

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

**«ОСОБЛИВОСТІ ЕНВАЙРОНМЕНТНОГО МИСТЕЦТВА ЯК СУЧАСНОЇ
АРТ-ПРАКТИКИ»**

Виконав:

здобувач вищої освіти
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Артем НЕСТЕРЕНКО

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри режисури ХДАК
Вікторія БУГАЙОВА

Наукові рецензенти:

- 1) завідувач кафедри майстерності актора
ХДАК, доктор культурології, професор
Антоніна КІКОТЬ
- 2) доцент, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри аудіовізуального мистецтва
ХДАДМ
Ганна КУРІННА

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЄЄВ/
04 січня 2023 р.

Харків 2022

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступень «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
«18» жовтня 2021 р.

ЗАВДАННЯ на виконання кваліфікаційної роботи здобувача вищої освіти Артема НЕСТЕРЕНКА

1. Тема магістерської роботи:
«ОСОБЛИВОСТІ ЕНВАЙРОНМЕНТНОГО МИСТЕЦТВА ЯК СУЧАСНОЇ АРТ-ПРАКТИКИ»
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри режисури ХДАК
Вікторія БУГАЙОВА
затверджені рішенням кафедри режисури від 18 жовтня 2021 року.
2. Строк подання магістром роботи – 04 січня 2023 р.
3. Вихідні дані до роботи – в роботі досліджуються особливості енвайронментн-арт, як мистецької практики, основу якої складає взаємодія художнього об'єкта з несценічним простором, який завдяки творчому процесу перетворюється у арт-простір.
4. Зміст магістерської роботи (питання, що потребують розробки)
ВСТУП
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДСТАВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕНВАЙРОНМЕНТУ У СУЧАСНИХ АРТ-ПРАКТИКАХ
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ЕНВАЙРОНМЕНТУ, ЯК СУЧАСНОЇ АРТ-ПРАКТИКИ
РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРИМЕНТИ З НОВИМ ПЕРФОМАТИВНИМ ПРОСТОРОМ
ВИСНОВКИ
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ
ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділ	Відомості про консультантів розділів магістерської роботи	Дата	Підпис
		Завдання видав	Завдання прийняв
ВСТУП	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Бугайова Вікторія Олександрівна	30.09.2021	
РОЗДІЛ 1	доктор культурології, професор Кікоть Антоніна Андріївна	23.01.2022	
РОЗДІЛ 2	старший викладач, кандидат мистецтвознавства Лачко Ольга Юріївна	03.03.2022	
РОЗДІЛ 3	старший викладач, кандидат мистецтвознавства Лачко Ольга Юріївна	30.03.2022	
ВИСНОВКИ	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Бугайова Вікторія Олександрівна	20.04.2022	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕД	доктор культурології, професор Кікоть Антоніна Андріївна	24.05.2022	
ДОДАТКИ	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Бугайова Вікторія Олександрівна	16.06.2022	

6. Дата видачі завдання – 18 жовтня 2021 року.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів магістерської роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1.	ВСТУП	10.01.2022	
2.	РОЗДІЛ 1	27.02.2022	
3.	РОЗДІЛ 2	05.04.2022	
4.	РОЗДІЛ 3	10.05.2022	
5.	ВИСНОВКИ	02.06.2022	
6.	СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	24.06.2022	
7.	ДОДАТКИ	20.07.2022	
8.	РЕДАГУВАННЯ ТЕКСТУ	23.11.2022	
9.	ЗБІР РЕЦЕНЗІЙ	10.12.2022	

Магістрант:

(підпис)

Артем Нестеренко

Науковий керівник
роботи:

(підпис)

Вікторія Бугайова

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ І. ТЕОРИТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДСТАВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕНВАЙРОНМЕНТУ У СУЧАСНИХ АРТ-ПРАКТИКАХ	
1.1. Аналіз джерельної бази.....	10
1.2. Методи дослідження	19
Висновки до розділу 1.....	21
РОЗДІЛ ІІ. ОСОБЛИВОСТІ ЕНВАЙРОНМЕНТУ ЯК СУЧАСНОЇ АРТ-ПРАКТИКИ	
2.1. Народження енвайронментального мистецтва в світовому просторі....	23
2.2. Взаємодії з простором в site-specific виставах.....	35
2.3. Театр за межами сцени у творчості театральних класиків.....	41
Висновки до розділу 2	50
РОЗДІЛ ІІІ. ЕКСПЕРИМЕНТИ З НОВИМ ПЕРФОМАТИВНИМ ПРОСТОРОМ	
3.1. Оновлення сценографічної лексики України (кінець ХХ ст.).....	52
3.2. Сучасний український театр у перформативному просторі.....	58
3.3. Особливості організації арт-проектів на нетеатральних майданчиках..	68
Висновки до розділу 3.....	72
ВИСНОВКИ.....	76
СЛОВНИК ТЕРМІНІВ.....	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	84
ДОДАТКИ.....	98

ВСТУП

Обгартування вибору теми дослідження. Енвайронмент-арт це узагальнюваний термін, яким позначено ряд мистецьких практик, основою яких є взаємодія художнього об'єкта з природнім або штучним простором, який завдяки творчому процесу перетворює навколишнє середовище (нетئاتральний простір) у арт-простір. В свою чергу, арт-простір є інтеграційною характеристикою мистецького процесу, який завдяки внутрішній єдності та завершеності перетворюється на естетичне явище.

Пошук нових форм та можливостей вивів сучасний арт-простір далеко за межі сцени та відкритих сценічних майданчиків і гармонійно поєднав з іншими просторами, які становлять культурну цінність (простори міста, історичні пам'ятки та природні ландшафти). Візуально-комунікативні практики використані в створенні сучасного мистецького простору арт-проектів, дослідники вважають самодостатнім культурно-мистецьким явищем та вагомою складовою сучасної культури. Тому таке явище, як енвайронмент-арт потребує більшої уваги з боку митців та науковців. Зокрема, в Україні енвайронмент набуває поширення в останні десятиліття і не є достатньо дослідженим. Дане дослідження дозволить відстежити та зрозуміти процеси формування й сприйняття сучасного мистецтва широкою аудиторією.

Метою дослідження є вивчення енвайронменту та аналіз особливостей розвитку даного напрямку в сучасному світовому мистецтві та в українському культурному середовищі. До того ж особливе місце в дослідницькій роботі буде надано вивченню специфічних особливостей та синтетичної природи арт-проектів в природніх та історичних локаціях, різноманітних видів і жанрів художньої творчості та характерних рис «театралізації» в нетئاتральному просторі, як творчого методу.

Мета дослідження обумовила постановку наступних завдань:

- * проаналізувати джерельну базу дослідження, зробити термінологічний аналіз і оцінити ступінь наукової розробленості проблеми вивчення енвайронменту та аналізу його особливостей розвитку в сучасному світовому мистецтві та в українському культурному середовищі;
- * визначити основні поняття та поширені напрямки енвайронмент у світі;
- * розглянути досвід світових та українських митців у сфері енвайронмент-мистецтва, та проаналізувати стан розвитку енвайронмент-арт;
- * проаналізувати вплив специфіки несценічного простору на специфіку арт-проекту та роботу режисера (локації);
- * реконструювати світові та українські енвайронмент-проекти, в яких несценічний простір використано, як арт-майданчик;

Об'єктом дослідження є візуально-комунікативна практика енвайронмент-арт у взаємодії з природнім або штучним простором.

Предметом дослідження – експозиція site-specific вистав у енвайронмент-просторі та реакція соціуму на цей напрямок сучасного мистецтва.

Методи дослідження

Базовими підходами у дослідженні енвайронментного мистецтва є мистецтвознавчий та культурологічний. Таке поєднання дозволяє ґрунтовно проаналізувати енвайронмент як сучасну арт-практику, враховуючи її специфіку, а саме мультидисциплінарність, що потребує різноманітних методів дослідження.

У рамках культурологічного підходу в роботі досліджуються site-specific вистави, аналізується сутність мультидисциплінарної взаємодії творчої групи, глядача з альтернативним простором. У рамках мистецтвознавчого підходу аналізується режисерське бачення та змістовно-сміслові наповнення site-specific вистав.

До загальнонаукових методів дослідження можна віднести наступні: компаративний (для порівняння різних художніх парадигм), метод узагальнення та різні види аналізу, зокрема, аналіз джерельної бази, контент-аналіз тощо.

Наукова новизна дослідження визначається тим, що в роботі буде вперше в всебічно та комплексно досліджена енвайронмент-практика, як самодостатнє культурно-мистецьке явище. Крім того буде проведений аналіз особливостей режисури та сценографії сучасних арт-проектів з використанням неспенічного простору, як фонові декорації.

Практична значущість роботи — данні результати дослідження можуть бути використані викладачами театральних вишів на заняттях з майстерності режисури.

Апробації:

1. Участь у Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», (Харків, ХДАК) 17–18 листопада 2022 року.
2. Участь у «Х» Міжнародній науково-практичній конференції «EURASIAN SCIENTIFIC DISCUSSIONS» (Барселона) 23-25 жовтня 2021 року.

Публікації:

1. Нестеренко А.В. Народження енвайронментального мистецтва в світовому просторі // Театральне мистецтво в сучасному науковому дискурсі: матер. міжнар. наук. конф. 17-18 лист. 2021 р. Харків, 2021. С. 266-267.
2. Нестеренко А.В. Народження енвайронментального мистецтва в світовому просторі // ART: матер. міжнар. наук-практ. конф. «EURASIAN SCIENTIFIC DISCUSSIONS» 23-25 жовт. 2021 р. Барселона 2021 С. 334-337.

Структура роботи обумовлена її метою, задачами та логікою дослідження й складається із вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків, списку використаних джерел 154 найменувань та додатків. Обсяг тексту – 80 сторінки, загальний обсяг роботи – 119 сторінка.

РОЗДІЛ І. ТЕОРИТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДСТАВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕНВАЙРОНМЕНТУ У СУЧАСНИХ АРТ- ПРАКТИКАХ

1.1. Аналіз джерельної бази

Визначившись з цілями та задачами дослідження, перейдемо до аналізу літератури, яка була використана для написання даної магістерської роботи. Вивчення та аналіз мистецтвознавчої, театрознавчої та документальної літератури, яка складала методологічну базу дослідження, зробило можливим визначення важливої наукової проблеми магістерської роботи, яка полягає у вивченні явища енвайронмент-арт та аналізі особливостей розвитку даного напрямку в сучасному світовому мистецтві і в українському культурному середовищі. Дослідження цієї проблеми дозволять розширити теоретичне осмислення специфічних особливостей арт-проектів в природніх та історичних локаціях, визначити їх синтетичну природу, що включає різноманітні види і жанри художнього творчості та характерні риси «театралізації», як творчого методу. Це, в свою чергу, дозволить відстежити та зрозуміти процеси формування й сприйняття сучасного мистецтва широкою аудиторією.

Для написання даного дослідження були використані різноманітні наукові джерела (підручники, дисертації, наукові статті, періодичні видання, електронні ресурси та ін.), документальні та художні матеріали (інтерв'ю, мемуари, спогади), які розкривають характерні особливості енвайронмент-арту.

Енвайронмент-арт це узагальнюваний термін, яким позначено ряд мистецьких практик, основою яких є взаємодія художнього об'єкта з природнім або штучним простором, який завдяки творчому процесу перетворює навколишнє середовище у арт-простір.

Для створення плану дослідження, визначення мети і завдань, об'єкта та предмета даної роботи були вивчені праці І. Рассохи [99], В. Ковальчук [55], В. Марцина [36], О. Олійника [90, 91]. Методи дослідження були розглянуті за науковими розробками Г. Цехмістрова [116].

Енвайронмент, як і інші постмодерністські театральні практики перформанс, хепенінг неодноразово досліджувалися в різних галузях науки, але ніколи не була досліджена, як окреме культурне явище. Зазвичай, що кожен зі цих сформованих підходів, які належать до теоретичного осмислення досліджуваних явищ, здатний лише ініціювати подальші рефлексії тільки в певному теоретичному ракурсі. Якщо розглядати їх окремо, жоден із підходів не має можливості повною мірою дати оцінку їхній значимості у сучасному художньому просторі. З метою комплексного розгляду енвайронмент практик ХХ-ХХІ століть, звертаємося до основних теоретичних ідей, які пов'язані із трансформаціями в культурі та проявами постмодернізму в театральному мистецтві. В цьому на пригоді стали праці філософів, в яких представлено погляди на мистецтво: Ж. Бодриєра [17], І. Хасана [130], Ж.-Ф. Лиотара [72, 73, 74], У. Еко [122] та інших сучасних філософів, праці яких дозволяють зрозуміти не тільки сферу художнього, а й усвідомити своєрідність постмодерністської ситуації в різноманітних сферах людської діяльності (науці, етнографії, політиці та етиці).

Згідно з постмодерністською парадигмою, дослідники ХХ століття вважали головним завданням — виведення мистецтва в життя та злиття з ним, що упроваджує у свідомості людини почуття про те, що будь-який фрагмент буденності може досягти високого рівня мистецького акту. З цього приводу були досліджені роботи відомих теоретиків постмодернізму М. Гайдеггера, Ж. Лиотара, Ф. Гваттарі, Ж. Дерріда, Ж. Делез та М. Фуко. Аналізуючи їх роботи, приходимо до виводу, що дослідники намагалися визначити сутність та особливості соціокультурного феномену постмодернізму. Вони згодні, що

характеристики постмодернізму є розмитими та неоднозначними, а це зумовлює методологічну невизначеність.

Слід зазначити, що весь класичний понятійнокатегоріальний апарат виявився нездатним для аналізу не тільки енвайронменту, а й інших театральних практик постмодернізму. Класифікаційні труднощі пов'язані з дефініцією перформансу, хепенінгу та енвайронменту, що визначає їх неоднорідність. Породжені суто культурою модернізму, вони вбрали в себе в постмодерністській культурі нових ознак. Це є свідченням про те, що данні театральні практики розвиваються в нових культуровимірних модусах і будь-який незавершений процес постає невизначеним, суперечливим та багатоплановим. Прикладом може бути стаття В. Линецького [75] «Постмодернізму вопреки», в якій він наполягає: «Насправді, увесь набір підходів, увесь використаний категоріальний апарат, яким намагаються розібратися в ймовірно постмодерністських текстах, не годиться. Звідси всі ці абсолютно безглузді спроби сформулювати постмодерністську поетику. Певні поверхневі ознаки постмодернізму – полістилістика, цитатність, сусідство культурних мов «всіх часів і народів», ставлення до світу як до тексту – водночас, звичайно, фіксуються. Фіксуються і тут же ставляться під сумнів: чи в них, дійсно, є суть постмодернізму?» [75]. Різноманітність текстів сучасних театрознавців не сприяє чіткості, тому що в них відсутні точні дефініції. Здебільш комплекс сучасних робіт базується на схильності до різноманітних концепцій критики та безпосередньої участі дослідників у мистецькому процесі.

У другій половині XX століття прибирається межа між мистецтвом і дійсністю. Це зумовлює пошуки нових засобів художнього вираження, які всіляко надавали би твору динамічності. Джерела енвайронменту та інших театральних практик слід шукати серед робіт художників сюрреалістів, дадаїстів; у картинах абстрактного експресіонізму П. Д. Поллока; реді-21 мейдах М. Дюшана та Р. Раушенберга, у художньому перформансі І. Кляйна.

Саме художні практики постмодернізму зміщують акцент із самого твору на процес його створення і подають концепцію «виходу» картини за рамки. Це робить актуальним поняття «action art». Дослідженню цього історико-культурного феномену та іншим загальним питанням постмодерністської філософії та естетики присвячені дослідження Т.В. Міронової [86], В. Діанової [44], І. Ільїна [48].

Проблема нерепрезентативного сприйняття культури досліджена в працях французького філософа Жана Франсуа Ліотара. Його теоретична позиція стає на противагу моделям репрезентації, які утвердилися в мистецтвознавстві та філософії: подія бере початок від репрезентації та є фіксованою в поняттях і образах, так і залишаючись принципово невизначеною. Ця позиція стосується не лише мистецтва, вона поширюється Ж.-Ф. Ліотаром на різні висловлювання. Важливе значення в межах дослідження має праця «Естетика постмодернізму» Н. Маньковської [81]. В роботі розроблена авторська концепція розвитку постмодернізму, розглядаються відмінності слов'янської, західноєвропейської та американської моделей.

Для визначення місця енвайронменту та інших постмодерністських практик в сучасному мистецькому процесі, була розглянута історія мистецтва Західної Європи XX ст. Історична ретроспектива, генезис, початкові форми і видатні постаті, які працювали в цьому напрямку, розглядаються в зарубіжних енциклопедіях «The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre» [149], «The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance» [150], «The Oxford Dictionary of Art» [152], «Tate Glossary of Modern Art» [151]. Спроби визначення особливостей енвайронменту здійснено в «Словаре театра» французького дослідника П. Паві [94].

Антибуржуазні погляди молоді Заходу встановлювали нові правила гри, які наполягали, що художній об'єкт не може бути матеріальною цінністю, його навіть зовсім неможливо зафіксувати, бо він народжується тут і зараз. Цій

темі присвячена робота Є. Гротовського «Театр. Ритуал» [129]. В ній режисер і дослідник Є. Гротовський досліджує ідею реді-мейду – «ідея готової речі, відмова від створення художнього витвору».

Якщо на початку шляху дослідників найчастіше хвилювало питання про суб'єкт мистецтва, то потім ми бачимо тенденцію до самопрезентації. В роботі О. Островерх ми знаходимо тому підтвердження: «ніби факт власного фізичного існування викликає сумніви».

Настрої першого періоду обумовили основу для створення мистецтва, яке протиставило себе суспільству масового виробництва, споживанню та маніпуляції масовою свідомістю. Цей процес знайшов своє вираження в теоретичних дослідках культурологів. Ж. Бодрійяра [3]. А саме в роботах «Система речей» і «Суспільство споживання», де він аналізує візуальне мистецтво, яке відреагувало на цю тенденцію.

Крім театрознавців пропанують свій власний практичний досвід і митці-практики. Слід зазначити, що режисер експериментальної театральної трупи «The Performance Group», теоретик перформансу Річард Шехнер визначає поняття енвайронменту в контексті театральної культури в своїй роботі «Environmental Theatre» [144]. До того ж, про ознаки енвайронменту, які є у середньовічному містеріальному театрі, він пише в своїй роботі «The Empty Space». Р. Шехнер наполягає, що шекспірівський театр є справжнім, тому що у виставах брав учать народ і разом з актором визначав перебіг п'єси. Цікаві його дослідження з приводу творчого складу театру. Він визначає, що театр – це ансамбль, який позбавлений будь-якої внутрішньої ієрархії. В театрі кожен (драматург, режисер, художник, освітлювач) мають право на імпровізацію та спонтанну дію, як і актор. В роботі ми знаходимо революційні спостереження про те, що сюжет «замінюється подією, а ролі завданнями на певну тему; послідовність дії – фрагментарністю; єдиний оптичний фокус сприйняття – поліфокусністю; перегляд вистави – участю в

ній; термінологічні визначення «сцена» та «зал» – загальним поняттям «театральний простір» [144]

До того ж Р. Шехнер у своїй праці «Theatres, spaces, environments: Eighteen projects», яку видає зі сценографами власної театральної трупи Джері Рохо та Брукс Мак-Намара, підіймає ще одну глобальну тему, у якій досліджуються властивості простору, який емоційно впливає на людину за допомогою розташування об'єктів. Р. Шехнер визначає, що вагомим під час формування енвайронментальних ситуацій стає зв'язок між обраним для сценічної дії простором і темою твору. Довкілля диктує тему дійства, а мистецька акція, яка там відбувається, дозволяє підкреслити унікальність певного публічного місця та перетворити його на арт-простір. Довкілля набуває ваги центрального дійства вистави, завдяки чому створюється особливий енергетично-візуальний обшир, який поглинає актора та глядача в рівній мірі.

