приходять на виставу більш-менш вчасно, залишає свої місця у залі лише під час антрактів і після закінчення спектаклю, висловлює свої враження та емоції за допомогою добре врегульованих моделей аплодисментів, сміху, сліз тощо. Проте Р. Шехнер звертає увагу на те, що в інтермедійних театрах та театрах середовища глядачі не пасивно спостерігають за дійством, а беруть у ньому участь. У деяких перформативних акціях виконавців важко відрізнити від публіки. Наприклад, у вуличних і сидячих демонстраціях виконавці та глядачі беруть участь по чергово, у протистояннях демонстрантів і поліціантів обидві групи виконують свої ролі іноді по черзі, а іноді — одночасно.

Третя транзакція (між виконавцем і глядачем) є традиційною. Сценічна дія викликає в глядача емпатію, яка не є імітацією, а справжнім співпереживанням. До того ж будь-хто з виконавців скаже, що *хороша* публіка, на відміну від *поганої*, сприяє якіснішому виконанню. Зрозуміло, що ці поняття відносні, вони залежать від характеру вистави. Наприклад, активна, галаслива аудиторія годиться для фарсу, але не для серйозного спектаклю. Тож найкраща публіка — це та, чії реакції є гармонійними, і яка не змушує глядача відволікатися від виконання ролі.

Три основні види театральних зв'язків автор доповнює чотирма другорядними:

- між елементами постановки;
- між елементами постановки і перформерами;
- між елементами постановки та аудиторією;
- між постановкою загалом і місцем, де вона відбувається.

Р. Шехнер нагадує гіпотетичному читачеві, що постановочними елементами традиційно вважаються декорації, костюми, світло, грим, звук тощо, і вказує на те, що завдяки повномасштабному використанню електроніки (кіно, телебачення, звукозаписів, проєктованих нерухомих зображень тощо) у певні моменти вистави ці елементи можуть мати більше значення, ніж робота режисера або виконавців.

Але для того щоб застосування технічних елементів стало частиною творчого потенціалу перформансу, потрібно, аби дії технічного складу набули творчого характеру. Під час кожного спектаклю, зазначає автор допису, вони повинні імпровізувати, удосконалюючи застосування свого обладнання, так само, як актори, застосовуючи різні виконавські техніки, вдосконалюють виконання ролей.

Сенс аксіоми № 2 полягає в тому, що для перформансу так само, як і для публіки, має використовуватися весь простір театру. Р. Шехнер зазначає, що нинішнє маркування кону, особливого місця для показу вистав, почалося в античну епоху. Відповідно до цього в сценічному мистецтві здавна є розподіл на тих, хто представляє, і тих, хто спостерігає за постановкою. Однак щойно театр відмовляється від фіксованого розподілу місць й автоматичного розмежування простору, з'являються нові варіанти відносин між виконавцями та публікою. Уможлиблюється прямий тілесний контакт між акторами та глядачами, розширюються межі голосових варіацій та інтенсивності виконання, дія ніби починає дихати. Між виконавцями та глядачами відбувається *обмін простором*, виникає

відчуття спільного досвіду, набутого під час вистави. Публіку використовують не як спостерігача, а як дійовий сценічний елемент перформансу.

Згідно з аксіомою № 3 театралізована подія може відбуватися як у повністю трансформованому просторі, так і в *знайденому* просторі. Р. Шехнер пропонує два варіанти розуміння навколишнього середовища. Перший — створення середовища через трансформації простору, другий — своєрідні перемовини з навколишнім середовищем за допомогою сценічного діалогу. У *створеному* середовищі перформанс у певному сенсі проєктує організацію та поведінку глядачів, у *переговорному* середовищі більш плинна ситуація призводить до того, що глядачі самі контролюють постановку.