Вперше термін «site-specific art» був сформульований каліфорнійським художником Р. Ірвіном, але широке вживання отримав лише у 1970-х роках. В своїй роботі «Performance, Place and Documentation» професор Нік Кей [140] досліджує сценічну дію та доводить, що вона залежить від «місцезнаходження», тому «site-specific» може диктувати власне ставлення до місцезнаходження та претендує на оригінальне становище, яке є його суттю.

Зв'язок п'єси та місця дії досліджено в праці М. Пірсона «SiteSpecific Performance» [141]. Дослідник і театральний художник визначає оригінальні підходи до постановки і дослідження вистави за межами традиційного театрального приміщення. М. Пірсон надає інноваційні стратегії, методи і вправи для створення видовища у непристосованих для цього місцях. Він розробляє класифікацію використання реального простору, до того ж рекомендує ефективні моделі для його критичної оцінки.

Серед вітчизняних дослідників, які присвятили свої роботи постмодерністським театральним практикам, дуже рідкісні. Дослідник В. Бичков у роботі «Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века» [21] описує дефініцію арт-практик XX століття на прикладах презентацій найцікавіших енвайронментів «Documenta X». Його увазі запала вистава HansJürgen Syberberg ««Cave of Memory» in six stations: Goethe, Kleist, Mozart, Raimund, Beckett and Einar Schleef». Це мультимедійне видовище занурює реципієнта в динамічному арт-просторі, представляючи фрагменти всієї культури, мистецтва та людського життя.

Достойна уваги, з точки зору впливу сценічного простору на глядача, праця Т. Бачеліса «Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крэга)» [10] в якій реформатор театального мистецтва того часу досліджує еволюцію просторових систем театру і прагне зруйнувати лінію рампи та залучити глядачів до дії.

Просторовим межам присвячує свою працю «Postdramatic Theatre» Ханс-Тіс Леман [70]. Соціальне орієнтування мистецтва та його інтеграція у суспільні міські простори стають важливими тенденціями сучасного театру, який викреслює мімесис, як модель відносин між сценою та залом. Постановка більше не є об'єктом репрезентації, вона подія, яка відбувається та проживається «тут і зараз». Сенс вистав «in situ» дозволяє додаванню до реального простору театального повідомлення, яке виявляє вже закладену пам'ять місця. Н. Кауе в роботі «Site-specific art: Performance, place and documentation» стверджує, що стерання відмінності між віртуальним і реальними просторами, народжує перформанс. Глядач в даному випадку не є пасивним свідком, а є активним суб'єктом.

Унікальною є праця «The Empty Space» П. Брука [25], в якій він описує концепції своїх постановок із використанням звуку для передачі інформації публіці на рівні темпоритму та емоційного забарвлення звуку в взаємодії з

акторською пластикою. В праці він наполягає, що будь-який порожній простір може бути пустою сценою.

Теоретик та практик хепенінгу А. Капроу в роботі «The Empty Space» дає аналіз вистави «Слова», яку називає «Енвайронмент зі світлом і звуками». Естетика вистави ґрунтувалася за принципом презентації реальності, а не мімезису. Місцем дії він вибирає не сценічну площину із декораціями, а вулицю.

Пошук нових нестандартних зв'язків із глядачем дав поштовх до виникнення нової незвичної практики енвайронменту в українському мистецтві. Як і у світових практиках його головна полягала у дослідженні взаємозв'язку між об'єктом та навколишнім середовищем. Український дослідник з культурології Л. Матвеева у роботі «Культурологія: курс лекцій» [83] визначає енвайронмент, як значну просторову композицію, яка охоплює глядача у реальне оточення і створює ефект «актуалізації» самого простору, який розглядається як штучне оточення.

На увагу заслуговує стаття В. Пацунова «Альтернативний сценічний простір, як ефективний чинник оновлення сценографічної лексики» [95]. В ній досліджено альтернативний сценічний простір поза сценічною коробкою, проаналізовано властивості сценічної коробки (як позитивні так і негативні) та обмеженості її постановочних можливостей. Прикладами для дослідження стали історичні та архітектурні пам'ятники в Україні та за її межами. Особлива увага приділяється впливу альтернативного сценічного простору на режисерську та сценографічну лексику. Про альтернативний простір в своїй роботі «Пластика сценічного простору» пише й театральний художник та педагог М. Френкель [111]. В ній він розглядає важливі теми з теорії та практики сценографії, як невід'ємної частини вистави. До того дослідник розбирає мистецькі процеси побудови дієвих сценічних структур, які знаходяться у сценографічному конфлікті. М. Френкель досліджує проблему композиційної єдності всієї сценічної постановки через взаємодію акторів-

персонажів зі сценічним середовищем. Частина праці присвячена сценічним та постановним засобам, техніці та художній цілісності вистави.

Важливою для нашого дослідження є книга Д. Лідера «Театр для себе» [77], в якій дана філософська та театральна есеїстика українського сценографа. Сполучення текстів з аналізом найбільш важливих його робіт та графічних малюнків, розкривають секрети професії сценографа, які стали здобутками сценографії 60-70-х років минулого століття.

У науковому дослідженні «Contemporary art» мистецтвознавець і художник Г. Вишеславський [28] аналізуючи художній рух «Нова хвиля», розповідає про мистецькі процеси, які відбувалися у культурі України в 1980-1990-х роках після зміни геополітики.

У праці «Енвайронмент – новаторська театральна практика ХХ століття» О. Ю. Лачко [58] надається аналіз розважальної індустрії, яка лишається незатребуваною серед театрознавців та дається оцінка науковим дослідженням, які присвячені питанню сутності та еволюції цього явища.

До того ж допомогли в роботі сайти творчих організацій, які вивчають історію, специфіку енвайронменту та розміщують аналітичні статті, рецензії до вистав, інтерв'ю митців. З цього приводу для дослідження були важливі матеріали сайтів Лабораторії міждисциплінарних практик «Березіль» – Дні мистецтва перформанс у Львові, Міжнародного фестивалю сучасного мистецтва «Гогольфест» [87], Міжнародного театального фестивалю «Мельпомена Таврії» [88], PostPlay Театру [97], Театральної Лабораторії Мистецького арсеналу «Другий поверх» [107], Національного центру «Український дім» [89], Дикого театру [43], Київського театру на Подолі [52], Львівського театру ім. Леся Курбаса [78], Театру UZAHVATI [106], Port creative hub [142].

Проаналізувавши усі наявні джерела за темою дослідження, виявили невелику кількість сучасних друкованих видань, які висвітлюють предмет

дослідження. Основу нашої джерельної бази склали інтернет-джерела на яких розміщені театральні рецензії, спогади, сторінки державних та незалежних театрів, фестивалів, відгуки та аналітичні тексти.

1.2. Методи дослідження

Вдалий вибір комплексу методів дослідження дозволить всебічно розкрити поставлену дисертантом тему магістерської роботи. З цієї нагоди для дослідницької роботи було використано декілька наукових підходів: культурологічний, мистецтвознавчий, міждисциплінарний, які визначили оптимальний вибір того чи іншого методу.

Обрані дослідницькі підходи та методи в сукупності являють собою методологію дослідження, яка є основою до якої структурувався весь зібраний дослідницький матеріал.

В роботі застосовано *культурологічний підхід*.

Культурологічний підхід дозволяє ґрунтовно та докладно дати характеристику явищу енвайронмент-арт, оцінити роль митця в роботі над site-specific виставами, проаналізувати вплив альтернативного простору на взаємодію актора, глядача та потребує різноманітних методів дослідження.

Компаративний метод дозволить систематизувати знання з культурології, режисури, режисури масових видовищ, історії, архітектури, ландшафту, сценографії, до того ж, виявити та дослідити, як театр виривається із замкнутої в самостійну структуру, перетворюючись своєрідний елемент навколишнього життя. При цьому, слід зазначити, що він не розчиняється в реальній тривимірності спрощеного життя, а навпаки, акцентує її духовність надреальності, і це все відбувається завдяки специфіці своєї художньої мови.

Системно-функціональний метод дозволить дослідити site-specific вистави різних режисерів, як цілісне утворення елементів культури та їх адаптації в сучасних умовах.

Аксіологічний метод дозволить проаналізувати специфіку роботи експериментальних театрів, студій, різних театральних груп, які «обживають» новий вид простору, обґрунтовуючи його роль та художній образ у театральній постановці.

Культурно-історичний метод дозволить зробити ретроспективний аналіз site-specific вистав з моменту зародження.

Метод аналогії дозволить виявити закономірність в творчості митців різного часу та різної культури.

Метод конкретизації дозволить дослідити світових та українських митців;

Метод системного аналізу дозволить спостерігати за формуванням поняття енвайронмент, як культурного феномену.

Метод термінологічного аналізу дозволить сформувати понятійний апарат дослідження, який був використаний у дослідницькій роботі.

У межах **мистецтвознавчого підходу** будуть використані методи аналізу вистав, театралізованих шоу світових та українських режисерів, що дасть можливість спостерігати за специфікою роботи митців та виявити вплив, на режисерське рішення просторових вистав та дослідити особливості режисури.

До спеціальних методів дослідження можна віднести:

***метод аналізу творчості**, який дозволить встановити загальне значення митця у культурному просторі світу та в Україні;

***метод аналізу вистав**, які стали знаковими в освоєнні просторового театру, дозволить визначити основні умови та принципи сценографічних рішень, технологічних аспектів сценографічної творчості, композиційної організації простору сцени;

**метод аналізу візуального матеріалу* буде застосований при роботі з наявними у мережі інтернет фотозвітами, репортажами та епізодами вистав.

Використання методів дослідження з різних галузей дозволить комплексно дослідити методичну основу для осмислення змістовної та стилістичної ролі неспенічного простору в ігровому просторі театральної постановки.

Висновки до розділу 1

1. Доведено, що джерельна база даної теми розкривається в друкованих джерелах, так і на інтернет-ресурсах. Вивчення та аналіз мистецтвознавчої, театрознавчої та документальної літератури, яка складала методологічну базу дослідження, дозволило оцінити ступінь наукової розробленості проблеми вивчення енвайронменту та проаналізувати особливості, специфіку арт-практики як в сучасному світовому мистецтві так і в українському культурному середовищі. Доведено, що загальні друковані джерела та інтернет-ресурси містять сумарні аспекти стосовно шляху розвитку енвайронментного мистецтва та розглядають дану арт-практику як узагальнюваний термін, яким позначено ряд мистецьких практик. Комплексне дослідження всієї джерельної бази дало змогу виділити та дослідити енвайронментн-арт як окреме культурне явище.

2. Для визначення основних етапів розвитку енвайронментального мистецтва значущими стали роботи, що загалом описують історію мистецтва ХХ століття: Ж. Бодріяра, І. Хасана, Ж.-Ф. Ліотара, М. Гайдеггера, Ж. Ліотара, Ф. Гваттарі, Ж. Дерріда, Ж. Делез та М. Фуко. Джерела енвайронменту та інших театральних практик слід шукати серед робіт художників сюрреалістів, дадаїстів; у картинах абстрактного експресіонізму П. Д. Поллока; реді-21 мейдах М. Дюшана та Р. Раушенберга, у художньому перформансі І. Кляйна. До того ж дослідженню історико-культурного феномену та іншим загальним питанням постмодерністської філософії та естетики присвячені роботи Т.В. Міронової В. Діанової, І. Ільїна.

Визначальною для розкриття безпосередньо практики театралів-енвайронменталістів стала книга Р. Шехнера «Environmental Theatre», на сторінках якої автор визначає поняття енвайронменту в контексті театральної культури. Для розкриття поняття «Site-specific» театр, який отримав широкого вживання в 1970-ті роки, визначними стали роботи Ніка Кея та М. Пірсона. Достойні уваги, з точки зору впливу сценічного простору на глядача, праці Т. Бачеліса, Ханс-Тіс Лемана, Є. Готовського

3. Для розкриття наукової проблематики роботи було розроблено комплекс продуктивних методів в руслі мистецтвознавчого і культурологічного підходів, зокрема: абстрагування, різні види аналізу, культурно-історичний, аналогію, конкретизацію, спостереження, компаративний, метод узагальнення тощо. Обрані дослідницькі підходи та методи в сукупності дозволили розробити методологію дослідження, яка стала основою структурування усього зібраного дослідницького матеріалу.

РОЗДІЛ II. Особливості енвайронменту, як сучасної арт-практики

2.1. Народження енвайронментального мистецтва в світовому просторі

Розвиток науково-технічного процесу на початку ХХІ століття приводить до відмови від класичного розвитку концепції мистецтва: реально існуюче у просторі мистецтво стає менш затребуваним. Ця тенденція простежується ще з кінця ХІХ століття, коли у мистецтві символізму, імпресіонізму та постімпресіонізму відбулася переоцінка цінностей та категорій мистецтва. Продовження цього процесу відбувається і надалі в ХХ столітті в мистецтві авангарду, модернізму та постмодернізму. І на межі 1960-70-х років формуються основні форми сучасного мистецтва через експерименти з новими образами, засобами і матеріалами авангарду. Пошук сучасних альтернатив приводить до демократизації арт-об'єкта за допомогою перформанса і хепенінга. Що надалі веде до виходу мистецтва від створення об'єкта до організації процесу. Це стає характерною рисою епохи постмодернізму.

Більшість сучасних арт-практик усвідомлено йдуть на експерименти. В. Бичков [22] у підручнику для студентів відзначає: «... демонстративна відмова від реалістично-натуралістичного зображення видимої дійсності, що утвердилося в ХІХ столітті, або — міметичного принципу в його ізоморфній парадигмі; нестримне прагнення до створення принципово нового у всьому і насамперед — у формах, прийомах та засобах художнього вираження» [22].

Таке переосмислення класичного поняття «мистецтво», змісту та форм змінило акцент сприйняття мистецтва з арт-об'єкта на контекст. Якщо в класичному мистецтві драматургія арт-простору розглядалася, як частина довкілля, в період експериментів вона стає засобом організації арт-простору. На сприйняття довкілля сприяють всі почуття: зір, нюх, слух та дотик. У комплексі цих почуттів, реципієнт сприймає одразу увесь синтез процесів сприйняття. Це в свою чергу, приводить до переосмислення сприйняття

навколишнього середовища і робить будь-який естетичний об'єкт частиною арт-процесу. Саме на цьому експериментальному ґрунті виник інтерес до нових арт-практик та форм мистецтва, які пов'язані із навколишнім середовищем. Цей процес поповнюється новим терміном – «енвайронментальне мистецтво», яке включає «сукупність арт-практик, які займаються організацією неутилітарних просторів, основним принципом яких є взаємодія між будь-яким об'єктом та його оточенням» [123]. Художня діяльність цього процесу включає «естетичне переосмислення справжнього середовища, в якому протікає повсякденне життя, але засобами не дизайну чи архітектури, а з допомогою підходу до цієї реальності як до джерела матеріалу» [123].

Така характеристика енвайронменту, як засобу взаємозв'язку між об'єктом і навколишнім простором, вказує на те, що до практики сучасного енвайронменту входять усі види просторових композицій: композиції з реальних предметів, інсталяції, відео-арт та хепенінг, бо використані в ньому предмети такі ж важливі, як учасники акції.

Енвайронментальне мистецтво починає свій шлях некласичної концепції розвитку мистецтва, продовжуючи ключові тенденції мистецтва всього ХХ століття. Одним з його базових принципів стає відмова від мімесису (відображення дійсності та її ідеалізації), який був прийнятий з античних часів. У ХХ столітті мімесис замінюється реальною презентацією самої речі, не як прийнять «її вподобаю». До того ж в енвайронменті реальний предмет стає активним завдяки створеному арт-простору. На зміну символічному класичному мистецтву прийшло мистецтво, яке конструює реальність на основі колажна-монтажних принципів. Але не слід наголошувати про повну відмову від мімесису в енвайронментальному мистецтві, тому що цей принцип знаходить свій подальший розвиток в цьому мистецтві, як створення художньої реальності на основі теорії симулякрів.

Дослідники Н. Маньковська та Н. Могилевський називають «симулякр видимістю, що витіснила з естетики художній образ і зайняла його місце» [82]. Вони наполягають, що «симулякр створює не подібність до реальності, а своєрідний муляж природного простору, що дуже близько до визначення енвайронментального мистецтва» [123]. Симулякр є художнім результатом творчості в штучно створеному просторі. В якому простір перетворюється на активного учасника дії: «... немає більше реальності – її замінила гіперреальність, що породжується за допомогою симулякрів – привидів реального» [37].

Крім того, у першій половині XX століття М. Дюшаном вводиться поняття «ready-made», суть якого добігає до того, що у переміщеного предмета з нехудожнього простору в художній, поступово проявляються ознаки художнього контексту. Багатьох сучасних арт-практик починають використовувати готовий об'єкт, як основний творчий простір, яке стає об'єктом споглядання та заставляє глядача «грати за своїми правилами», викликаючи у нього нові смислові та асоціативні ходи. Ready-made стає вагомим складовим елементом усіх сучасних візуальних арт-практик та виводить мистецтво на новий рівень.

Такий прийом з використанням «готового об'єкта» дає можливість елементам повсякдення інтегруватися в новий художній твір, та дозволяє глядачеві активно включитись у арт-дію. Тепер не лише автор є творцем драматургії, разом із ним новий твір створює глядач-користувач. На сучасному етапі розвитку енвайронментальне мистецтво хоча й об'єднує цілий спектр інновацій, але є і велика кількість повторень. Поява нових форм відбувається за рахунок трансформації «старих» традиційних видів мистецтва.

Джерела енвайронментного мистецтва слід шукати в імерсійних середовищах храмової та карнавальної культур, стародавніх містерій і культових ритуалах. В епоху раціоналізму спостерігається знаходження універсальної мови кожного з напрямків мистецтва. Це період, коли діючи

мистецтв наполегливо працюють з ментальними здібностями глядача, безпосередньо впливаючи на його емоції та уяви. Ось як описує Е. Берк чуттєвість епохи: «Одна справа – зробити ідею ясною, інша – зробити так, щоб вона впливала на уяву» [16].

В період модернізму митці знову роблять спроби до синтезу впливу. Підтвердженням тому є роботи німецьких експресіоністів та театру жорстокості. Епоха неоавангарда наполегливо робить глядача діючою особою у хепенінгу, перформансу та тотальної інсталяції. В цей час відкриваються можливості для використання синтезу мистецтв та виходу мистецтва у навколишнє середовище з залученням глядача до творчого процесу.

Мистецтво акції перетворилося з промоційного на театралізоване дійство. Прикладом можна вважати хепенінги в США та перформанси в Європі в середині ХХ століття.

Місцями для влаштування хепенінгів обирали автостоянки, двори, підвали, горища. Принцип дійства не обмежував творчу уяву художника та глядача межами замкнутого простору. Заздалегідь писалося лібрето, розроблявся режисерський хід. А на далі – тільки імпровізація всіх учасників процесу та активне використання спецефектів: світловий живопис, в якому використалися світла різної інтенсивності та кольору, варіювалися світлові промені; прості звукові ефекти брязкотінням, тріском, скреготом, людськими голосами та складні звуки, що викликають шоківий ефект. Ці унікальні та неповторні за задумом експерименти зберіглися у записі. Головним завданням естетизації будь-якого моменту швидкоплинного існування, було вивести мистецтво у життя, та повне їх злиття двох полярних аспектів.

Перформанси, які припускають дистанцію між глядачем та виконавцем, розвинулися при об'єднанні театру абсурду, конкретної музики, хепенінгів, поп-арту та великої низки форм авангардно-модерністського мистецтва. Перформансні акції мають різні форми: від демонстративно-ігрової гібридної

форми концертів руху «Флюксус» до серйозних дійств, які подібні до магічних і сакральних Й. Бойса. Так для мультимедійного перформансу «Вертолітно-струнного квартету» К. Штокхаузена, поряд з інструментальними партитурами були розроблені партитури для авіапілотів, які показували траєкторію руху гелікоптерів з музикантами. Зв'язок між композитором, пілотами та музикантами, здійснювався через мікшерний пульт [84].

Головним питанням для митців залишається пошук межі між художнім і нехудожнім. В своїй роботі «Термінологія сучасного мистецтва» Г. Вишеславський так характеризує зв'язок між митцями та реципієнтами: «Митці зосереджували увагу не на створенні об'єктів мистецтва, а на процесах їхньої презентації та сприйняття. Це порушило традиційні схеми відносин між художниками, галеристами, кураторами та громадськістю» [30]. Антибуржуазні погляди молоді Заходу встановлювали нові правила гри, які наполягали, що художній об'єкт не може бути матеріальною цінністю, тому що його не можна придбати до приватної колекції. Його навіть зовсім неможливо зафіксувати, бо він народжується тут і зараз. Базовою залишається ідея реді-мейду – «ідея готової речі, відмова від створення художнього витвору» [129]. Є. Гротовський наголошує: «Вважається, що все, що могло бути створено, – вже створено» [129]. Приклади такого підходу зустрічаються протягом усієї історії становлення та розвитку концептуалізму. Христов Явашев у 1962 році будує в Парижі, на вулиці барикаду, яка складається з великих металевих діжок. Цікаво, що твором мистецтва на думку самого митця стала не барикада, а автомобільний затор, який вона утворила. Стенлі Браун у 1960 році перетворив всі магазини взуття Амстердама на виставку його робіт. П'єтро Мадоні у 1962 році експонував планету, як власний творчий витвір. Хоча ці приклади на перший погляд здаються курйозними, насправді це були адекватні спроби, які повинні були відповісти на питання: що є твором мистецтва і наскільки далеко може зайти

автор у своїх фантазіях і де знаходиться межа художнього. Ці питання ставили митці: Марсель Дюшан, коли презентував свій знаменитий пісуар; Трейсі Емін, яка отримала премію Тернора (1999) за експозицію неприбраного ліжка, розборсаної білизни та капців; Андреа Фрасер, яка за інтимну зустріч з собою заробила \$20000 та зробила документальний фільм, який став основою експозиції в Friedrich Petzel Gallery (2004); Метью Лорет знявся у телевізійному ігровому шоу (1993) та надіслав творчій громадськості запрошення подивитися це шоу з екрану телевізора, як художню акцію.

Протягом трьох десятиліть простежується зміна інтенція митців. Якщо на початку шляху їх найчастіше хвилювало питання про суб'єкт мистецтва, то потім ми бачимо тенденцію до самопрезентації та ще й з викликом: «ніби факт власного фізичного існування викликає сумніви» [93]. Ця тема набуває актуальності та розвитку завдяки формуванню феномену «інформаційного надспоживання», яка притаманна епосі традиційних мас-медіа та електронних носіїв інформації. Подальший розвиток інтернету і віртуальних моделей спілкування наводять на висновок, що сумніви передбачливих митців були небезпідставними.

Ці настрої першого періоду створили основу для створення мистецтва, яке протиставило себе суспільству масового виробництва, споживання та маніпуляцію масовою свідомістю. Цей процес знайшов своє вираження в теоретичних дослідках культурологів. Ж. Бодрійяра в роботах «Система речей» [18] і «Суспільство споживання» [100] аналізує візуальне мистецтво, яке відреагувало на цю тенденцію. До того ж поп-арт ставить за мету спростувати межу між високою та низовою культурами та ввести в мистецький простір образи, які сформувало мас-медіа: зробити значущими предмети загального вжитку – від тарілки з суповим концентратом до образу Мерелін Монро .

Такий візуальний процес у мистецтві найчастіше мав характер художньої акції. Про те, як художня течія він поєднав різні напрями: перформанси, хепенінги, ленд-арт, соціальну скульптуру, відео-арт. Всі вони мали спільні елементи: час, місце, митця, творчий об'єкт та комунікацію митця та глядача.

Власне акційна дія, яка скерована на досягнення певної творчої мети, передбачала точне визначення мети до якої рухається. Хепенінг із своєю спонтанністю не визначає точних меж події і не знає до чого приведе. Ленд-арт перетворює за допомогою художніх засобів ландшафти, розглядаючи їх, як великий реді-мейд. Інсталяції, які розташовані в міському середовищі, дають творчі запитання, але заставляють їх без відповідей. Відео-арт надає «іншу» реальність, яка звільнена від мас-медійних образів, або, навпаки, взаємодіє з ними. Основу всіх цих жанрів складає ігрова природа, яка споріднює їх з практикою експериментального театру.

Хвиля творчих експериментів надихає на освоєння нового сценічного простору і театральних режисерів. Важливою особливістю театального авангарду 60-х рр. XX ст. стали постановки вистав у нетеатральних приміщеннях.

Слід зазначити, що режисер експериментальної театральної трупи «The Performance Group», теоретик перформансу Річард Шехнер в 60-х роках минулого століття визначає поняття енвайронменту в контексті театральної культури. На його думку «... ця театральна практика має на меті зменшити різницю між глядацьким залом та сценою» [94]. Цієї думки дотримується й режисер та історик американського театального авангарду Р. Шехнер, про що пише в роботі «Environmental Theatre» [144] Р. Шахнер починає дослідження обрядів острова Балі. Основною темою аналізу якого є взаємодія людини і довкілля. Він доводить, що при проведенні священних обрядів, навколишнє середовище стає активним учасником дії, а ритуальні зони це перші прояви організації театального простору. Відсутність розподілу на учасників процесу та глядачів стирала кордони між буденним

життям та ігровою діяльністю. Це створювало єдине енергетичне середовище, в якому повністю поглинався реципієнт. Емоційна складова, яка впливала на людину була визначена розташуванням об'єктів. Ця тенденція простежується за будь-якої історичної доби. Тому ознаки енвайронменту можна спостерігати у середньовічному містеріальному театрові, індійському «Катхакалі», японському «Але і Кабукі» та Шекспірівському «Глобусу». З цього приводу П. Брук наполягає, що шекспірівський театр є справжнім, тому що «народ брав участь у виставі і разом з актором визначав перебіг п'єси» [126].

Досліджує еволюцію просторових систем театру і режисер Т. Бачеліс. Він був противником натуралізму на сцені, як і інші реформатори театрального мистецтва того часу. Т. Бачеліс «прагнув активізувати театр і заради цієї мети хотів зруйнувати, зламати лінію рампи, залучити глядачів у дію та сунути лінію, що розділяє театр надвоє» [10].

Щоб зрозуміти, як формувався енвайронмент в театральній практиці, слід звернутися до досвіду В. Мейєрхольда, який сміливо працював з театральним простором, вважаючи, що «коли актор виходить на сцену, то в нього завжди є всередині якесь прагнення до абсолютного центру сцени, тобто до місця, звідки його однаково чути і видно зліва та справа. Іноді необхідно повернути актора, поставити його в стан якоїсь деформації, порушити звичну точку зору, перемістити уявний центр п'єси. Тоді й глядач не буде розвалюватися в кріслі, витягнувши ноги, а занепокоїться» [35].

Подібні експерименти ми спостерігаємо і у М. Охлопкова у «Реалістичному театрі». Репетуючи сцени з вистави «Боротьба праці і капіталу», режисер відмовляється від декорацій та замість них використовує елементи реального простору, перетворює глядача на активного учасника дійства. М. Охлопков згадує: «... я ніколи в житті не забуду, як ці тисячі глядачів, немов за помахом чарівної палички, почали вірити у все, що відбувається на сцені, почали бачити ті місця дії, про які лише натякали деталі та ігрові предмети»

[33]. Прояви енвайронментальної практики простежуються у виставах А. Арто, Г. Крега, А. Аппіа. А. Арто пише: «Дія охопить весь зал театру; оточить глядача з усіх сторін, занурюючи його в атмосферу світла, образів, рухів і звуків. Це означає, що між життям та театром більше немає явного розриву та порушення зв'язків» [6].

Повоєнний період змінює дійсність. Для її зображення змінюється і сам засіб зображення, а нова проблематика затребувала нові форми вираження: «Бажання побачити людину в новому світлі накладало неминучий відбиток на мистецтво. Воно розширювало свій кругозір і прагнуло врахувати вплив на природу людини навколишнього середовища» [10]. Новації відчуються у постановках Є. Гротовського: «Глядач у виставах «бідного театру» стає повноцінним учасником дії. Режисер представляє оригінальну сценічну модель світу завдяки нетрадиційній організації театрального простору. Театральний простір не обмежується звичайним приміщенням, розширюються рамки стандартних сценічних засобів. Експерименти проходять на берегах річок та галявинах» [58].

Концепцію «виходу за художньої практики за рамки картини, за межі станка, на якому пишеться картина або ліпиться скульптура, за межі умовного простору музею, театру, концертного залу...» [57] надалі розширюють художники-аукціоністи в 60-х роках. Глядач сприймає мистецтво як постійну діяльність, як нескінченний творчий пошук, який не обмежується рамками окремого твору. Упровадження творчого процесу у площині реальних об'єктів дозволяє розкрити художній зміст середовища у реальній ситуації. На цьому ґрунті набирає силу новітня арт-практика – «енвайронментальне мистецтво». Основним творчим простором якої стає взаємодія з реальним об'єктом і простором.

Саме у другій половині XX століття театру енвайронменту набуває розквіту. Його відмінною відзнакою є боротьба проти стереотипів елітарного мистецтва. Театр працює для глядача, який зазвичай не ходить на виставу.

Творча дія виводить видовищне мистецтво в реальне середовище буття. Арт-процеси переносяться за межі традиційних театральних приміщень та концерт-холів на вулицю, дах хмарочоса, територію занедбаного заводу, ресторан.

У 1961 році сталося подія, яка надала початок термінології довкружного театру. Теоретик та практик хепенінгу А. Капроу ставить виставу «Слова», яку називає «Енвайронмент зі світлом і звуками». Естетика вистави ґрунтувалася за принципом презентації реальності, а не мімезису. Місцем дії він вибирає не сценічну площину із декораціями, а вулицю. До того ж П. Брук у своїй праці «The Empty Space» наголошує, що здатен «взяти будь-який порожній простір та назвати його пустою сценою» [126].

Це висловлювання стало поштовхом для експериментальних театрів-студій «Open Theatre», «Living Theatre», «Bread and Puppet», «Welfare State International» для формування нової естетики довкружного театру. Відмова від класичної концепції театру сприймалася як повернення до творчості та, як засіб зриву ілюзій, тому що обраний реальний простір практично не змінювався. Процес «виходу мистецтва із мистецтва в життя» [22] у 1968 році підхоплює театрознавець, режисер, засник «The Performance Group» Річард Шехнер.

У своїй праці «Environmental Theatre» дослідник наполягає, що трупа театру – це «ансамбль, позбавлений будь-якої внутрішньої ієрархії» [144]. І всі члени творчого ансамблю (драматург, режисер, актор, балетмейстер, художник, освітлювач) мають право на імпровізацію або спонтанну дію. Це є запереченням в необхідності традиційної послідовності в процесі роботи над виставою. Такої позиції придержувалися дослідники деякої мистецтвознавчої літератури енвайронменту, що позиціонують себе як дослідники «просторового релікт хепенінгу» [22], тому що концепція даного явища народилася в середовищі акціонізму і стала співзвучною (у естетичному плані) із ідеєю хепенінгу і згодом привела до дифузії основних виражальних

засобів. Сюжет залежить від заміни подій, розвиток ролі від задач, поставлених на конкретну тему, послідовність дії іде від фрагментарності, сприйняття ґрунтується на поліфокусності, а перегляд вистави додає участь глядача в ній.

Вагомою складовою під час постановки енвайронментальних проєктів стає зв'язок між середовищем, яке стало сценічним простором, та драматургією. А саме: дії п'єси, темою та ідеєю твору. Буває і таке, що доккілля диктує тему постанови, а проведення мистецької акції, яке на ньому відбувається, підкреслює унікальність обраного публічного місця, перетворюючи його в арт-простір. У цих двох випадках середовище набирає сили та стає центральним аспектом постановки. В результаті цього творчого процесу створюється особливий енергетично-візуальний активний обшир, в який захоплює актора і глядача рівною мірою.

Приміром цьому може бути вистава Р. Шехнера, яку наприкінці 1960-х років було зіграно акторами «The Performance Group» в приміщенні діючого ресторану. Ця взаємодія з акторів з реальним середовищем, дозволили запустити незворотній механізм звільнення театру від фікції. Замість крісел, глядач сидів за стійкою бару, і атмосферу складали не фонограми, а «відлуння грози за вікном». Це була справжня революція в виборі засобів виразності, яка сприяла народженню нової креативної театральної мови і була здатна з будь-якого фрагмент буденності зробити витвір мистецтва та довести його до рівня сакрального дійства. Єдина зміна під час вистави глядацьких сидінь на барну стійку із стільцями, сприяла зміні зв'язків: рівноцінними стали ігровий процес та процес сприйняття глядачем реального простору. В театрі енвайронменту немає місця імітації реальних предметів та ілюзорності. Для постановки вистави використовуються лише справжні матеріали та середовище, тому що кожен цих матеріалів і сам реальний простір наділені власною енергетикою, «а не виготовлений спеціально для вистави бутафорським цехом» [58].

За визначенням дослідника мистецтва Б. Гройса, «справді актуальне, сучасне мистецтво має здійснюватися безпосередньо в житті – воно має надавати форми життєвому світу, почуттям, сприйняттю, соціальній реальності свого часу» [39]. Таке глибоке взаємопроникнення театрального світу в буденність стає співзвучним настроям творчих молодіжних об'єднань. Постановники експериментують, щоб сталося дійсне об'єднання теорії та практики енвайронменту. Прикладом є вистави «Несамовитий Роланд» Л. Ронконі, «Ka Mountain» Р. Вілсона та «1789» (Французька революція) П. Брука, яку він поставив на руїнах давнього Персеполя [128].

Дослідник І. Уварова описую процеси 1970-х років так: «Відбувається дивний бунт простору. Пластичні зачатки розбухали у просторі, окопували його. (...) Концептуалізм набуває досвіду акцій, що виводяться в простір самого життя, а сценографія Суворого стилю тотожна тотальній інсталяції. У простір великих інсталяцій вийшли Шайна та Кантор. Інші сценографи віддали себе на заклання. Концептуалізм призвав під свої знамена філософів та філологів. З художників вербував таких, що мислили» [93]. І. Уварова стверджує, що це був взаємодії – акту творення з актом осмислення. Мистецтво того часу насичувалося імпульсами самопізнання. Наступні практики постдраматичного театру вже розглядатимуться як поєднання актуальні форми театру та візуального мистецтва.

У 1990 роки у постмодерній практиці енвайронменту чітко проступає тенденція виходу неутилітарного мистецтва в реальний простір, яка була закладена ще авангардом. Мова йдеться про організовані в інтер'єрі та на природі неутилітарні концептуальні простори, які були створювані для хепенінгів або перформансів, а потім виступали, як самостійні арт-проекти. Такі об'єкти створюються за допомогою аудіо-візуальних відео-, фото-, слайдо-, і кіно-об'єктів. Цікавим візуально-енергетично активним та багатовимірним просторовим середовищем із своїми законами, яке повністю

поглинає глядача, є реалізований М. Келлі та Т. Ауслерм у 1997 році «Поетичний проект» у просторі номеру 13 documenta-Halle.

Невеликий арт-простір був заповнений об'єктами і нагадував пекло: на розкрашені муляжі, які нагадували нутрощі людини, проектувалися відеофільми агресивного та сексуального характеру. Гігантське «серце» видавало серцеві удари, шуми та рев. Глядачів пускали лише по п'ять осіб. Навколо них було багато об'єктів, картин і малюнків. Все нагромадження створювало емоційне враження аудіовізуального хаосу сильної концентрації та антигуманного характеру. Такими засобами організатори проекту спробували написати історію «тектонічних пластів людської цивілізації» [22].

Енвайронмент стає тією ланкою мистецтва, яка дозволяє підкреслити неповторність та унікальність обраної нетеатральної території, та перетворює її на арт-простір. Цей процес дозволяє перетворювати глядача на учасника сценічної дії, але не дублює повсякденні дії, а має свою еклектичну техніку художнього втілення.

2. 2 Взаємодії з простором в site-specific виставах

Вперше термін «site-specific art» був сформульований каліфорнійським художником Р. Ірвіном, але широке вживання отримав лише у 1970-х роках. З англійської site-specific перекладається, як «одночасно певне та особливе місце». Цей вид мистецтва робив конкретне місце єдиним середовищем існування і повністю заперечував перенесення витвору мистецтва в іншу локацію. Цей девіз «site-specific art» був проголошений Річардом Серра, коли його креативну роботу Tilted Arc (Нахилена арка, 1981) влада збиралася перенести у інше місце, де глядачеві було б зручніше з нею знайомитися. Р. Серра тоді заявив: «Перемістити роботу – зруйнувати роботу» [1]. Він хотів змінити ставлення перехожих до публічної скульптури. Його скульптура Tilted Arc це п'ятнадцяти тонна сталева плита на Федеральній

площі в Нижньому Манхеттені. Він був впевнений, що цей довгий вигнутий металевий лист «охоплюватиме людей, які ходять по площі своїм об'ємом» [1]. Це змінить їхнє враження від простору, коли вони просуватимуться до урядових будівель та від них.

Р. Серра був супротивником прикрашання навколишнього публічного простору і був упевнений, що мистецтво повинно викривати та критикувати. Він та його прихильники відкрито заявили, що Titled Arc є твором мистецтва та був розроблений спеціально для простору Federal Plaza. Тільки на цій площі він взаємодіє з навколишнім середовищем і його не можна переміщати в інше місце, як це роблять з іншими скульптурами. І хоча у 1981 році Titled Arc була встановлена на площі, вона стала об'єктом критики. Г. Глюк (мистецький критик New York Times) обізвав це «незграбним, образливим твором, який, можливо, є найпотворнішим твором мистецтва на відкритому повітрі в місті» [153]. Було зібрано 1300 підписів з вимогою прибрати скульптуру, бо вона стала «ще однією іржавою біллю на оці в Нью-Йорку» [153].

Невдовзі після видалення Tilted Arc, ландшафтний архітектор М. Шварц переосмислила площу і створила живі огорожі, які нагадували форму кургану та довгі вигнуті лави. Газети того часу писали, що це відновлення площі має «споживчу цінність» простору та дозволяє офісним працівникам обідати на площі. Прихильники Р. Серра стверджували, що площа перетворилася на звичайний парковий простір без драматизму та артистизму робіт Р. Серра.

Таким чином у суспільстві почалися дебати на тему: чи має публічне мистецтво бути практичним? Провокаційним? Наскільки воно повинно бути гарним або нахабним? Хто складає аудиторією публічного мистецтва та має право голосу в процесі замовлення нового мистецтва?

На ці питаннями робили спроби відповісти митці різних галузей. Не оминуло це і театр. Термін «site-specific» театр розглядався кількома відомими

теоретиками та практиками цього напрямку. В своїй роботі професор Нік Кей пише: «Якщо в будь-яких ситуаціях дії та події, в яких вони є частиною спільного, залежать від їхнього «місцезнаходження», то витвір мистецтва, теж сприймається щодо його місця та положення. Відбиваючи це поняття, семіотична теорія передбачає прямолінійне читання «місцеположення». Це явище може бути прийняте з погляду цього процесу. «Site-specific» може диктувати власне ставлення до його місцезнаходження, претендує на оригінальне і фіксоване становище, що з його суттю» [140]. До того ж Р. Шехнер писав про дане явище: «Така вистава узгоджується з навколишнім середовищем, простір бере участь у сценічному діалозі. Таке середовище, взяте для спектаклю, у певному сенсі, створює поведінку глядачів» [144]. Варто, як приклад, привести не наукове, але предметне визначення цього терміну театральним художником Майком Пірсоном: «Site-specific постановка – це акти театральних та перформативних подій у ландшафтних місцях, на сільських вулицях, у міських умовах, у будинках, каплицях, коморах, занедбаних фабриках, залізничних станціях, на схилах пагорбів, на лісових галявинах, під водою, біля громадянських об'єктів, в керованій прогулянці» [141]. Аналізуючи подібні уявлення, дані дослідники у своїх працях спираються на загальноприйнятну класифікацію цих практик.