Можливе поєднання принципів *перетвореного* і *знайденого* просторів. Оскільки на виставах театру середовища немає фіксованих глядацьких місць, публіка може розташуватися так, що замінить будь-який *перетворений* простір на *знайдений*, адже блокувати її дії неможливо. Тож виконавцям варто призвичаюватися до подібної ситуації, використовувати переваги мобільності публіки, ставлячись до неї як до гнучкої частини навколишнього середовища перформансу.

Аксіома № 4 стосується фокуса глядацької уваги, який у театрі середовища, на відміну від традиційного театру, є змінним. Шехнер зазначає, що театр середовища не відмовляється від більш звичних єдинофокусних вистав, але додає до них кількафокусні або безфокусні перформанси.

У виставі театру середовища одночасно відбуваються кілька однопланових або різнопланових подій, які можуть бути розкидані в просторі. Кожна з подій *змагається* за глядацьку увагу, а простір спектаклю організований так, що глядач має або рухатися, або постійно змінювати фокус уваги, аби вхопити сенс усього, що відбувається довкола нього.

Р. Шехнер (Schechner, 1968) допускає, що у виставах зі змінними локальними фокусами певні сцени можуть сприймати лише окремі глядачі. У таких випадках виконавці та публіка залишаються ніби сам на сам, уможлиблюється їхній прямий тілесний контакт і перешіптування. «Тоді локальні вири дії ускладнюють та урізноманітнюють театральну лінію порівняно з традиційним театром. Театральний простір уподібнюється місту, де вмикаються і вимикаються ліхтарі, рухається транспорт, ледь чутні уривки розмов» (р. 59).

За Р. Шехнером, у театрі середовища всі елементи постановки «говорять власною мовою». У цьому полягає сутність аксіоми № 5. Жоден елемент не затіняється іншим, окремі частини можуть виготовлятися або репетируватися нарізно, і вистава стає тим місцем, де елементи, що конкурують, уперше зустрічаються разом.

Ідею «конкуруючих елементів постановки» американський режисер запозичив у польського колеги по цеху. Щоправда, Ежі Гротовський довів її до тієї межі, за якою виконавець може бути трактований як маса й об'єм, колір і рух, тобто не як актор, а як частина середовища: «Має бути театральний контраст. Це може бути між будь-якими двома елементами: музика і актор, текст й актор, костюм і актор, дві або більше частини тіла (руки кажуть так, ноги кажуть ні) тощо» (Schechner, 1968, pp. 59–60).

Заключна аксіома № 6 стосується тексту як вихідного пункту вистави. Р. Шехнер (Schechner, 1968) заперечує одне з найстаріших театральних кліше, що п'єса обов'язково передує виставі й що задум драматурга є керівництвом до постановки. Натомість стверджує режисер:

текст — це мапа з багатьма можливими маршрутами ... Ви самі вирішуєте, куди ви хочете йти. Репетиції можуть завести вас куди завгодно. Мабуть, ви не підете саме туди, куди хотів драматург. Інакше кажучи, текст не має бути ні відправною точкою, ні метою постановки. Тексту може взагалі не бути. (р. 60, р. 64)

Перш ніж перейти до української практики сайт-спесифік театру, виснуємо таке:

1) будь-яка міська локація може слугувати простором сайт-спесифік вистави, руйнація звичного призначення певного міського простору стає передумовою формування принципово нового сценічного середовища, яке диктуватиме правила організації та формування спектаклю, метод акторського існування, візуально-стилістичне рішення;

2) першочерговим завданням режисера сайт-спесифік вистави є формування умов для включення виконавця в систему органічних зв'язків, притаманних конкретній навколишній реальності;

3) перформер засобами сайт-спесифік вистави вступає в контакт з живим життям і мусить навчитися грати з ним, з одного боку, ніби розчиняючись у реальності, з іншого — зберігаючи в ній власну індивідуальність;

4) варто пам'ятати, що публіка сайт-спесифік вистави почувається вільніше, ніж на традиційному показі, що вона сама для себе складає текст спектаклю, відтак театр ще на стадії репетицій мусить поглянути на майбутнє дійство не лише своїми, а й глядацькими очима.