У site-specific театрі вагомого художнього статусу набуває середовище, яке на відміну від перформансу та інсталяції, стає «живим творчим початком та набуває функції, яка дорівнює виконавцю. Ця художня практика на перше місце ставить простір, який веде митця за собою та передріка наступний крок. Саме простір і тільки він формує дію завдяки якій середовище стає активним учасником. Site-specific театр не приймає бездіяльності довкілля.

Міське середовище пропонує багато побутових майданчиків. Більш затребувані з них – закинуті заводи та фабрики, депо; порожні готелі та музеї; громадські лазені.

Головна задача site-specific театру – винищити звичне уявлення про театр та зробити публіку не просто спостерігачем дії, а й частиною вистави.

Місце дії починає диктувати свої правила поведінки і глядачі, а вони ж учасники, повинні безпосередньо їх дотримуватись. Глядачі мусять переміщатися у незнайомому просторі або існувати у непередбачених ситуаціях та взаємодіяти з акторами та контактувати із випадковими зустрічними. Тому site-specific театр – це випробування стресом на міцність. Існування у просторі може стати подорожжю в минуле або загробний світ, детективом та навіть трилером. Кожен митець по-своєму інтерпретує своє побачене та вигадує свою унікальну історію, бо готових site-specific не існує. Глядач може не сподіватися на лінійну розповідь та стійкий сюжет. Зазвичай такі вистави складаються із серії розрізнених фрагментів. Буває і таке, що зв'язок матеріалу та місця вистави походять до категорії абсурду. Головне, що вистави site-specific невіддільні від місця, де вони створюються. Це єдиний контекст, який зрозумілий.

На зараз «Site-specific» є однією з найпопулярніших форм театру, тому що має дієвий простір і набуває особливого художнього статусу. У роботі Е. Стукал [101] аналізує художній простір та доводить, що на відміну від інсталяції та перформансу, театральний простір бере на себе функцію реального творчого початку та набуває функції, яка дорівнює виконавцю.

У своїх дослідженнях про подібні уявлення, вчені у своїх працях дотримуються загальноприйнятої класифікації цих практик.

«Site specific» театр буває двох видів: енвайронмент-театр (environment – навколишнє середовище) і променад-театр (promenade – прогулянка)-театр [140, 141, 50].

Якщо у environment виставах, театр перетворює несподівані простори (цехи, заводи, басейни, торгові зали) на творчій простір, в promenade-театрі учасники процесу повинні пройти по маршруту, який розкриває сюжет. Environment

театр не допускає обмежень, головне зробити так, щоб публіка все бачила та чула, а обраний простір працював на головну ідею.

Слід зазначити, що напрямок «site-specific» латиною переводиться як «in situ» і сьогодні він є центром для уваги театральних та візуальних досліджень. Під терміном «site» спочатку малася на увазі матеріальна та фізична даність з усіма компонентами пропорцій і фактури стін, навколишніх предметів, використаного освітлення та принципів руху. Згодом від географічних та фізичних характеристик, можливостей взаємодії у просторі, дослідження переходило до культурних, політичних, соціальних, економічних та інституційних рамок сприйняття art-об'єкта. Дослідник М. Квон стверджує, що не лише об'єкт усвідомлюється як наділений тілесністю. Актор в процесі дії теж залучається у різні відносини у соціумі. Ця специфічність об'єкта та актора по відношенню до задуму – означало вже «кодувати і (або) перекодувати інституційні конвенції так, щоб виставити їх приховані операції» [136] та дослідити, як контекст впливає на сприйняття предмета, який презентується. Site-specific мистецтво дозволило художньому твору перетворитися з об'єкту для сприйняття в ситуацію сприйняття зі всіма закладеними митцем сенсами неповторного досвіду, який відбувається тут і зараз.

Просторові межі зростають та відповідають соціальній спрямованості постанов та близькості сучасним суспільним дискурсам. Таке соціальне орієнтування мистецтва та його інтеграція у суспільні міські простори стають важливими тенденціями сучасного театру. Сучасний театр, який Ханс-Тіс Леман назвав «постдраматичним» [70] викреслює мімесис як модель відносин між сценою та залом. Постановка більше не є об'єктом репрезентації, вона подія, яка відбувається та проживається «тут і зараз». В образотворчому мистецтві це розглядається з боку естетики взаємодії, а в театрі – перформативності. Театр лишає свою автономність та виходячи за межі сцени, йде до несценічних просторів, руйнує кордон між грою та

реальністю та органічно вписується в концептуальному русі театральної комунікації.

В Європі site-specific постановки активізувалися з 1990-х років у постановках театральних компаній Brith Gof, Wrights & Sites, Punchdrunk і Rimini Protokoll. Розберемося як працює простір у site-specific виставах?

Режисер і теоретик Кліффорд Мак-Лукас у 1990-х був власником компанії Brith Gof. Ним була запропонована метафорична тріада «тіло – примара – свідок». Ця тріада набрала популярності у дослідженнях мистецтва *in situ*: обраний простір на деякий час стає примарею, створеною театральними митцями. Як і належить примарі, вона прозора, і тіло простору продивляється крізь примару. Коли додати третій компонент – свідка, а саме аудиторію, утворюється бездоганне творіння. Важливо активізувати тріаду, а не тільки створити примару. К. Мак-Лукас пише, що усі три діючі компоненти Тіло – примара – свідок працюють у *in site*.

Важливо те, що коли глядач дивиться виставу, но вона йому не перекриває простір і не накладається механічно. Через неї проявляється реальний географічно-соціальний об'єкт, про який у постановці іде річ. Разом зі зміною погляду на дійсних об'єктів, театральна ігрова практика утворює простір і дає початок новому виявленому світу, а перформансна складова закриває процес «переговорів», який утворюється між правилами і порядками, притаманними кожному з компонентів тріади К. Мак-Лукаса [154]. У цьому і полягає концепція установки перетинання тріади.

Взаємодію «примара – тіло» набула дискусії серед дослідниками цього процесу. Вони стверджували, що перформанс зникає після закінчення вистави, коли привид виходить із тіла. Софі Нільд спростую ці ствердження та говорить, що, навіть після закінчення перформанс-вистави у просторі резонує. Реальний простір не змінюється і не анімується перформансом на час вистави, бо до того вже є нестабільним і знаходиться у процесі

конструювання. Під час постановочної дії він починає взаємодію з перформансом, як і перформанс – з простором. І коли ця взаємодія вже відбулася, вона назавжди змінює простір: завдяки поміщенню у простір чогось чужорідного, відбувається трансформація.

Site specific вистави розробляються для конкретно обраного простору і це означає не тільки адаптацію драматургії та сценографії під простір, а й написання тексту та продумування аудіовізуального, які ураховують всі особливості майданчика, як фізичні так і соціокультурні.

Вистава не накладає вигадані дії та асоціації в інше тіло, але знаходить можливість розкрити просторові пласти, які є відчутними. Сенс вистав *in situ* дозволяє додавання до реального простору театрального повідомлення, яке виявляє вже закладену пам'ять місця. Н. Кауе стверджує: «Стираючи відмінності між віртуальним простором дії і реальними просторами, в яких виявляється спостерігач, ці стратегії виявляють перформанс тих місць, в які вони вторгаються» [131]. Глядач в даному випадку не є пасивним свідком, а є активним пригадуючим суб'єктом.

Поміщення у просторі з ознаками минулого, дійсного, справжнього та можливого, глядацьке сприйняття починає активно «мерехтіти»: стирання кордонів між сценічним і не сценічним, та роблячи якісь провокуючі дії в середині вистави, всі задіяні в процесі одночасно здійснюють дії, які впливають на всіх оточуючих.

2.3. Театр за межами сцени у творчості театральних класиків

Прикладом site-specific вистави може бути постановка Пітером Бруком «Оргаста» на руїнах стародавнього міста Персеполіса. В червні 1971 року він вирушив до Ширази, щоб почати роботу над виставою. Вже тоді він був загальноновизнаним лідером світового театру та поставив вистави «Марат/Сад», «Сон у літню ніч», «Король Лір» та «Гамлета», написав книгу «Порожній простір» і створив у Парижі Міжнародний центр театральних

досліджень. Не дивлячись на це, він несподівано відгукнувся на запрошення від візирів іранського шаха поставити з нагоди 2500-річчя Перської імперії виставу на історичну тему про Персію з використанням історичної пам'ятки Ширази. Його співавтором став англійський поет Тед Хьюз. Він написав за мотивами давньогрецьких міфів п'єсу вигаданою мовою яка назвалася «Оргаст». Штучний лексикон складався приблизно з 2000 слів. Крім того до тексту увійшли елементи давньогрецької та авестійської. Концепція постановки П. Брука полягала у спростуванні сюжету та використання англійської, як засобу контакту з аудиторією. П. Брук вирішив експериментувати зі звуковим впливом на глядача за допомогою «передачі інформації публіці на рівні темпу, ритму та емоційного забарвлення звуку, помноженого на акторську пластику та виразність жестів» [120]. П. Брук пише: «Роботу нашу мав цілу низку творчих проблем. Перша їх була з природою мови. Ми зрозуміли, що звукова матерія мови є емоційним кодом, який відбив ті пристрасті, які створили мову. Давньогрецький придбав таке інтенсивне звукове забарвлення завдяки тому, що греки були здатні відчувати сильні емоції. Якби вони відчували інші почуття, вони народилися б інші склади. Голосні в давньогрецькій вібрували набагато інтенсивніше, ніж у сучасній англійській» [120]. До того ж дослідження Т. Хьюза, які він вів у цьому напрямку, допомогли акторам, рідна мова яких була різною, опанувати спільну сценічну мову.

Попередні репетиції проходили в Парижі близько півроку. Т. Хьюзом були написані основні драматичні заготовки. Паралельно трупа П. Брука намагалася вирішити ще одну проблему – вплив міфів на акторів. П. Брук пише: «Розігруючи різні міфи, від міфів про вогонь до міфів про птахів, актори поступово звільнялися від їхнього побутового сприйняття і за казковими атрибутами міфології виявляли реальність. Вони зрозуміли, що справжній міф належить не лише минулому, вони відчували його присутність у найпростішій побутовій дії, жесті, грі зі знайомими предметами: палицею,

картонною коробкою, мітлою, колодою карток» [120]. Після приїзду трупи П. Брука до Ширази, репетиції йшли три місяці, щоб прив'язати п'єсу до даної місцевості. «Вплив умов вистави» це біла третя задача, яку вирішував режисер: «На противагу звичайному прокату вистави ми намагалися під час наших подорожей зробити так, щоб кожна наша вистава відповідала конкретним обставинам» [120].

Фіналом іранської експедиції П. Брука освоєнням ландшафти Персеполіса разом з 30 акторами стала вистава, яка розігрувалася серед стародавніх руїн на протязі двох днів і тривалістю понад 8 годин.

Цей масштабний open-air П. Брука, досконало з'єднаний з ландшафтом історичної пам'ятки, став одночасно сценою і залом для глядачів, або, як мі визначилися раніше –site-specific виставою. Сценою першої частини п'єси були руїни Персеполісу. Для другої частини було обрано простір в археологічній зоні Накше-Рустам, яка розташовувалася за 10 кілометрів на північ від Персеполіса. Це був майданчик біля підніжжя стародавнього Некрополя. Актори грали на тлі вирізаних у скелях гробниць царів із династій Ахменідів та Сасанідів. До того ж головним об'єктом сценографії в цій частині став Куб Заратустри.

Для «Оргасту» не було збудовано жодної декорації. Єдиними додатковими декораційними засобами використовувалися будівельні ліси, які вже стояли на території об'єкту. Освітлення вистави було природнім і сягало різний час доби. Прем'єра першої частини сталася пізно у ввечері, після заходу сонця, при світлі місяця та зірок. Далі в ночі зробили повторний показ в досвітніх сутінках. Третій варіант проходив у сутінках напередодні заходу сонця. П. Брук аналізував вплив на виставу зміни природнього освітлення.

Другу частину «Оргасту», яка складалася з «Персів» Есхіла і мотивів з «Авести», була представлена через тиждень і показувалася двічі – на заході сонця та на світанку. На кожному показі було присутні лише 200 глядачів. За

участь у Ширазькому фестивалі П. Брук, режисер був обляаний разом зі своїм «Оргастом» лівими силами за підтримку режиму шаха Пехлеві.

У 1972 році Р. Вілсон разом з учасниками трупи Byrd Hoffman School of Byrds здійснили постановку на Ширазькому фестивалі. Завдання режисера полягало в тому, щоб поставити виставу на 168 годин (тиждень).

Спочатку трупа репетирувала в режимі імпровізації у Франції без Р. Вілсона. Пізніше всі разом у Ширазі. Трупу доповнили місцеві артисти. Основний склад трупи становив більше ста людей. Потім додалися ще 600 волонтерів. У трупі були люди, які знали, що вже освоєний космос, і ті, хто не знав, де на карті знаходиться Тегеран.

Вистава була задумана як мінісеріал, який не мав єдиного сюжету. Кожна частина – «серія» тривала 24 години і була присвячена новій темі. Прем'єру запланували о півночі 2 вересня 1972 року. Ідея Р. Вілсона полягала в тому, щоб уявити собі життя таким, яким воно є у реальності: показати як хтось пече хліб, хтось готує їжу або снідає з родиною. Р. Вілсона: «У мене була ідея зробити виступ, який буде грати постійно протягом семи днів, це свого роду вікно у світ, де звичайні та надзвичайні події можна буде розглянути разом» [120]. Глядачі повинні були побачити в режимі реального часу початок праці о 8 ранку, а потім піти у своїх справах та повернутися у ввечері або опівночі. Гра тим часом продовжувала тривати і залежала лише від природнього часу.

Вистава йшла безперервно. Для того, щоб сюжет не був монотонним, дія була перенесена в різні місця: на пагорби та площини. Глядачі приходилося стежити за ходом подій, рухаючись за акторами від з нижньої майданчика до верхнього. Без перерви не можливо було слідкувати за дієм, але глядачі мали нагоду у будь-який час піти до дому і повернутися коли бажають. Акторам було складніше не тільки за тривалістю дії, а й за гарячого клімату:

були зафіксовані понад сто випадків, коли актори втрачали свідомість від зневоднення, перегріву та втоми.

Лише в перший день марафону дія відбулася на одному із священних пагорбів. На другий день гра поширювалася на інший пагорб і до кінця тижня йшла на семи пагорбах. До того ж на кожному пагорбі гралася власна тема. Ці театральні переходи з можливістю переїхати в космос Р. Вілсон називав «пішохідний театр». Надалі з розвитком цього жанру, такий театр назвуть театальною «бродилкою». Такий марафон не могли витримати ні актори, ні глядачі і був час, коли здавалося, що фінал пройде в повній самоті. Але цей жанр презентації тривалістю в декілька днів народився з давніх часів, фараонів та богів, що правили світом. Це враховував і Р. Вілсон, який робив ставку на функцію міфу та ритуальні коріння театального мистецтва.

У 1970 році французький режисер театру і кіно, драматург і сценарист А. Мнушкіна ставить виставу про Велику французьку революцію під назвою «1789». На сьогоднішній день це один із неперевершених театральних шедеврів. І хоча після вічної прем'єри вистави вона чекала на запрошення від головних театральних будинків Європи, нажалі не отримала ангажементу навіть до провінції.

Як режисер А. Мнушкіна тоді вже дебитувала «Клоунами» в Авіньйоні та увійшла до вищої ліги театральних режисерів Франції. Дж. Стрелер запропонував їй поставити з командою Théâtre du Soleil твір про французьку революцію. «1789» писали всім творчим складом, вивчаючи історичні матеріали. Результатом стала зібрана театральна вистава майже на всю добу. Але така протяжність вистави не вписувалася ні в єдиний формат, тому її розділили на дві частини. Прем'єра першої частини розповідала про історичні події 1789-1792 років і була представлена 12 листопада 1970 у Дж. Стрелера в Мілані. Другу частину показали вже наступного сезону.

Головними героями стали бродячі актори, які стали свідками революційних подій Великої французької революції. Форма вистави була вирішена, як імітація симультанного вуличного дійства, яке розгорталося на різних сценічних майданчиках. Актори грали емоційно.

Цікавим був і спосіб організації сценічного простору: дійство розгорталося у величезному порожньому складському приміщенні. Там збудували сцени-помості, які були з'єднані між собою вузькими дерев'яними містками. Така конфігурація сценічної конструкції нагадувала міську площу у часи народних заходів.

Замість глядацьких крісел тільки порожній простір між майданчиками-помостами. Глядачі входили в цей творчий простір і переміщатися від однієї сцени до іншої, коли змінювався сюжет. На цій виставі завжди були аншлаги і глядачам доводилося виборювати місце ближче до сцени. Таки нетиповий принцип організації театрального простору відповідав демократичним настроям епохи та сприяв тісному емоційному контакту акторів і глядачів.

Несподіваним також було те, що А. Мнушкіна застосовувала у «1789» прийоми вуличного театру. Слід звернути увагу, що режисер використала не тільки набір класичних клоунських елементів притаманних майданному балагану, а ввела в театральну практику прийоми з управління натовпом, які використовуються як таємний арсенал для організації вуличних заходів. Вона вигадала регулювати увагу глядачів, яка розміщувалися між помостами, подаючи різкі звукові сигнали. За допомогою свистка, актор, який виконував роль помічника режисера, переходив на задану точку і голосно свистів, даючи сигнал про увагу та закликаючи глядачів рухатися до іншого помосту. Також замість свистка використовувалися гучні музичні інструменти або крики. На відеозаписах «1789» з архівів французького телебачення, помітно, що А. Мнушкіна знаходилася в натовпі серед глядачів і непомітно диригувала виставою та подавала артистам знаки для посилення шуму. Цей

прийом допомагав одночасно на п'яти сценах-помостах тримати темпоритм та не перетворювати дійство на безглузду какофонію.

Цікавим було рішення з світловими спецефектами. Режисер відмовилася від темряви в залі і по всьому контуру ігрових майданчиків були підвішені електричні лампочки та ланцюжок софітів. По ходу дійства, освітлення хвилеподібно освітлювало важливе за сюжетом місце. Увага глядачів переключалася у необхідному напрямку. Публіка з захопленням слідувала за постановою та досить мобільно переміщалася в потрібному ракурсі.

Репетиції вистави проходили на арені Палацу спорту в Парижі. Після прем'єри грошей на подальшу оренду не лишилося і виставу, яку через деякий час назвуть світовим шедевром, скасовують тому, що його нема де грати. Використання сквотів з перетворенням їх на творчі галереї та імпровізовані арт-резиденції для активістів революційних 1960-х, були нормою життя. А. Мнушкіна стверджувала, що театр може функціонувати і на покинутому складі, і фабриці, і в гаражі, головне, щоб було достатньо вільного простору для розгортання дії та дах над головою. На сьогоднішній день використання такого формату театру, є порятунок для більшості незалежних театральних гуртів.

Через деякий час А. Мнушкіна перетворила на ігровий театральний простір приміщення складу з декораціями в будівлі колишнього заводу зброї на околиці Парижа. Ангари відремонтували артори своїми силами 12 листопада 1970 року показали паризьку прем'єру.

Прем'єрі віщували провал, тому що їздити парижани не звикли їздити у передмістя та дивитися вистави в ангарах і на складах, на яких немає опалення. Проте експеримент вдався. За все існування вистави її переглянули 281 370 глядачів. Другу частину дилогії «1793» показали наступного сезону. Вона зібрала 102100 глядачів. Головним в цій історії є трансформація свідомості буржуазної публіки, для якої стало зрозуміло, що театр це не

класична коробка сцени. Експеримент А. Мнушкіної був проривом за межі традиційної театральної системи в цілому. Théâtre du Soleil, створений як творча комуна і існує і досі у цьому форматі. І хоча А. Мнушкіна не була піонером театральних сквотів, бо до неї цю ідею першими реалізували митці американської арт-спільноти, та для театральних кіл Європи така практика була революційною.

На відміну від великих режисерів-шістдесятників, які виходили за межі традиційного театального простору, щоб розширити можливості театру. Польський театральний режисер, художник, графік, сценограф Т. Кантор, який як сценограф оформив не один десяток вистав, пішов до експериментів як театральних, так і паратеатральних.

Свої перші вистави режисер поставив під час окупації Польщі фашистською Німеччиною. В цей час виставу не могли грати на сцені офіційного театру, тому з'явилася практика організації підпільних показів на приватних квартирах. По закінченні війни Т. Кантор працював сценографом: робив оформлення вистав Старого театру ім. Х. Моджеєвської у Кракові. На протязі довгих років його утискували, як художника, який працює за рамками соцреалізму. Аде з 1955 року сталося послаблення і він вийшов із «підпілля» и створив легендарний театр «Кріко -2», в якому не було жодної сцени. Першою виставою театру у 1956 році стала постановка «Каракатиця» С. Віткевича. Характерною ознакою стилю Т. Кантора було розмита межа між глядацькою залю та ігровим простором оформленим під дешеве кафе.

Свій постановочний метод Т. Кантор визначив декількома термінами: «автономний театр», «нульовий театр», «неможливий театр», «театр-інформель», «театр смерті», «театр подій». Така характеристика власного театру вказувала на те, що він хотів, щоб простір сцени був тим місцем в театрі, де гра акторів надає свої закони мистецтву.

Ігровий простір у його виставах на класичній сцені, був обмежений і часом походив на шафу набиту якимись випадковими предметами, в паратеатральних експериментах він навпаки не добирав меж у виборі простору, сценографія могла використовувати безмежні простори. Треба згадати вуличну акцію 1968 року «Лист», в якій загін листонош ніс велетенський конверт через вулиці Кракова до галереї Foksal.

Жанр наступної вистави «Водяна курочка» він визначив як хепенінг. Дія вистави відбувалася в галереї Кріштофори. Виконавці грали ролі акторів мандрівної трупи. Глядачі сиділи де прийдеться і постійно, а поміж них бродили актори, роблячи спочатку не зрозумілі та не зв'язані між собою дії. В процесі постановки, поступово крізь непонятну плутанину проступав сатиричний матримоніальний сюжет з елементами гіньоля, місцями для тортур, стріляниною самогубців і ексцентричною нареченої. Фінал об'єднав всіх за грою в карти. Глядачі спостерігали за цим дійством, поки вистачало їм терпіння, а потім поступово розходилися.

Творчість Т. Кантора яка включала акції та хепенінги у театральний контекст, пізніше дала нагоду новим театральним явищам. Прикладом може бути «Панорамний морський хепенінг», який пройшов у серпні 1967 року просто на балтійському пляжі в Лази на V Кошалинському пленері під час творчої зустрічі артистів і мистецтвознавців. Відкривався планер «Морським концертом». Диригентом номеру виступав художник Е. Красінський, який був одягнений у чорний фрак та майстерно диригував хвилями. Другий номер називався «Пліт Медузи». Це була вільна іронічна реконструкція на картину Т. Жерико, з зображенням краху фрегату «Медуза». В реконструкції приймали участь всі бажаючі. Їм дозволялося діяти вільно, за своєю фантазією. Т. Кантор був вдягнений у чорний капелюх і смугастий халат з гучномовцем у руках. Ним він контролював весь процес, який ускладнювався через постійний вітер. Коли проходив монтаж плоту (замінили фрегат), всі учасники хепенінгу емоційно проголошували промови на тему мистецтва.

Настпним був номер «Еротичний барбуж». Концепція його полягала в тому, щоб за допомогою жінок у купальниках показати їх «рухливу матерію». І наближаючись до фіналу стояв номер «Аграрна культура на піску». Для його здійснення була організована посадка газет у пісочні грядки. І у фіналі у море викинули скриньку з паперами, і заявили, що це документація галереї Foksal.

В наступній своїй постановці «Урок анатомії з Рембрандта» у 1968 році, Т. Кантор зіграв роль доктора Тульпа і на очах глядачів препарував умовного покійника. Він на очах учнів спочатку продемонстрував вміст кишень і далі «вміст» одягу покійного.

Свою наступну постановку 1968 року про класичне мистецтво під назвою «Зустріч з носорогом Дюрера», Т. Кантор відносить до жанру хепенінгу, хоча деякі практики сходяться на тому, що вона має театральний контекст. Задум полягав у наступному: в кафе Т. Кантор сидить за столиком, як звичайний відвідувач. Через деякий час до підсідає незнайомець з огидною зовнішністю подібною до «носорога» та негідною поведінкою. Незнайомець лише ричить, видає незрозумілі звуки і промовляє лише слово «merde». Но цього йому не достатньо: він вириває принесену Т. Кантору котлету и починає її жерти. Відвідувачі, вони ж і глядачі, обурені такою подією, викликають поліцію, яка вгамовує розперезану мерзоту. Зазвичай такі роботи відносили до акціонізму та порівнювали їх з виступами віденських акціоністів. Аналіз таких робіт був не прийнятий серед теоретиків та істориків театру.

В репертуарі Т. Кантора подібних акцій та хепенінгів було не один десяток. І кожного разу для постанов обирався новий ігровий простір: залізнична станція з пасажирями, які очікували поїзда; схил гори, куди з гелікоптера скидали шафу; вітальня палацу Тіто, в яку під час виступу випускали домашніх тварин, які хрюкали, блеяли та іржали; ігровий зал казино з багато одягнутими дамами у вечірніх сукнях серед яких з'являвся велетенського зросту сільський хлопець з вилами, сіном та курями, а згодом шикарні дами скерували сіно та кормили кур. Зрозуміло, що такі заходи більш походили на

екстремальні викрутаси і не визивали інтересу у дослідників театру. Але мине час і це направлення захопить театральних режисерів.

Висновки до 2 розділу

1. В процесі дослідження за допомогою культурологічного підходу дана характеристика енвайронменту, як засобу взаємозв'язку між об'єктом і навколишнім простором. Це дозволило оцінити роль митця в роботі над site-specific виставами, проаналізувати вплив альтернативного простору на взаємодію актора, глядача. Доведено, що енвайронмент став тією ланкою мистецтва, яка дозволяє підкреслити неповторність та унікальність обраної нетеатральної території, та перетворює її на арт-простір, де творчий процес дозволяє перетворювати глядача на учасника сценічної дії.

2. Зроблено ретроспективний аналіз досліджуваного явища із застосуванням культурно-історичного методу. Встановлено хронологію та змістовні концепції енвайронмент-арт в світовому просторі. Визначено художній статус нетеатрального середовища, який формує дію і стає активним учасником, завдяки аналізу наукових робіт та творчості Р. Шехнера, Ніка Кея, М. Пірсона, Т. Бачеліса, Ханс-Тіс Лемана, Є. Гротовського.

3. Висвітлено та проаналізована творчість театральних класиків П. Брука, А. Мнишек, Р. Вілсона, Т. Кантора які експериментували з виставами для конкретно обраного простору і адаптували драматургію та сценографії під простір, що дозволило художньому твору перетворитися з об'єкту для сприйняття в ситуацію сприйняття зі всіма закладеними митцем сенсами неповторного досвіду, який відбувається тут і зараз. Їхні творчі роботи це явне свідчення того, що простір може бути головним організуючим принципом і дійство не може існувати поза нього, тому що сам простір диктує особливу ігрову форму, яка наповнюється історичним, архітектурним, соціальним або природним контекстами. Своїми постановками класики продемонстрували самодостатність простору в site-specific постановках і

довели, що несценічний ігровий простір має художній статус нарівні з акторами і неодмінно диктує правила гри режисеру, таким чином формуючи дію.

РОЗДІЛ III. Експерименти з новим перформативним простором

3.1. Оновлення сценографічної лексики України (кінець XX століття)

Ще на початку XX століття Ервін Піскатор веде роботу у напрямку розробки проекту театру-арени, в якому приділяє увагу ліквідації сцени та творенню кільцевого простору. Але економічні проблеми не дозволили реалізувати проект. В той час теоретик театру видає революційний маніфест, в якому наголошується про ліквідацію сцени. Він пише: «Ми позбавляємося від сцени та зали; їх слід замінити якимось єдиним простором, позбавленим будь-яких відсіків та перегородок, – цей простір і стає справжнім театром дій. (...) глядача тут розміщено серед дії, яка огортає його та залишає в ньому незабутній слід. (...) публіка сидить у центрі зали, на стільцях, які можна пересувати, щоб стежити за виставою, що розгортається навколо» [6].

Але А. Арто не зміг довести задумане до практичної дії. До того ж Н. Піскатор і А. Арто бачили це перетворення лише в межах сценічної коробки. Реалізація відбулася вже у 1960-ті роки з стрімким розвитком «малих сцен» по Європі, та в 1970-х роках в СРСР. І хоча радянські діячі через щільну «залізну завісу» політики не знали революційні ідеї А. Арто, в Києві в 1976 році стається подія, яка змінює погляд театральних практиків в сторону оновлення сценографічної лексики. Сценограф М. Френкель запропонував для вистави «За все добре» режисера В. Пацунова, посадити глядачів на рояльні стільці для того, щоб вони в процесі вистави оберталися по колу та стежили на розвитком дії вистави. Нажаль цьому замислу не судилося статися (не знайшли потрібної суми грошей), але ідея сподобалася митцям і вона мала гучний розголос и в СРСР поширюється захоплення «малими сценами».

В той же час спостерігається ще одна тенденція – проведення вистав поза межами театру. Постановки здійснювалися у непристосованих до того приміщеннях: покинутих підвалах, на горищах будинків, порожніх квартирах

та просто посеред вулиць. Всі вони були об'єднані однією спільною рисою – залученням глядачів до дії. Це наближало вистави до хепенінгу. Пошук нових нестандартних зв'язків із глядачем дав поштовх до виникнення нової незвичної для українського мистецтва практики – енвайронменту. Як і світових практиках, головна ідея цих практик полягала у дослідженні взаємозв'язку між об'єктом та навколишнім середовищем. Український дослідник з культурології Л. Матвеєва пише: «Енвайронмент – значна просторова композиція, яка охоплює глядача (учасників) як реальне оточення, так і сам процес художнього переживання середовища, штучно створеного з урахуванням «ручної» чи індустріальної творчості. Енвайронмент створює ефект «актуалізації» самого простору, що розглядається як штучне оточення» [83].

У 1979 році в Києві відкривається експериментальний театр «Золоті ворота», який не мав власного приміщення для демонстрації вистав. Тому режисерові та акторам освоїти велику кількість сценічних майданчиків, які із-за специфічності свого розташування, енергетики та атмосфери диктували творчому колективу унікальну сценографію та режисуру. Як наголошував сам головний режисер В. Пацунов: «Це вони, а не режисер та сценограф, були авторами цих вистав» [95].

В той час театральна спільнота українського театру була захоплена експериментами з лазерним шоу на єгипетських пірамідах. Грандіозне шоу з музичним супроводжуванням, лазерною графікою, яка простиралася на просторі вздовж кілометр та в включала всі три піраміди разом із Сфінксом у сценічний простір. Використання технічних засобів в історичному місті дало змогу глядачеві погрузитися в атмосферу епічного дійства про давню історію Єгипту. Ефект був вражаючим тому, що історична сценографія продиктувала митцям постанови драматургію. Але організатори шоу на цьому не зупинилися і у 1980-ті роки на цьому місті була поставлена опера Дж. Верді «Аїда», в якій всі партії виконували світові зірки. Сюжет опери розгортається

в Єгипті і він гармонійно вписувався в «історичні декорації». Ці епохальні шоу надихнули режисера В. Пацунова і трупу театру на постановку проекту епічного видовища «Слово о полку Ігоревом» у 1981 році. Декораціями стали руїни Успенського собору Києво-Печорської Лаври, які залишилися ще з повоєнних часів.

Сюжет вистави складався із сцен, в яких розповідалося про поразку князя Ігоря отриману із-за розпусної поведінки київського князівства. Акцент був зроблений на занепад Київської Русі, тому руїни головної християнської святині Києва були дуже доречними для відображення атмосфери дійства і грали на основну концепцію постановки. Головні ролі зіграли провідні актори країни на чолі з видатним актором Б. Ступкою. До того ж сценографією займалася група сценографів, які очолив патріарх української школи сценографії Д. Лідер. Сценограф запропонував розвісити на частині кам'яної стіни Успенського собору обладунки воїнів, які трималися на встромлених в них бойових списах. Місячне затемнення, яке було вісником поразки війська Ігоря, в небесному просторі виконували світлові прожектори, які залишилися в «Жулянах» ще з Другої світової війни. Творчий колектив натхненно оживляв унікальний історичний простір на протязі шести місяців. Але після зміни керівництва проект було скасовано. Є підстава, що ця унікальна історична постановка мала стати мистецькою подією державного рівня. Від неї залишився лише невеличкий графічний ескіз, який був опублікований у посмертному виданні Д. Лідера [77].

Але це не зупинило головного режисера і свою наступну постановку у 1985 році він здійснює, обрав об'єктом пам'ятник XI століття «Золоті ворота» в Києві. Вистава називалася «Золоті ворота». За основу була взята історична поема Л. Гончара, в якій Ярослав Мудрий (К. Степанков), він творець «Золотих воріт», на смертному одрі закликає князів полишити всі міжусобні сварки та об'єднатися біля київського престолу, що приведе до єднання українських земель. Необмежений простір «Золотих воріт» над яким

здіймається церква з унікальною акустикою. Виставу було доповнено церковними дзонами та епічною музикою Є. Станковича, яку записав Державний симфонічний оркестр України разом з Державною академічною капеллою «Думка».

Сценографією займалися В. Жилко та Л. Жилко. Глядачі, по їх задуму, посідали на дерев'яних лавах, зроблених у стилі XI століття. Актори були вдягнені в костюм тієї доби, які перейшли в їх розпорядження від Академічного драматичного театру ім. І. Франка з однойменної вистави «Ярослав Мудрий». В. Пацунов згадує: «Понівечені численними битвами мурі тисячолітньої брами «дихали», «стогнали» та випромінювали могутню енергію і публіка, й актори потрапляли у полон тих променів» [95].

Поет Б. Олійник свідчив про те, що вистава «Золоті ворота» могла «стати маркою міста Києва» [91]. То дійсно була подія державного рівня. Виставу навіть номінували на Державну премію ім. Т. Г. Шевченка і потім ще протягом десяти років, поки реставрувався об'єкт, вона була радзинкою культурної палітри Києва. М. Френкель стверджував: «Досвід постановки «Золотих воріт» засвідчив, що альтернативний сценічний простір багатий своєю історією, генетичною пам'яттю і сакральною енергетикою, то режисерові разом із сценографом необхідно лише віддатися йому, відчувати його та увійти з ним або в резонанс, або у сценографічний конфлікт» [111].

В інтер'єрі «Золотих воріт» зробив свою постановку ще один український режисер С. Проскурня. Його вибір пав на п'єсу «Камо» О. Левади. Вона розповідає про революціонера Камо, який знаходився у полоні у Метехському замку міста Тбілісі. Але хоча вистава мала позитивні відгуки, значного вигуку не зробила. Та коли виставу повезли на батьківщину революціонера, в Тбілісі і зіграли її у Метехському замку, вистава наче отримала нове дихання. По приїзді до Києва її більше ніколи не грали у «Золотих воротах», вона була перенесена в новий простір – тюремну камеру музею-фортеці «Косий капонір» з справжніми нарами та решітками.

Слід звернути увагу, що і на далі С. Проскурня продовжує експерименти с просторовим театром в студії «Будьмо!», яка була ним заснована у 1988 році у Києві СТДУ та СПУ, як лабораторія української драматургії і новітніх засобів театральної виразності за ініціативою Я. Стельмаха. Особливості постановок «Будьмо» полягали в використанні нетрадиційних середовищ: вистави йшли просто неба, в церквах, бомбосховищах, галереях, переходах, дитячих садках. Обов'язково використовувався «живий» музичний супровід. Учасниками студії були актори та солісти мистецьких колективів міста. Репертуар складався з творів українських письменників: «Вертеп» та «Дума про братів неазовських» за поемою Л. Костенко, «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» О. Лишеги, «Регіт» Б. Бойчука, «Одержима» Лесі Українки, «Солом'яний бичок» за віршами О. Олеся.

Яскравим прикладом вистави в форматі енвайронмент-театр у 1992 році стала вистава «Друде Лі Бо, брате Ду Фу» за текстами Лишеги. Саме у цій виставі були використані особливі форми контакту з публікою: «...залучення глядачів до активної дії, розчленування апріорі фізично монолітної глядацької спільноти, вплив на неї не лише звуком та картинкою, але й запахом, світлом, смаком; розмивання кордонів між власне театальною виставою та підготовкою до неї, а також театальною виставою – та поверненням з неї у реальне життя- нерідко у форматі хепінінгу, інсталяції і т. ін.» [31]. Вистава була затребувана серед глядачів тому її багато разів грали на міжнародних театральних фестивалях. Була одна умова – знайти бомбосховище і дати час на обживання цього простору. Навіть у Швейцарії, де немає бомбосховищ, знайшли приміщення, в якому виконувалася вистава.

Водночас у київському «Українському домі», в якому ще з радянських часів розташувався музей В. І. Леніна, режисер В. Пацунов мармурові сходи перетворює в ігровий сценічний простір. Першою була вистава А. Камю «Калігула». На той час не всі експонати ленінської доби були вивезені з музею і завдяки цьому створювався сценографічний конфлікт: стати та

катування, які вчиняв римський імператор проходили на фоні червоного панно «Мова Леніна на III з'їзді комсомола». Це була не тільки конфліктна сценографісна сполука, а й поштовх до нових несподіваних альянсів. Це доводило, що «вистава чудово відчувається не лише у резонуючому, а й у конфліктному просторі» [31].

Після тріумфу, В. Пацунов вирішив спробувати оживити цю ж виставу в іншому нетеатральному просторі – на подіумі Київського будинку моделей. Виставу було трансформовано під простір подіуму. Для нього були спеціально придумані пластичні зонги: в найстрашніші хвилини для патриційів, на подіум під мелодії французьких пісень П. Каас виходили манекенниці Будинку моделей та спокушали своєю ходою жертви, надаючи їм насолодитися останніми хвилинами життя. Мужика П. Каас та сучасні наряди моделей у контексті Римської імперії надавали трагізму ситуації.

Театр «Золоті ворота» не полишав свої експерименти і наступною була вистава «Чорний квадрат, яка проходила у суцільній темряві. Це був інший різновид сценографії: даний прийом провокував в уяві глядачів кінострічку вражаючих просторових асоціацій і публіка, вражена побаченням, ще довго сиділа на своїх місцях, находячись під впливом кіно.

Режисери мають безліч можливостей робити постановки в альтернативному просторі. У Європі, а тепер вже і в Україні проходять безліч фестивалів присвяченим виставам, зробленим в альтернативному просторі, які вражають своїми знахідками. Так у Німеччині у 2004 році французькі актори зіграли виставу на дереві. Це була любовна історія: юна дівчина, сидячи на дереві збирала ягоди, а хлопець ходив на височенних ходулях повз неї та грав на баяні. Згодом після екстремальних трюків залицяльника, дівчина кидалась в його обійми. Дерево, як головний сценографічний елемент, дало режисерові поштовх знайти нову ексклюзивну лексику.

Шведська трупа на той же фестиваль привезла виставу, яку актори грали на вертикальній стіні багатоповерхового будинку. Сюжет розповідав про грабіжників, які лазили у вікна по канатах та виконували карколомні трюки. Саме обраний простір диктував сценографію видовища.

Фантазії митців альтернативного театру безмежні. Були й такі, що обирали для вистави лімузин і глядачами становилася одна сім'я; для моновистав обиралися телефонні будки. У 1994 році Київський театр на Подолі в Еденбургському басейні показав фестивальну виставу режисера В. Малахова «Отелло». Водяний сценічний простір допоміг створити гармонійну унікальну пластичну лексику вистави, чим збагатив склад виражальних засобів театрального мистецтва.

Слід зазначити, що театр цього періоду займається оновленням тематики, бореться з стереотипами та знаходиться у постійному новітніх форм втілення вистави. Створюється нова поетика й естетика. Театр драматургії перетворюється театр режисера.