В Україні практика сайт-спесифік театру дістала поширення у 2010-х рр. Здебільшого йдеться про окремі проекти різних театрів і театральних компаній, що відбувалися в обох варіантах — театру середовища та променад-театру, часом на межі з іншими видами театру співучасті. Один із прикладів — вистава «Сліпота» київського театру «Мізантроп» за романом Жозе Сарамаго (квітень 2018 р.), під час якої глядачів на півтори години (за винятком початкових і прикінцевих хвилин, а також сцен із чорним співаком та оголеною дівчиною, які тривали лічені секунди) занурювали в повну темряву з метою загострити всі їхні відчуття й перевірити їхню психіку на міцність. Цього разу на принципі театру середовища насамперед працював простір «Port creative hub», який значно відрізнявся від традиційного театру. Хоча, як слушно зауважив критик, «якось не досить для створення особливого простору просто розташувати крісла по периметру і принести частину дії за його межі» (Володарський, б.д.).

Крім того, формально-змістовний потенціал основного прийому, обумовленого сюжетом (сюжет роману — це фантастична історія масової втрати зору мешканців вигаданої країни), було використано в спектаклі хіба що наполовину. Виставі явно бракувало несподіваних ходів і динаміки, але передусім дійству

в жанрі сайт-спесифік театру не вистачало (попри обіцянки його авторів) фізичного контакту з глядачем.

Проте як заявка на новий для вітчизняного театру тип видовища, а також зважаючи на її суто експериментальний характер, вистава «Сліпота» виявилася однією з найяскравіших подій того театрального сезону.

Театральна компанія, яка від 2016 р. працює в жанрі сайт-спесифік театру з обов'язковим додаванням імерсивних елементів до комплексу засобів виразності, — це київський театральний гурт «Uzahvati». Його діяльність насамперед зацікавлює тим, що спектаклі відбуваються в неочікуваних місцях: у бібліотеці, на стадіоні, на міських вулицях, у супермаркеті, на мосту, на цвинтарі, у приватному помешканні тощо. Водночас режисерка театру Поліна Бараніченко вважає:

надзавдання театру такого формату полягає у тому, щоб перемикнути глядача зі звичного «дивлюся», «оцінюю», «думаю» на «відчуваю», «беру участь», «проживаю». Самий формат створено таким чином, що дуже важливим є емоційний стан глядача під час перегляду вистави. Він може змінюватися і бути дуже контрастним. Також цінним є те, що дискомфорт, роздратування і злість так само важливі, як і весь позитивний спектр емоцій. («Що потрібно знати», 2020)

На практиці це означає, що команда «Uzahvati» намагається зробити середовище кожної вистави, по-перше, частиною сюжету спектаклю та його атмосфери, по-друге — умовою взаємодії театру з публікою.



Рис. 2. Вистава «Remote Kyiv» («Що потрібно знати», 2020)

У виставах-променадах «THE TIME» і «Remote Kyiv» (рис. 2), у яких місто перетворюється на сцену з живими декораціями, головним завданням є суміщення сюжетної лінії з маршрутом або узгодження сюжету з маршрутом, який обрали глядачі. Так, «Remote Kyiv» починається на Звіриньцькому цвинтарі, де учасникам роздають навушники і звідки вони, керовані синтетичним голосом, відправляються у двогодинну екскурсію столицею, яка закінчується на даху ЦУМу. Упродовж ходи голосовий помічник не розкажує про пам'ятки історії та архітектури, але розмірковує над тим, чому ми довіряємо різноманітним гаджетам та смартфонному, яке використовуємо в повсякденному житті. Вистава, у якій замість сцени – вулиці міста, а замість акторів – випадкові перехожі, занурює глядачів у дію, розбіжність між зоровою та слуховою інформацією вимагає від них більшої зосередженості й робить ближчими різноманітні відчуття, мимовільні й випадкові фізичні контакти допомагають зосередитися на почуттях.