3.2. Сучасний український театр у перформативному просторі

Дослідження специфіки взаємодії глядача та перформера і отриманого глядачем нового ментального та чуттєвого досвіду кінця XX століття, ставало основою для експериментів сучасних театральних колективів. Митці почали навмисно уникати класичних театральних сцен, віддаючи перевагу вулицям та індустріальним приміщенням тому, що саме в них можна встановити не обмежені взаємини між глядачем і перформером [53]. Специфічні просторові умови моделюють характер взаємодії між ними та впливають на емоційне сприйняття глядачем художніх подій, які відбуваються «тут і зараз».

З 2015 року працює PostPlay Театр. Для реалізації своїх проектів його засновники та керівники Ден і Яна Гуменні (драматурги), А. Романов (режисер), Г. Джикаєва (актриса та режисер), О. Жуган (керівник дитячої

театральної студії) обрали приміщення у промисловій зоні Києва. Для цього вони адаптували неутилізований складський простір до театрального. Прем'єрною постановкою стала моновистава «Ополченці» за п'єсою «Дочці Маші купив велосипед» драматургів Д. і Я. Гуменних. Постановником виступив А. Романова. Це документальна вистава в сюжет якої покладено реальні спогади чоловіка, мешканця східної області України, з яким зустрілася актриса театру в Києва і записала розмову на диктофон.

PostPlay Театр критики оголосили «першим українським театром андеграунду» тому, що театральні постановки привертають увагу суспільства до нестандартних, незручних, болючих тем. Всі учасники трупі розуміють, що не один творчий акт не може змінити світ, але мають надію, що світогляд їм підвладно змінити світогляд окремої людини. Різноманітність тематики вистав (від політичних до гендерних) допомагає глядачеві обрати близьку за ідейністю для нього виставу. До того ж однією з важливих на сьогодні проблем виступають питання соціальної комунікації. Театр робить все необхідне, щоб створити умови для суспільного діалогу та дати можливість бути почутими тому, кого суспільство оминає. Проводячи мистецькі акти, PostPlay Театр піднімає проблеми вимушених переселенців і «пригноблених» груп населення до культурного й загальнодержавного контексту і після цього виникає суспільний резонанс.

Театр працює за репертуарним принципом і всіляко зацікавлений у співпраці з іншими творчими колективами до того ж розглядає інші пропозиції та надає своє приміщення для репетицій і виступів. Репертуар дуже насичений. Найпопулярніші вистави: «Сіра Зона», «Більше, ніж жінка», «Чорний сніг», «50 перших днів війни».

Вистава «Сіра Зона» режисера Г. Джикаєвої за п'єсою драматургів Д. і Я. Гуменні, про пороблені питання переселенців зі східних областей України та Криму.

Вистава «Більше, ніж жінка» перша в Україні вистава, яка висвітлює гендерну та трансгендерну теми за кураторством Н. Ходорівської.

Театралізоване дійство «50 перших днів війни» створена режисером Д. Гуменим, драматургія Н. Казеннової, написана за щоденниками журналістки Н. Казеннової, яка залишила Донецьк у зв'язку з початком військових дій у 2014 році.

Постановка «Чорний сніг» за ідеєю Д. та Я. Гуменні, яка розповідає про боротьбу за існування міст Нагасакі, Донецька, Сараєво та Алеппо. Використовуючи пластичну форму, режисер розкриває прагнення до життя в умовах надзвичайних військових ситуацій.

У всіх виставах саме приміщення, розташоване в індустріальній зоні, провокує до дискусії: чи цей бетонно-металевий простір і є театр? Чи може театр існувати без класичних колон і прикрашених лож? Хто за ким спостерігає – глядачі за акторами чи актори на глядачами? Ось так і починається соціальний діалог з тим, що викликає емоційне подразнення нервових клітин культури. В фіналі вистав завжди відбуваються інтерактив, який доволі часто перетворюється у палкі дискусії. Предметом обговорення стає не сама, а підняті проблеми. PostPlay Театрі кожний, хто може почути та поважати думку інших має право висловлюватися [98, 49].

У 2017 році розпочала свою роботу Театральна Лабораторія Мистецького арсеналу «Другий поверх», яка у своїх виставах «створює новий перформативний простір, необмежений традиційною театральною сценою та формою і став платформою для театру XXI століття» [26]. Багатопрофільний простір Мистецького арсеналу реалізує велику кількість інноваційних творчих проектів, які єдині у культурному просторі України. Така творча Театральна лабораторія стала міждисциплінарним простором, в якому гармонійно поєднано теорію і практику сучасного театру. Застосовуючи новітні технології Театральна Лабораторія Мистецького арсеналу «Другий

поверх» постає, як еволюційна мистецька форма. Митці невтомно шукають нові творчі форми виразу для взаємодії з навколишнім світом. Весь час провідні театральні митці експериментують з різними гібридними формами, створюючи неочікуваний колаж мистецтв, новітніх технологій та медійних елементів.

Естетика сучасних театральних форм найчастіше формується інноваційною цифровою культурою, як докорінно змінила сприйняття світу. Драматургія, яка розвивається за рамками театральної сцени і класичного театального простору, відокремлюється від догматики тексту, звертаючи увагу на фізику театральної форми і приємність усіх елементів сценічної мови. Звертаючись до світового досвіду, Театральна Лабораторія оперує в ідеології дискурсів сучасного театру та стимулює активний експериментальний пошук у творенні нових форм. Створюються нетрадиційні методики для постановки театральних проектів, та акцентують на відкритий, експериментальний творчий процес та колаборативний підхід до напрацювання нового матеріалу. Як приклад може бути ідея вистави, яка відштовхується від теми, образу, проблематики і не обов'язково потребує драматичного тексту. Сценарій для такої постановки може писатися у процесі репетицій разом з усіма учасниками проекту. Ці експериментальні методики вимагають професійного володіння всіма елементами акторської гри та запобігають вивченню різних практик акторської школи.

Дуже важливим елементом в роботі всього колективу є робота з простором, який є відмінним від класичної сцени, з новітньою сценографією, з візуальними елементами вистави та робота з мізансценою. Зараз постає питання у зацікавленості у літературних текстах, інтерпретації та дослідженні їх через драматургію театру. Пошук новітніх форм та експериментальної інтерактивної взаємодії з публікою в поєднанні з різними мистецькими формами, визначення сучасних технологій, наукових та

гуманітарних дисциплін у єднанні з перформативною практикою стає пріоритетним напрямком Театральної Лабораторії [107].

Перший проект Театральної Лабораторії Мистецького арсеналу «Другий поверх» був показаний у грудні 2017 року і називався «Листи незнайомому другу з Нью-Йорка». Театральний проект створено разом з підлітками з селища Новгородське Донецької області. Тема – життя людей, які продовжили жити у прифронтовій зоні. Завдяки просторовому рішенню і специфічній драматургії, глядачі мали нагоду опинитися в кожній історії окремо, тому що для кожної з них в стінах Арсеналу було створено окремий ігровий простір. Це яскравий приклад сучасного театру [107].

Характерною рисою незалежних театрів залишається спрямованість на експеримент та постійний пошук нових форм самовираження. На початку XXI століття майже кожна вистава незалежних театрів позиціонувалася як новаторська. Сьогодні до цього ствердження відносяться обережно і лише найбільш неочікувані постановки визнаються серед мас-медіа експериментальними.

Одною із таких робіт став спільний проект театру «Мізантроп» і Port creative hub, який був створений за принципами site-specific. Для постановки був обраний мультіфункціональний простір на Подолі Port creative hub. Саме він став частиною особливої та неочікуваної вистави, яку створили за мотивами роману португальського письменника Жозе Сарамаго. Глядачі відчували на собі максимальну концентрацію сприйняття: вистава проходила в непроглядній темряві. Це дало і акторам і глядачам набути спільний досвід за допомогою виводу дію історії поза межі сценічного простору в уяву. Режисер І. Мошицький пише: «Витративши на півтори години можливість бачити, в загостреному психічному стані, глядач отримує «нове бачення» самого себе, навколишнього світу, соціальних взаємозв'язків, усталених моральних принципів. Виходячи зі сценічного простору вистави, він зможе змістити

власну «точку зборки» і почати дивитися на речі під іншим кутом зору» [142].

«Сліпота» філософська історія про те, як мешканців міста вражає загадкова епідемія. Щоб стримати її поширення, влада вводить найсуворіший карантин. Головними героями роману стають кілька мешканців міста, які вражені загадковою хворобою та шукають шляху до порядку у світі, який нестримно скочується в хаос. У режисера театру «Мізантроп» І. Мощицького, це не перший досвід в роботі з цим жанром. Він впевнений, Site specific-театр дозволяє актору та глядачеві пережити спільний досвід у єдиному просторі. Цей жанр передбачає абсолютно різноманітні варіанти таких просторів. Вже були спектаклі в ліфті, літаку, лікарнях, готелях. Мій улюблений випадок – це коли актори зняли двокімнатну квартиру, куди, замаскувавшись під людей, які хочуть показати житло, «нагнали» чоловік 30 ріелторів. Ті прийшли, за ними зачинили двері – і почався «Король Лір». Хтось намагався вийти, хтось намагався зупинити те, що відбувається, але в результаті ріелтори таки подивилися Шекспіра. Це десь панк-рок, десь метамодерн, десь просто божевілья, але театр – це в принципі божевілья. Особисто я не люблю нудного театру» [127].

Експериментувати у цьому жанрі український театр почав ще наприкінці 1980-х років. Слід згадати виставу «Сад нетаючих скульптур» Львівського театру ім. Леся Курбаса, яка у Домініканському соборі.

У 2017 році «Дикий театр» переніс дію п'єси Олбі «Що трапилося в зоопарку» до київського зоопарку. На вході актор, як екскурсовод зустрічав глядачів і вів екскурсією. Періодично він виходив із образу і ставав реальною людиною, яка розповідала особисте про себе. Періодично глядачі потрапляли під досить агресивну реакцію від одного з відвідувачів. Глядачеві було складно розпізнати де тут театр, а де реальність. Були і спостерігачі, які втручалися та змінювали хід самої вистави (додаток)

Імпульсні, рефлексійні site specific-вистави ставить і імерсійний театр UZAHVATI. Це цікавий емоційний досвід з дослідженням сенсів, з новими враженнями у сприйнятті себе і світу, в трупі режисерки-новаторки П. Бараніченко. Вистава-передмова «Діалоги» була здійснена на арт-заводі «Платформа» в центрі «Кураж-базару». Глядачам давали навушники і посеред нескінченної купівлі-продажу вони проживали вигадану історію, не розуміючи, що може трапитися наступної секунди. Ця спонтанність та жива енергія, дозволили учасникам вистави відчувати себе героями іншої реальності (додаток).

Усього в репертуарі театру 7 вистав такого формату. Кожна відмовляється від звичної буденності. Глядачі опиняються у середмісті столиці, або на стадіоні, іноді в затишній квартирі за чашкою чаю, відвідують супермаркет або нічну бібліотеку. І кожний раз це вони потрапляють у пригоди. Для чого обираються такі незвичні місця? Для чого дія переноситься за межі театрального простору? Режисерка П. Бараніченко каже: «Якщо я розмірковою над темою, то уявляю місце, де буде відбуватись дійство. Це співавторство місця, простору і сюжету. Вистави UZAHVATI неможливо зіграти в іншій локації, ніж тій, де вони були поставлені. Попри це такі спектаклі госторолують і проходять у різних містах, але тільки за умови ідентичної місцевості». До того П. Бараніченко стверджує, що не завжди впізнає свою виставу, «бо її обрамляють відголоски, фантазії інших, це вистава у виставі, і добре, що ми не заважаємо глядачам проживати їхні відчуття».

Заслуговує на увагу імерсивна вистава «День / тінь» (2019) П. Бараніченко. Вистава розрахована на 12 глядачів. Ігровим майданчиком обрано приміщення звичайної квартири. Режисерка наголошує: «Ця вистава – повна свобода, творчий експеримент Uzhvati. Ідея зародилася з формату квартирника, яку ми трансформували у власний формат. Це роздуми про життя і долю людини, зокрема Паші і глядачів. «День / тінь» – чесна і чуттєва

НЕвистава, де актор ділиться способами розкриття внутрішнього щастя» [115].

Дія починається в порожній квартирі, в яку приходять гості-глядачі до її власника – актора і музиканта Павла Алдошина. Головний герой пропанує прожити разом з ним особисту історію життя та відповісти на питання вибору і свободи. В квартирі немає ніяких декорацій та відсутня дистанція і овації.

Одна із останніх прем'єр 2021 року – це вистава «STEREO» для двох акторів. Головні герої чоловік та жінка, які знаходяться в стосунках. Місцем дії обрано стадіон. Головна ідея вистави полягає в тому, що два «незалежних сигнали» можуть злитися в один і тоді створюється стерео. Вистава дає поштовх задуматися над тим, що таке відносини, і як в них шукати себе? Драматургію склали інтерв'ю з тридцятьма п'ятьма парами, які провели самі актори (додаток).

Їх нова вистава «MONO» для одного глядача вражає сміливістю вибору міста дії. Це супермаркет, де герой і глядач проходять шлях від «потрібно» до «хочу» і назад.

Розповідаючи про вистави поза театральним майданчиком, слід згадати дослідження режисера, актора, педагога, куратора фестивалів «Лютий», «Тиждень актуальної п'єси», «Документ» — А. Мая в Херсоні. А. Май є одним із засновників театральної течії української нової драми. Серед його є вистави з документальної драматургії, політичного та сайт-специфік театру. Він одним із перших в Україні працював в цих напрямках. 2011 рік, Черкаський обласний академічний театр ім. Т. Шеченка — документальна вистава «Місто на Ч». 2012 рік, Київський академічний Молодий театр — вистава у site-specific форматі «комА». 2014 рік, Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка — політична документальна вистава «Щоденники Майдану».

Театральним майданчиком вистави «КомА» стало приміщення Молодого театру: коридори, сходи, туалети, зала, адміністративні кімнати, які перетворилися на класи, кабінети та вчительську. Режисер влаштував екскурсію закутками театру. Мандруючи у процесі вистави, глядачі дивилися розіграні сцени та мали нагоди подивитися документальні кадри із шкільного життя вчителів та учнів.

До вистави були залучені студенти університету ім. І.К. Карпенка-Карого та випускники шкіл. Вони мали грати самих себе. До того ж режисер поставив перед ними завдання — грати дуже близько до глядачів. Але така близькість не спровокувала контакту з глядачем крім єдиного винятку – сцена в темряві в кімнаті, де вбивця розповідає про мотиви вбивства та звертається до всіх присутніх. А. Май пояснює свою позицію: «Глядачі мали відчутти себе відповідальними за цю жорстокість, усвідомити себе частиною системи. Досить неприємно вислуховувати звинувачення у глобальних проблемах людства, чи не тому після завершення сцени глядачі майже наввипередки вибігали з темного приміщення» [32].

Ще одна вистава А. Мая за п'єсою Є. Марковського «Вбити пі...ра» була представлена дуже епатажним чином. Майданчиком слугував херсонський готель із сауною. Глядачі купували не білети на виставу, а дві години відпочинку в лазні. Їх вбрання складали гумові капцях та рушники. В басейні пропливав красень-актор, потім повільно одягався та емоційно розповідав відверті історії. Після його монологу він вмикав фонтан і зникав. А потім у глядача залишалася година на відпочинок. А. Май дає пояснення: «Годину ми паримо вам мозок, годину ви паритесь самі» [32]. Для вистави «Льодяник» того ж таки режисера А. Мая сценою ТРЦ «Більшовик» у Херсоні. В виставі було занято 50 акторів, сценарним ходом було обрано шопинг.

Серед традиційних site-specific вистав, в яких сетинг працює краще від декорацій, можна виставу «Дикого театру» за п'єсою Н. Ворожбит «Галка

Моталко» в приміщенні спортивного інтернату, де саме і відбувалися події п'єси – Олімпійський коледж ім. І. Піддубного.

Мультимедійна вистава «Шлях до...» (2021) представлена Національним центром «Український дім» у межах програми до святкування 30-річчя Незалежності України є унікальним мистецьким проектом site-specific орієнтації.

Для вистави представлений весь простір 25-метрового атриуму з оглядом на 360°. Директорка національного центру О. Вієру зазначила: «Працюючи над ним, ми мали дві мети: підготувати проект, який стане натхненним подарунком до Дня Незалежності та ще раз продемонструвати потужний потенціал Українського Дому у виконанні його суспільної місії — представлення кращого національного продукту, прогресивних ідей та ініціатив».

Вистава спеціально була адаптована для простору Українського Дому. Будівля Українського Дому построєна як храмовий простір — це колишній вівтар. Режисер вистави В. Троїцький задумав виставу, як ритуал: «Мені захотілося провести свого роду вигнання бісів — бісів Радянського Союзу. Хочеться, щоб Український Дім на Європейській площі в Києві зажив, почав дихати іншою енергією. Як будь-який справжній ритуал — це виплеск, якесь таїнство, яке буде об'єднано візуально, рухом, музично, текстово і технологічно. Виходить захоплення декількох рівнів уваги. Для кожного глядача знайдеться свій канал сприйняття, який допоможе поставити запитання, отримати емоційне переживання і з цим переживанням — йти змінювати своє життя. Вистава налаштована на творення» [121].

До роботи режисер долучив команду талановитих творців із різних мистецьких напрямків: хореографію К. Шишкарьову, театр танцю «Тотем», композиторку Я. Шлябанську, формуцію NOVA OPERA, художницю світла та відеопроекцій М. Волкову. Дія вистави розгорнеться на 4-вимірній

площині — «захоплюючи увагу глядачів через усі органи чуття та проводячи через весь спектр емоцій» [121].

В. Троїцький згадує: «Музика переписувалася декілька разів, ми багато змінювали, бо кожна репетиція була все глибшим зануренням у контекст, у історію, через яку ми будемо проводити глядачів. Ми хочемо залишити відчуття ясності та надії, та віри у те, що кожен з нас може зробити неможливе. І що це «неможливе» насправді не так вже й важко здійснити, бо воно визначається лише нашим суб'єктивним сприйняттям тієї реальності, в якій ми існуємо, і тих людей, які нас оточують» [121].

Експериментальний формат вистави представлений у синтезі мистецьких та технологічних компонентів: вражаючої масштабної інсталяції, гігантських просторових відеопроєкцій, сучасного образного балету «Тотем», акторського читання метафоричних текстових фрагментів поеми Т. Шевченка «Сон» та авторської музики з професійним вокалом учасників формації NOVA OPERA.

З кожним роком театр стає різноманітнішим, ближчим та зрозумілішим для глядача і більше не потребує великих грошей та діамантів.

3.3. Особливості організації арт-проектів на нетеатральних майданчиках

Еволюціонуючи, енвайронментне мистецтво було доповнене ігровою складовою, удосконалюючись діями, які близькі до хепенінгу та перформансу, акціями, кінетичними дослідженнями, які об'єднують скульптуру, живопис, рух та звук, та різноманітними світловими ефектами.

Прикладом унікального досвіду, в якому є гармонійне поєднання енвайронменту та перформансу, може бути мультимедійний фестиваль «Гогольфест» в різні роки на різних локаціях.

У 2012 році фестиваль відбувся на території в промзоні «Видубичі» механічного заводу. Організатором фестивалю В. Троїцьким було прийняте

рішення освоєння локацій саме на заводі. Основна сцена була розташована у головному цеху. Для посилення атмосфери було використано нову музику, та проектор «Нофольк» від П. Гудімова. До того ж була представлена експозиція з експозицією від «Лаб Комбінату»; фотогалерея, на якій працювала творча група «L∞K»; кінотеатр з показом авторського кіно та спеціальна сцена, на якій виступали альтернативні музичні гурти.

На протязі всього фестивалю кожний день відбувалися декілька мистецьких подій, лекцій, майстер-класів, лекцій, перформансів. Оточуючий простір створював атмосферу, в якій глядачі ставали учасниками художнього простору: перетягували металеву тумбу, пригощали кавою акторів, які замерзли від перебування в цеху заводу.

«Гогольфест-2012» хоч і вимушено вибрав приміщення заводу, але це був шлях численних європейських арт-фестивалів. Прикладом можуть бути фестивалі на території Рурського вугільного басейну (Німеччина) та на шахтарській Півночі Англії. Такі художні акції, які проводяться в урбаністичних локаціях, не новина для європейського глядача, тому що індустріальні руїни є найкращим майданчиком для окультурення.

«Гогольфест 2012» був присвячений темі боротьби зі жлобством і псевдо-арт-гламуrom. Органічно в концепцію вписалися вистави театру «Дах», концерти концептуальної музики та фотогалереї. На фоні поржавілих стін і залізних перекриттів, дійство сприймалося як ковток свіжого повітря.

Іншу історію можна спостерігати на PortoFrankoГогольфест (2016) у Івано-Франківську. Вистава поставили на футбольному полі: по центру стояв літак в оточенні стюардес. Літак був головним інструментом для якого була прописана нотна партитура, де для кожної ноти вираховували кількість обертів літака. Пілот, сидячи за штурвалом, по нотах давав вказівку на який оберт іде літак. Режисером була розроблена фонограма, в якій він поєднав звукові доріжки з шумами, голосами, басами та із світловим шоу. Це був

незвичайний номер «Аерофонія» — вперше оперу виконував літак АН-2 разом із виконавцями музично-театральної формації NOVA OPERA, переодягнені у костюми пілотів. Цей музично-театральний перформанс був поєднанням всіх світових хітів за останні декілька років.

Вражаючим надбанням організації арт-простору в «Стартап Гоголь-фест» (2019). Концепція цього унікального проекту полягає не тільки в тому, щоб розповідати про сучасні тенденції у світі культури і мистецтва, а й пояснювати яким воно буває та як його правильно розуміти. Художній куратор проекту А. Янковський описує його так: «Це спеціально створений, зібраний склад потяга, зібрані вагони по всій Україні. Вони були розмальовані художниками з різних частин нашої країни. Кожне купе – це як окрема кімната, і коли в неї заходиш, ти бачиш не просто людей, які сплять чи щось їдять, а які постійно створюють якийсь контент» [125].

У доках Азовського судноремонтного заводу показали оперу В. Троїцького «Нєро». Для цієї складної постановки було задіяно декілька творчих колективів: музична формація NOVA OPERA, гурт «ЦеШо», актори театрів «Дах» і «Театроманія» та кранівниці судноремонтного, які виконували балет портових кранів. Ця вистава була виконана один раз, тому що можлива лише в локації цього заводу. В процесі вистави, док занурювався під воду. Вистава стала гімном відродження та очищення.

Наступна гранд-подія від режисера В. Троїцького у рамках DniProГогольFest 2021 року – вистава «ТРУ» на території колишнього заводу ім. К. Лібкнехта серед труб інсталяції Dnipro Light Flowers. Директор «ГогольFest» М. Демський зазначив: «Саме в цих трубах ми встановимо сцену і будемо ставити балет разом з оперним співом» [36]. Слід зазначити, що у Дніпрі це вже третій фестиваль, який працює в даному напрямку. Перший відбувся у 2019 році. Для першого site-specific проекту «ДніПРОметей Повстали», режисера Д. Костюминського було обрано локацією недобудованої станції метро «Центральна». Арт-проект поєднав музику, театральне дійство та

перформанс. На вході глядачів одягали в роби метробудівників, опускали під землю на ліфті, де було розміщено чотири локації і кожна пропанувала певний міф. Підземелля було символом закритого простору кожного глядача, ті рамки. Арт-проект допомагав занурюватися в себе та розмовляти із своїм глибинним «я», вчитися жити по-новому.

Другою локацією фестивалю була відео студія Contrabasvideoproductionі телеканалу «UA: Дніпро». Ця локація дозволяла занурити глядачів у тотальну творчість. До того ж дія відбувається у всіх кіно-павільйонах та студіях, в яких йшли музичні або театральні вистави, перформанс та інтерактив для дітей.

Критик та драматург М. Нікітюк назвала «Гогольфест лабораторією експерименту: «Оскільки експериментального театру в Україні мало, то тут слід мати поблажливість та розуміння того, що мистецтво – це і є зона експерименту, де відбувається апробація різних форм, смислів та головне – йде розвиток» [124].

Експериментальні майданчики працювали і на інших ігрових майданчиках українських фестивалів. У 2014 році на XVI міжнародному театральному фестивалі «Мельпомена Таврії» була представлена вистава, яка розігрувалася просто неба, – «Понтій Пілат» за мотивами роману «Майстер і Маргарита» М. Булгакова. Постановка була здійснена за всіма законами постмодерністської арт-практики. Багаторічний досвід міжнародного театального фестивалю «Мельпомена Таврії» перетворив його на «один із найбільших театральних фестивалів нашої країни; а сам Херсон на цей травневий тиждень все більше людей називають театальною столицею України» [104].

В фестивалі приймали участь багато запрошених творчих колективів з України, Білорусі, Молдови, Португалії, Придністров'я, Румунії, тому для організації заходу був потрібен більший творчий простір: «Мельпомена»

вийшла за межі стандартних сценічних просторів і театралізовано-музичні події проходили не тільки в міських театрах а й на майдані та на вулицях» [104].

Виставу «Понтій Пілат» грали просто неба в маленькому мальовничому містечку Цюрупинськ на полі, біля лісу та води. Глядачу дали змогу злитися з акторами у просторі, в якому часові рамки зникають. Театральне дійство стало машиною часу, яка перенесла людей в реальність минулого.

Театральний критик Р. Свято визнає «Мельпомену» «масштабнішим фестивалем враховуючи кількість творчих подій та запрошених гостей і учасників, та головну подію, яка вийшла за межі сценічних просторів і проходила на майдані і вулицях міста. У фестивалі взяли участь 24 театри з України, Молдови, Придністров'я, Румунії, Португалії» [104].

Практика енвайронменту дала можливість будувати унікальну сюжетну лінію в місцевому просторі при створенні арт-проектів. Залучання до гри професійних акторів, дозволило утворити унікальні умови з отриманням досвіду переживання нової якості, ніж це було можливо в звичайній уяві. Цей досвід більш схожий на мандри комп'ютерною грою або по фільму в реальності. Такий незвичайний формат став популярним серед глядачів і творчих груп в різних точках світу і розрісся, набуваючи нових обрисів.

На межі XX-XXI століть реальний енвайронмент, який фізично існував у ігровому просторі, з розширенням сфери сучасних технологій трансформується у віртуальний. Це дозволяє митцю не тільки користуватися тривимірним або натуральним простором, а й моделювати та створювати художні простори з найрізноманітнішими характеристиками. Спершу представлений в експозиційному вигляді, віртуальний енвайронмент знаходить прояв у формах відео-, лазерної та інтерактивної інсталяції, а потім експозиційний енвайронмент трансформується до форми простору, яка повністю подається у відеозображення. Відеообрази поширюються на фасади

експозиційного простору. Заключним етапом стає інтерактивна інсталяція, яка дозволяє накладати реальні образи учасників на відеозображення, строячи простори з абсолютною ілюзією того, що відбувається.

У зв'язку з масовим поширенням комп'ютерних технологій віртуальний енвайронмент трансформується у мережевому енвайронменті. Виражений разом візуальних образів, анімації, графіки, мережевий енвайронмент розміщено у мережі Інтернет.

Висновки до 3 розділу

Пошук нових нестандартних зв'язків із глядачем дав поштовх до виникнення нової незвичної для українського мистецтва практики – енвайронменту.

1. Визначено, що трупя Київського експериментального театр «Золоті ворота», який не мав власного приміщення для демонстрації вистав, почала свої експерименти з простором під керівництвом режисера В. Пацунова. Для постановок вистав обиралися історичні та знакові місця Києва: руїни Успенського собору Києво-Печорської Лаври, «Золоті ворота», Київського будинку моделей. Театр під керівництвом В. Пацунова театр займається оновленням тематики, бореться з стереотипами та знаходиться у постійному новітніх форм втілення вистави. Створюється нова поетика й естетика. Театр драматургії перетворюється театр режисера.

2. Доведено, що режисер С. Проскурня проводив експерименти с просторовим театром в студії «Будьмо!». Особливості постановок «Будьмо» полягали в використанні нетрадиційних середовищ: вистави йшли просто неба, в церквах, бомбосховищах, галереях, переходах, дитячих садках. Обов'язково використовувався «живий» музичний супровід. Учасниками студії були актори та солісти мистецьких колективів міста. Репертуар складався з творів українських письменників: «Вертеп» та «Дума про братів неазовських» за поемою Л. Костенко, «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» О.

Лишеги, «Регіт» Б. Бойчука, «Одержима» Лесі Українки, «Солом'яний бичок» за віршами О. Олеся.

3. Доведено, що PostPlay Театр критики оголосили «першим українським андеграундним театром» тому, що театральні постановки привертають увагу суспільства до нестандартних, незручних, болючих тем. PostPlay Театр піднімає проблеми вимушених переселенців і «пригноблених» груп населення до культурного й загальнодержавного контексту і після цього виникає суспільний резонанс. В фіналі вистав завжди відбуваються інтерактив, який доволі часто перетворюється у палкі дискусії. Предметом обговорення стає не сама, а підняті проблеми. PostPlay Театрі кожний, хто може почути та поважати думку інших має право висловлюватися

4. Доведено, що Театральна Лабораторія Мистецького арсеналу «Другий поверх», яка у своїх виставах «створює новий перформативний простір, необмежений традиційною театальною сценою та формою і став платформою для театру XXI століття». Багатопрофільний простір Мистецького арсеналу реалізує велику кількість інноваційних творчих проектів, які єдині у культурному просторі України. Така творча Театральна лабораторія стала міждисциплінарним простором, в якому гармонійно поєднано теорію і практику сучасного театру. Застосовуючи новітні технології Театральна Лабораторія Мистецького арсеналу «Другий поверх» постає, як еволюційна мистецька форма. Дуже важливим елементом в роботі всього колективу є робота з простором, який є відмінним від класичної сцени, з новітньою сценографією, з візуальними елементами вистави та робота з мізансценою.

5. Доведено, що до експериментів з простором вдаються державні та незалежні театри: Львівський театр ім. Леся Курбаса, «Дикий театр», «Мізантроп», Молодий театр. Характерною ознакою вистав залишається спрямованість на експеримент та постійний пошук нових форм самовираження.

6. Доведено, що імпульсні, рефлексійні site specific-вистави ставить і імерсійний театр UZAHVATI. Специфіка вистав полягає в тому, що глядачі опиняються у середмісті столиці, або на стадіоні, іноді в затишній квартирі за чашкою чаю, відвідують супермаркет або нічну бібліотеку. І кожний раз це вони потрапляють у пригоди.

7. Доведено, що прикладом унікального досвіду, в якому є гармонійне поєднання енвайронменту та перформансу, може бути мультимедійний фестиваль «Гогольфест» в різні роки на різних локаціях та театральний фестиваль «Мельпомена Таврії». Основні ознаки фестивалів - оточуючий простір створює атмосферу, в якій глядачі ставали учасниками художнього простору. Практика енвайроменту дала можливість будувати унікальну сюжетну лінію в місцевому просторі при створенні арт-проектів. Залучання до гри професійних акторів, дозволило утворити унікальні умови з отриманням досвіду переживання нової якості, ніж це було можливо в звичайній уяві. Цей досвід більш схожий на мандри комп'ютерною грою або по фільму в реальності. Такий незвичайний формат став популярним серед глядачів і творчих груп в різних точках світу і розрісся, набуваючи нових обрисів.

ВИСНОВКИ

1.Проведений у магістерській роботі багатоаспектний аналіз об'єкта – візуально-комунікативної практики енвайронмент-арт у взаємодії з природнім або штучним простором, розглянутий у контексти предмета – експозиція site-specific вистав у енвайронмент-просторі, дає змогу досягти основної мети, яка полягає в вивченні практики енвайронменту та аналізі особливостей розвитку даного напрямку в сучасному світовому мистецтві та в українському культурному середовищі.

В процесі дослідження, що для розкриття наукової проблематики роботи було розроблено комплекс продуктивних методів в руслі мистецтвознавчого і культурологічного підходів, зокрема: абстрагування, різні види аналізу, культурно-історичний, аналогію, конкретизацію, спостереження, компаративний, метод узагальнення тощо.

Досягнуті під час проведення дослідження результати довели, що енвайронмент-арт потребує більшої уваги з боку митців та науковців і дане

дослідження дозволило відстежити та зрозуміти процеси формування й специфічні особливості site-specific вистав у взаємодії з природнім або штучним простором, який завдяки творчому процесу перетворює навколишнє середовище у арт-простір.

До того ж поставлені дослідницькою роботою задачі допомогли виявити специфічні особливості енвайронмент-арт на природніх та історичних локаціях, їх синтетичної природи, що включає різноманітні види і жанри художнього творчості, характерних рис «театралізації» як творчого методу.

Доведено, що в роботі було досліджено нові форми та можливості, які вивели сучасний арт-простір далеко за межі меж сцени і гармонійно поєднали його з іншими просторами, які становлять культурну цінність (простори міста, історичні пам'ятки та природні ландшафти).

2. Досліджено та проаналізовано наявну джерельну базу та встановлено, що для написання даного дослідження були використані різноманітні наукові джерела (друковані джерела, дисертації, наукові статті, періодичні видання, електронні ресурси та ін.), документальні та художні матеріали (інтерв'ю, мемуари, спогади), які містять сумарні аспекти стосовно енвайронментального мистецтва, яке пройшло довгий шлях розвитку та змогло охопити у своєму розвитку багато сучасних напрямів мистецтва та арт-практик. Проаналізовано роботи з освітленням історії мистецтва ХХ століття Ж. Бодрієра, І. Хасана, Ж.-Ф. Ліотара, М. Гайдеггера, Ж. Ліотара, Ф. Гваттарі, Ж. Дерріда, Ж. Делез та М. Фуко; філософії та естетики Т. В. Міронової, В. Діанової, І. Ільїна; театральних теоретиків Р. Шехнера, Ніка Кея, М. Пірсона, Т. Бачеліса, Ханс-Тіс Лемана, Є. Готовського, . Доведено, що ці джерела допомогли в дослідженні та визначенні основних етапів розвитку енвайронментального мистецтва. На основі них було проведено аналіз нових нестандартних зв'язків із глядачем, які дали поштовх до виникнення нової практики енвайронменту в світовому та українському мистецтві.

3. Виявлено, що в українському культурному середовищі немає окремого самостійного дослідження зазначеного об'єкта, який вивчає специфічні особливості site-specific вистав у взаємодії з природнім або штучним простором, перетворюючи навколишнє середовище у арт-простір. Аналіз періодичних видань з описом практичного досвіду Л. Матвеевої, В. Пацунова, М. Френкеля, Д. Лідера допомогли заповнити прогалину і проаналізувати специфіку роботи site-specific вистав українських майстрів.

4. В процесі проведеної роботи встановлено значення термінів у сфері енвайронмент-мистецтва (environment, ready-made, site-specific). Встановлено, що багато сучасних арт-практик, зокрема енвайронмент-арт, починають використовувати готовий об'єкт, як основний творчий простір. Саме він стає перетворює глядача не тільки в спостерігача дії, а й заставляє його «грати за своїми правилами». Ready-made стає вагомим складовим елементом усіх сучасних візуальних арт-практик та виводить мистецтво на новий рівень. «Site-specific» театр в якому вагомого художнього статусу набуває середовище, яке на відміну від перформансу та інсталяції, стає «живим творчим початком та набуває функції, яка дорівнює виконавцю». У environment виставах, театр перетворює несподівані простори (цехи, заводи, басейни, торгові зали) на творчий простір та не допускає обмежень, тому що головне зробити так, щоб публіка все бачила та чула, а обраний простір працював на головну ідею.

5. Було проаналізовано вплив специфіки природніх та історичних майданчиків на специфіку арт-проекту та роботу режисера. Виявлено, що головним питанням для митців, залишається пошук межі між художнім і нехудожнім: який зв'язок між середовищем, яке стало сценічним простором, та драматургією. Частіше докільля диктує тему постанови, а проведення мистецької акції, яке на ньому відбувається, підкреслює унікальність обраного публічного місця, перетворюючи його в арт-простір. У цих двох випадках середовище набирає сили та стає центральним аспектом

постановки. Доведено, що в результаті цього творчого процесу створюється особливий енергетично-візуальний активний обшир, в який захоплює актора і глядача рівною мірою. Глядач може не сподіватися на лінійну розповідь та стійкий сюжет: частіше вистави складаються із серії розрізнених фрагментів. Головне, що вистави *site-specific* невіддільні від місця, де вони створюються. Це єдиний контекст, який зрозумілий.

До того ж, доведено, що актор в процесі дії теж залучається у різні відносини з простором. Ця специфічність об'єкта та актора по відношенню до задуму дозволяє дослідити, як контекст впливає на сприйняття предмета, який презентується. *Site-specific* мистецтво дозволило художньому твору перетворитися з об'єкту для сприйняття в ситуацію сприйняття зі всіма закладеними митцем сенсами неповторного досвіду, який відбувається тут і зараз.

6. Розглянувши досвід світових у сфері енвайронмент-мистецтва було проаналізовано стан розвитку енвайронменту. Завдяки реконструкції світових проектів, в яких митці використовували архітектуру, як фонову декорацію, були визначені особливості режисури даних заходів. Своїми постановками класики театру П. Брук, Р. Вілсон, А. Мнушкіна та Т. Кантор продемонстрували самодостатність простору в *site-specific* постановках і довели, що несценічний ігровий простір має художній статус нарівні з акторами і неодмінно диктує правила гри режисеру, таким чином формуючи дію.

7. З'ясовано, нестандартний пошук нових зв'язків із глядачем дав поштовх до виникнення нової незвичної для українського мистецтва практики – енвайронменту. Постановки здійснювалися у непристосованих до того приміщеннях: покинутих підвалах, на горищах будинків, порожніх квартирах та просто посеред вулиць. Всі вони були об'єднані однією спільною рисою – залученням глядачів до дії. Змінює погляд театральних практиків в сторону оновлення сценографічної лексики – глядачеві пропанують стати учасником

вистави. До того ж митці починають навмисно уникати класичних театральних сцен, віддаючи перевагу вулицям та індустріальним приміщенням тому, що саме в них можна встановити не обмежені взаємини між глядачем і перформером. На цей експеримент наважилися режисери В. Пацунов, С. Проснурня, В. Малахов, А. Романов. Створюється нова поетика й естетика. Театр драматургії перетворюється театр режисера.

8. Виявлено вплив новітніх технологій та медійних елементів розвиток енвайронментного мистецтва. Доведено, що митці експериментують з різними гібридними формами, створюючи неочікуваний колаж мистецтв, новітніх технологій та медійних елементів. Естетика сучасних театральних форм найчастіше формується інноваційною цифровою культурою, як докорінно змінила сприйняття світу. Драматургія, яка розвивається за рамками театральної сцени і класичного театального простору, відокремлюється від догматики тексту, звертаючи увагу на фізику театральної форми і приємність усіх елементів сценічної мови. Створюються нетрадиційні методики для постановки театральних проєктів, та акцентують на відкритий, експериментальний творчий процес та колаборативний підхід до напрацювання нового матеріалу.

9. Визначено, що характерною рисою театрів, які експериментують з нетеатральним середовищем, залишається спрямованість на постійний пошук нових форм самовираження. Доведено: кожна така вистава позиціонувалася як новаторська. Завдяки реконструкції арт-проєктів, в яких використано природній ландшафт та руйнівні об'єкти для розважальних заходів, вдалося визначити особливості режисури даних заходів.

10. Доведено, що на рубежі XX-XXI століть реальний енвайронмент, який фізично існував у ігровому просторі, з розширенням сфери сучасних технологій трансформується у віртуальний. Це дозволяє митцю не тільки користуватися тривимірним або натуральним простором, а й моделювати та створювати художні простори з найрізноманітнішими характеристиками. У

зв'язку з масовим поширенням комп'ютерних технологій віртуальний енвайронмент трансформується у мережевому енвайронменті.