Рис. 3. Спектакль «STEREO» ("Що потрібно знати", 2020)

Дія «вистави для двох» під назвою «Stereo» відбувається на одному зі стадіонів Києва, тобто у відкритому публічному просторі (рис. 3). Основним засобом виразності тут знову стають звукові доріжки у навушниках, а частиною драматургії – інтерв'ю, узяті в пар, які діляться власним інтимним досвідом. Вистава дає можливість близьким людям повноцінно пережити певний момент їхньої історії, з іншого боку поглянути на себе і свої стосунки з іншою людиною. Стадіон як місце, де ти водночас перебуваєш серед значної кількості людей і на самоті, якнайкраще підходить для години почуттів, думок, зіставлень, спостережень наодинці із собою та з партнером.



Рис. 4. Спектакль «DIALOGY» ("Що потрібно знати", 2020)

На сьогодні в репертуарі «Uzhvati» є вистави за участі акторів. Наприклад, «DIALOGY» відбуваються у приміщенні бібліотеки, куди глядачів запрошують наприкінці робочого дня (рис. 4). Причому режисерка вистави стверджує:

спершу з'явилося місце дії — бібліотека, а потім вже народилася вистава. Мені дуже хотілося опанувати саме простір бібліотеки. Тоді здавалося, а зараз я вже розумію, що мала рацію, адже бібліотека у своїх образах, метафорах і атмосфері — приголомшливе місце для проживання імерсивної вистави. ("Що потрібно знати", 2020)

«DIALOGY» — вистава складної фактури, де в акторське завдання входить «оживлення» навколишнього простору та предметного ряду за допомогою рухів, жестів і танцювальних па, у той час, коли слово і музика знову звучать у глядачів у навушниках. Публіці доводиться на власний розсуд домальовувати образи спектаклю, самій через поєднання звукових і зорових відчуттів створювати асоціативний ряд дійства. Фізичний контакт з акторами як частина спільного імерсивного досвіду — також прерогатива глядачів під час чаювання за великим столом або гортання книжок у читальній залі, яке вони мовчки розділяють з перформерами.

Наукова новизна полягає в сучаснішій інтерпретації змісту поняття «сайт-спесифік театр» як частини більш об'ємного поняття «Новий театр», уточненні

дотичної термінології, виявленні видової спільності й естетико-художньої відмінності практики сайт-спесифік театру в Україні.

Висновки

Очевидно, що використання нетрадиційних локацій для вистави відкрило нові й цікаві можливості для драматургів, режисерів, акторів і художників театру. Продюсери та режисери зрозуміли, що йдеться про залучення нетрадиційної публіки, яка з різних причин не хоче або не може відвідувати традиційні вистави. Крім того, відносно неструктурована, гнучка форма такої вистави сприяє співпраці театру та публіки, а залучення публіки до участі в дійстві фактично стирає дистанцію між театром і життям. Перевагою перед традиційним театром є здатність сайт-спесифік театру краще розкрити двосторонні відносини між людиною і фізичним простором, що, власне, створює реальні перспективи цього типу сценічного мистецтва, зокрема й в Україні.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Володарский, Ю. (б.д.). *Конец света*. Yabl. <https://yabl.ua/2018/05/02/slepota>
- Що потрібно знати про театр uzahvati. (2020, 6 жовтня). *Vogue*. <https://vogue.ua/article/culture/teatr/chto-takoe-immersivnyy-teatr-i-kak-sozdayutsya-spektakli-uzahvati-42245.html>
- Davies, P. M. (2020). *Staging the world – Theatre in the Space Age, (Adventures in Site Specific Performance)*. Gondwana Press.
- Dekel, A. (2010, December 17). *Richard Schechner and performance studies – a conversation with Dr. Atay Citron*. Midnight East. <https://www.midnighteast.com/mag/?p=8996>
- Pearson, M. (2010). *Site-specific performance*. Palgrave Macmillan.
- Sainer, A. (1975). *The radical theatre notebook*. Avon Books.
- Sainer, A. (2000). *The new radical theater notebook*. Applause.
- Schechner, R. (1968). 6 Axioms for Environmental Theatre. *The Drama Review*, 12(3), 41–64. <https://doi.org/10.2307/1144353>
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. Routledge.
- Wohl, D. (2014). Site specific theatre. *College of visual and performing arts faculty publications*, 32, 28–35. https://digitalcommons.winthrop.edu/cvpa_facpub/32

REFERENCES

- Davies, P. M. (2020). *Staging the world – Theatre in the Space Age, (Adventures in site specific performance)*. Gondwana Press [in English].
- Dekel, A. (2010, December 17). *Richard Schechner and Performance Studies – A Conversation with Dr. Atay Citron*. Midnight East. <https://www.midnighteast.com/mag/?p=8996> [in English].
- Pearson, M. (2010). *Site-specific performance*. Palgrave Macmillan [in English].
- Sainer, A. (1975). *The radical theatre notebook*. Avon Books [in English].
- Sainer, A. (2000). *The new radical theater notebook*. Applause [in English].

- Schechner, R. (1968). 6 Axioms for Environmental Theatre. *The Drama Review*, 12(3), 41–64. <https://doi.org/10.2307/1144353> [in English]
- Schechner, R. (2003). *Performance theory*. Routledge [in English].
- Shcho potribno znaty pro teatr uzahvati [What you need to know about the uzahvati theater]. (2020, October 6). *Vogue*. <https://vogue.ua/ru/article/culture/teatr/chto-takoe-immersivnyy-teatr-i-kak-sozdayutsya-spektakli-uzahvati-42245.html> [in Ukrainian].
- Volodarskii, Iu. (n.d.). *Konets sveta* [The end of the world]. Yabl. <https://yabl.ua/2018/05/02/slepota> [in Russian].
- Wohl, D. (2014). Site specific theatre. *College of visual and performing arts faculty publications*, 32, 28–35. https://digitalcommons.winthrop.edu/cvpa_facpub/32 [in English].

GAMES WITH SPACE – GAMES IN SPACE: SITE-SPECIFIC THEATRE IN UKRAINE

Maryna Grynishyna^{1a}, Kateryna Pyvovarova^{2b}, Alisa Kolpashchykova^{3b}

¹ Doctor of Art Studies;

e-mail: marina.grinishina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6010-2282

² e-mail: pivovarova.ekaterina.v@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3946-2475

³ e-mail: alicekolp@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4487-3853

^a Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

^b Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to analyse the practice of *site-specific theatre* in Ukraine from a theatrical perspective, taking into account the theoretical work of Western experts on *New theatre*, to identify its species commonality and aesthetic and artistic distinctiveness. **Research methodology.** The phenomenological methodology was used to characterise the subject of the study, the cultural and historical approach was used to theoretically substantiate foreign and Ukrainian theatrical experience, and the methodology of theatre analysis was used to analyse the domestic practice of site-specific theatre. **The scientific novelty** lies in a more modern interpretation of site-specific theatre concept as part of the broader concept of *New theatre*, clarification of related terminology, identification of species commonality and aesthetic and artistic distinctiveness of site-specific theatre practice in Ukraine. **Conclusions.** It is proved that the use of non-traditional locations for performances has opened up new and interesting opportunities for playwrights, directors, actors and theatre artists. The article demonstrates the understanding of theatre producers and directors of the fact that in the case of site-specific theatre, it is about attracting non-traditional audiences who, for various reasons, do not want or cannot attend traditional performances. It is noted that the relatively unstructured, flexible form of such a performance facilitates cooperation between theatre and the audience, and the audience involvement in the action actually blurs the distance between theatre and life. It has been found that the advantage over traditional theatre is the ability of site-specific theatre to better reveal the bilateral relationship between a person and physical space, which, in fact, creates real prospects for this type of performing arts, including in Ukraine.

Keywords: New theatre; site-specific theatre; participatory theatre; theatre space; environmental theatre; promenade performance