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Environment (англ. environment - environment, environment) - велика просторова композиція, що охоплює глядача як реальне середовище, одна з форм, характерних для авангардного мистецтва 60-70-х років. Енвайронменталізм натуралістичного типу, що імітує інтер'єр із фігурами людей, був створений скульптурами Д. Сігала, Е. Кінхольця, К. Ольденбурга, Д. Хенсона. Такі повторення реальності можуть включати елементи божевільного вигадки. Іншим типом середовища є ігровий простір, який передбачає певні дії аудиторії.

Redie-made (англ. ready made) — одна з найпоширеніших технік сучасного (авангардного) мистецтва, яка полягає в тому, що об'єкт промислового виробництва витягується зі звичного довкілля і виставляється у виставковому залі.

Сенс redi-made полягає в наступному: коли змінюється навколишнє середовище, змінюється сприйняття об'єкта. Глядач бачить у виставленому на подіумі предметі не утилітарну річ, а художній об'єкт, виразність форми та кольору. Назва redi-made вперше у 1913 - 1917 роках була використана М. Дюшаном по відношенню до своїх «готових предметів» (гребні, велосипедні колеса, сушарки для пляшок). У 60-ті роки реді-мейд набув широкого поширення у різних галузях авангардного мистецтва, особливо у дадаїзмі.

Інсталяція (з англ. інсталяція – інсталяція) – просторова композиція, створена художником з різних елементів – предметів побуту, промислових виробів та матеріалів, природних об'єктів, текстової чи візуальної інформації. Засновниками інсталяції були дадаїсти М. Дюшан та сюрреалісти. Створюючи незвичайні поєднання звичайних речей, художник надає їм нового символічного змісту. Естетичний зміст інсталяції у грі має смислові значення, які варіюються залежно від того, де знаходиться об'єкт – у звичайній повсякденній обстановці або у виставковому залі. Інсталяцію

створили багато художників-авангардистів Р. Раушенберг, Д. Дейн, Г. Юкер, І. Кабаков.

Інсталяція – вид мистецтва, який набув широкого поширення у ХХ столітті.

Хепенінг (англ. happening - що відбувається) - різновид акціонізму, найбільш поширений в авангардному мистецтві 60-70-х років. Хепенінг розвивається як подія, що провокується, а не організується, але ініціатори дії обов'язково привертають до неї глядачів. Хепенінг зародився наприкінці 50-х як форма театру. Надалі організація того, що відбувається, найчастіше відбувається безпосередньо в міському середовищі або на природі художниками.

Вони розглядають цю форму як рід творів, що рухаються, в яких навколишнє середовище, предмети грають не меншу роль, ніж живі учасники дії.

Дія того, що відбувається, провокує свободу кожного учасника та маніпулювання об'єктами. Усі дії розвиваються за заданою програмою, у якій, проте, велике значення надається імпровізації, яка змінюється різними несвідомими мотивами. Хепенінг може включати елементи гумору і фольклору. У тому, що відбувається яскраво виразилося прагнення авангарду злити мистецтво з самим ходом життя.

Перфóрманс (від англ. performance — вистава, спектакль, від perform) — одна з форм акціоністського мистецтва, де твором вважають дії автора, за якими глядачі спостерігають у режимі реального часу. Він включає чотири основні елементи: час, простір, тіло і присутність художника, а також відносини між творцем і публікою. Дії, які зазвичай розгортаються в художніх галереях і музеях, можуть відбуватися на вулиці, в будь-якому місці чи просторі та в будь-який період часу. Його мета — викликати реакцію, іноді з підтримкою імпровізації та почуття естетики. Теми зазвичай пов'язані з життєвим досвідом самого митця, або потребою викриття чи соціальної критики та з духом трансформації.

Постмодернізм (фр. postmodernisme — після модернізму) — світоглядно-мистецький напрям, що виник та існує за епохи постмодерну. Відлік його існування зазвичай ведеться від 1960-70 років, коли він виникає в США та Західній Європі. Передумовами появи постмодернізму стало розчарування в ідеалах модернізму: безповоротності прогресу, вирішенні наукою й технікою глобальних проблем людства, цілісності світу, існуванні загальнолюдських цінностей. Для постмодернізму характерні розмиття меж мистецьких жанрів і напрямів, усунення відокремленості масової культури від елітарної, автора від глядача (читача), проголошення відносності істини та цінностей, недовіра до авторитетів, деконструкція, гра та іронія.

Симулякр - ключовий термін постмодерністської філософії, який означає зображення, копію того, чого насправді не існує. Сьогодні це поняття розуміють як культурне або політичне утворення, що копіює форму вихідного зразка. Симулякр може стосуватися яких завгодно речей і смислів.

Список використаних джерел

1. Академія Кан. URL: <https://pl.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/minimalism-and-earthworks/a/richard-serra-tilted-arc> (дата звернення: 28.10.2022).
2. Андреева Є. Ю. Постмодернізм. Мистецтво другої половини XX – початку XXI століття. СПб. : Абетка-класика, 2007. 488 с.
3. Анічкін Т., Петров А. Перформанс, хепенінг, акція // Свято. 2005. № 10/С. 9–11.
4. Апчел О. А. Документальний театр у контексті сучасної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. 22 с.
5. Арт-азбука : словарь / под ред. Макса Фрая. URL: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/a/action> (дата звернення: 28.10.2022).
6. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. 443 с.
7. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. URL: http://soul-foto.ru/photo_books/.1974.pdf (дата звернення: 28.10.2022).
8. Богатікова М. «Шлях до...» : путівник масштабною site-specific виставою від Українського Дому. URL: <https://nachasi.com/creative/2021/08/23/shlyah-do-putivnyk-masshtabnoyu-site-specific-vystavoyu-vid-ukrayinskogo-domu/> (дата звернення: 03.10.2022).
9. Бажанов Л., Турчин В. Від гри до гри. Від хепенінгу до перформансу. За межею мистецтва // Декоративне мистецтво. 1980. № 9. С. 35-37.
10. Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крэга) / Западное искусство XX века. М. : Наука, 1978.
11. Безгін І. Д., Семашко О. М., Ковтуненко В. І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Ч. 1. Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. Київ : Наука, 2002. 336 с.

12. Березкін В. І. Мистецтво сценографії світового театру: від витоків до середини XX століття / Держ. ін-т мистецтвознавства. М.: Едиторіал УРСС, 1997. 541 с.
13. Березкін В. І. Польський театр художника: Кантор, Шайна, Мондзік. М.: Аграф, 2004. 336 с.
14. Березкін В. Пластичний театр: авангардна брехня чи інше мистецтво? // Театральне життя. 1997. № 1. С. 35-39.
15. Берков В. Ф. Философия и методология науки : учеб. пособие. М. : Новое знание, 2004. 336 с.
16. Берк Едмунд Філософське дослідження про походження наших ідей піднесеного та прекрасного: Пров. з англ. / Загальн. Ред., вступ.. стаття та комент. Б. В. Меєровського. М.: Мистецтво, 1979. С. 90.
17. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. URL: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml (дата звернення: 28.10.2022).
18. Ж. Бодрийяр. Система речей. URL: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ baudrillard-le-systeme-des-objets-8l.pdf> (дата звернення: 28.10.2022).
19. Бокань В. А., Польовий Л. П. Історія культури України : навч. посіб. Київ : МАУП, 2002. 256 с.
20. Бондарєва О. Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця XX — початку XXI століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філології. Київ, 2007. 39 с.
21. Бичков В. Лексикон нонкласики. Художньо-естетична культура XX століття. URL: http://inion.ru/site/assets/files/5411/lexicon2021_mini.pdf (дата звернення: 28.10.2022).
22. Бичков В. Естетика. URL: <http://yanko.lib.ru/books/aesthetica/buchkov-estetika-a.htm> (дата звернення: 28.10.2022).

23. Блик Л. В Днепре все в ожидании любимого феста. URL: <https://gorsovet.com.ua/post/v-dnepre-vse-v-ozhidanii-lyubimogo-festa-video> (дата звернення: 03.10.2022).
24. Брук П. Нитки часу. Спогади/пров. з англ. // Зірка. 2003. №2. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/2/bruk.html> (дата звернення: 27.10.2022).
25. Брук П. Порожній простір. Секретів немає. М.: Артист. Режисер. Театр, 2003. 265 с.
26. Бум незалежних театрів URL: <teatr18.pdf> (дата звернення: 27.10.2022).
27. Велимцяниця О. Театр досліджує та розслідує URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1439 (дата звернення: 3.10.2022)
28. Вишеславський Г. Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с.
29. Вишеславський Г. Просторові композиції в українському сучасному мистецтві: приклад типологізації // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології. Київ, 2010. Вип. 7. С. 43–48.
30. Вишеславський Г., Сидір-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва. Париж ; Київ : Terra, 2010.
31. Вишеславський Г., Contemporary art of Ukraine. URL: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Vysheslavsky_contemporary_art_of_Ukraine_2020.pdf (дата звернення: 28.10. 2022).
32. Велимчаниця О. Театр розслідує і досліджує («КомА») // Кіно–Театр. 2013. № 1. С. 9, 10.
33. Велехова Н. Охлопков и театр улиц. М. : Искусство, 1970. 359с., с. 6.
34. Венедиктова Л. Перформативність. URL: <https://artukraine.com.ua/ukr/a/perfor%20mativnost/#.Y1uGEXZBxPb> (дата звернення: 28.10. 2022).
35. Гладков А. К. Мейерхольд. В 2 т. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. ,М. : СТД РСФСР, 1990. 1990. 473 с., с.191.
36. Горсовет. В Днепрі в очікування улюбленого фестивалю. URL: <https://gorsovet.com.ua/post/v-dnepre-vse-v-ozhidanii-lyubimogo-festa-video> (дата звернення: 3.10.2022).

37. Грицанова В., Постмодернизм. Энциклопедия; Книжный Дом, 2001.
38. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер : пер. з польск. / Є. Гротовський. – Л.: Літопис, 1999. 1, 28.
39. Гройс Б. О музее современного искусства // Художественный журнал. 1999. № 23. С. 27–32., с. 27.
40. Данилкина О. Перформанс — самое честное из искусств. URL: <http://thespot.ru/flow/art/performans-samoe-chestnoe-iz-iskusstv-marina-abramovich-v-moma/> (дата звернення: 28.10..2022).
41. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения / пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина. Екатеринбург : У-Фактория, 2008. 672 с.
42. Дебор Ги. Общество спектакля. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/3512> (дата звернення: 22.09.2022).
43. Дикий театр. Офіційний сайт. URL: <https://wild-t.com.ua/> (дата звернення: 28.10.2022).
44. Діанова В. М. Постмодерністська філософія мистецтва: витоки та сучасність. СПб. : Петрополіс, 2000. 240 с.
45. Діксон С. Цифровий Перформанс: історія нових медіа в театрі, танці, виставі та інсталяції. URL: http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=24&Itemid=129 (дата звернення: 28.10..2022).
46. Дні мистецтва перфоманс у Львові : каталог фестивалю. URL: http://archive.dzyga.com/dp/images/stories/2015/katalog_dp_08_14.pdf (дата звернення: 22.09.2022).
47. Єдиний в Європі арт-потяг «Гоголь-трейн» прибув до Маріуполя. URL: <https://www.5.ua/suspilstvo/yedynyi-v-yevropi-art-potiah-hohol-trein-prybuy-do-mariupolia-191384.html> (дата звернення: 03.10.2022).
48. Ільїн І. П. Постмодернізм: словник термінів. М.: Інтрада, 2001. 384 с.
49. Ільків В. Дикий, Літературний та Післяігровий / Ільків В. – Україна молода. – 2016. – 15 берез. 15, 16.

50. Кэги Ш. О трансплантированных экспертах и зрителях на дистанционном управлении // Платформа перформативных практик. URL: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/11/09/lekciya-shtefana-kegi-o-transplantirovannykh-ekspertax-i-zritelyax-na-distancionnom-upravlenii/> (дата звернення: 28.10.2022).
51. Київський академічний театр «Золоті ворота». Офіційний сайт. URL: <https://zoloti-vorota.kiev.ua/> (дата звернення: 28.10.2022).
52. Київський театр на Подолі. Офіційний сайт. URL: <https://theatre.love/theatres/ki-vskiy-akadem-chniy-dramatichniy-te/> (дата звернення: 28.10.2022).
53. Кисеєв В. Ю. Сайт-специфік перформанс у творчості Мередіт Монк URL: [СС театр.pdf](#) (дата звернення: 28.10.2022).
54. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Либідь, 2007. 325 с.
55. Ковальчук В. В., Мойсєєв Л. М. Основи наукових досліджень : навч. посібник. 3-є вид., перероб. і допов. Київ : Професіонал, 2005. 238 с.
56. Кушнарєнко Н., Канистратенко М. Фундатор бібліотечноінформаційної та культурологічної освіти в Україні : до 75-річчя Харківської державної академії культури // Вісн. Кн. палати. 2004. №8.
57. Ланкин В.Г. Основы эстетики. URL: <https://www.litres.ru/vadim-lankin/estetika/chitat-onlayn/> (дата звернення: 28.10.2202).
58. Лачко О. Ю. Енвайронмент — новаторська театральна практика ХХ століття // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : матеріали Сьомої Міжнар. наук.-творч. конф., 9 квіт. 2014 р. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, Ін-т мистецтва та дизайну, Каф. режисури. Київ, 2014. С. 108–110.
59. Лачко О. Ю. Культурологічні особливості становлення українського театального перформансу // Культура України. Серія: Культурологія : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. Вип. 48. С. 229–237.

60. Лачко О. Ю. Культуроморфний вимір театального постмодернізму // Актуальные проблемы современной науки : сб. тезисов науч. тр. XXXVIII Междунар. науч.-практ. конф., 30 янв. 2019 г. / Междунар. науч. центр развития науки и технологий, Междунар. науч. журн. "Интернаука". Харьков [и др.], 2019. С. 20–22.
61. Лачко О. Ю. Перформанс: історико-генетичний аспект // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2014. Вип. 3. С. 36–39.
62. Лачко О. Ю. Перформанс у просторі української театральної сцени // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2015. № 6. С. 125–128.
63. Лачко О. Ю. Перформанс у сучасному театальному континуумі // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 24-25 квіт. 2014 р. / Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2014. С. 171–172.
64. Лачко О. Ю. Прийоми ефективного сполучення виражальних засобів сучасного театралізованого видовища // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. 2013 р. / Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2013. С. 211.
65. Лачко О. Ю. Специфіка театральної вистави крізь призму естетики постмодернізму // Сучасна освіта і наука в Україні: традиції та інновації : матеріали XXII Міжнар. наук.-практ. конф., 24-25 жовт. 2015 р., м. Одеса / НАН України, Наук.-навч. центр приклад. інформатики, Ін-т освіт. та молодіж. політики, Громад. орг. "Перспектива". Одеса, 2015. С. 56–58.
66. Лачко О. Ю. Становлення хепенінгу у театральній практиці XX століття // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Тернопіль, 2014. № 3. С. 216–222.
67. Лачко О. Ю. Трансформация постмодернистских арт-практик в современной украинской театральной культуре // Исторические, философские, политиче-

- ские и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 8, ч. 3. С. 124–127.
68. Лачко О. Ю. Хеппенінг як сучасне репрезентативне явище театру вуличного дійства // Наукова дискусія: теорія, практика, інновації: зб. матеріалів II всеукр. наук.-практ. заоч. конф., 29–30 серп. 2013 р. Миколаїв, 2013. С. 68.
69. Лачко О. Ю. Перформанс: історико-генетичний аспект // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2014. Вип. 3. С. 36–39.
70. Леман, Postdramatic Theatre. URL: [Books_about_postdramatic_theatre.pdf](#) (дата звернення 28.10.2022).
71. Лидерман Ю., Неклюдова М., Рогинская О. По ту сторону театральности, или Прощание с мимесисом: материалы круглого стола «Театральность в искусстве и за его пределами» (Лаборатория «Театр в пространстве культуры», РГГУ, ноябрь 2010 г.) // НЛО. 2011. № 111. С. 202–233.
72. Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард // Искусствознание. 2001. № 2. С. 344–358.
73. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem'93 : ежегодник Лаборатории постклассических исслед. Ин-та философии РАН. М., 1994. С. 307–323.
74. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб. : Алетейя, 1998. 160с.
75. Линецкий В. Постмодернизму вопреки (еще раз о литературе «новой волны» // Вестн. новой лит. 1993. № 6. С. 241–249.
76. Липківська 2012 URL: https://issuu.com/a.shalygin/docs/gv-2020-_www , с 837 – 838.
77. Лідер Д. Театр для себе / упоряд. О. Остоверх. Київ : Факт, 2004. 104 с.
78. Львівського театру ім. Леся Курбаса. Офіційний сайт. URL: <https://www.kurbas.lviv.ua/uk/> (дата звернення 28.10.2022).
79. Малий тлумачний словник театральнo-драматургічної термінології. URL: https://studopedia.ru/6_132333_dodatok-.html (дата звернення 28.10.2022).

80. Маньковская Н. Б. Постмодернизм // Культурология. XX век энциклопедия : в 2 т. / редкол.: Ж. М. Арутюнова и др.]. СПб., 1998. Т. 2. С. 130–132.
81. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
82. Маньковская, Н., Могилевский В. Виртуальный мир и искусство / Н. Маньковская, В. Могилевский // Арпхетип. — М. : — 1997. — 1. — С. 14-21. 28, с. 57.
83. Матвеева Л. Л. Культурологія : курс лекцій. Київ : Либідь, 2005. 512 с.
84. Митрошенков О.А. Що прийде на зміну постмодернізму? URL: <http://svom.info/entry/355-что-придет-na-smenupostmodernismu/> (дата звернення: 28.10.2022).
85. Мізяк, В. Д. Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини XX - початку XXI ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.04 "Укр. культура"/ М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018.
86. Міронова Т. В. Трансформації сприйняття художнього образу в об'єктах "art public" Олексія Золотарьова та Сергія Шауліса // Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу : матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф., 11–13 верес. 2019 р. / Херсон. нац. техн. ун-т. Херсон, 2019. С. 179–182.
87. Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва ГОГОЛЬFEST. Офіційний сайт. URL: <https://gogolfest.org/> (дата звернення 28.10.2022).
88. Міжнародний «Мельпомена Таврії». Офіційний сайт. URL: <https://web.archive.org/web/20181015021512/http://melpomena.ks.ua/history.php?id=1> (дата звернення 28.10.2022).
89. Національний центр «Український дім». Офіційний сайт. URL: <https://uadim.in.ua/> (дата звернення 28.10.2022).
90. Олійник О. М. Використання медіатехнологій в процесі театральної діяльності з дітьми дошкільного віку // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки : зб. наук. пр. Старобільськ, 2013. Вип. 13, ч. 1. С. 120–128.
91. Олійник Б. І. Під знаком Золотих воріт // Культура і життя. 1985. 2 черв.

92. Основи наукових досліджень : навч. посіб. / В. С. Марцин та ін. Львів : Ромус-Поліграф, 2002. 128 с.
93. Островерх О. Сучасний театр: між сценою та інсталяцією. URL: <http://kurbas.org.ua/projects/almanah6/5.pdf> (дата звернення 28.10.2022).
94. Паві П. Словник театру. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 639 с.
95. Пацунов В. П. Альтернативний сценічний простір як ефективний чинник оновлення сценографічної лексики // Наук. зап. Тернопіл. нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. праць. Тернопіль, 2018. № 1. С. 211–216.
96. Пискач Э. Политический Театр. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1934. 242 с.
97. PostPlay Театр – справжній театральний андеграунд. URL: <https://teatrarium.com/postplay-teatr-andegraund/> (дата звернення 28.10.2022).
98. PostPlay Театр – справжній театральний андеграунд. URL: <https://teatrarium.com/postplay-teatr-andegraund/> (дата звернення 28.10.2022).
99. Рассоха І. М. Методологія та організація наукових досліджень : конспект лекцій з навч. дисципліни для студентів 5 курсу денної форми навчання освітнього-кваліфікаційного рівня «магістр», спец. 8.050106, 8.03050901 «Облік і аудит», 8.050201 «Менеджмент організацій», 8.03060101 «Менеджмент організацій і адміністрування (за видами економічної діяльності)» / Харків. нац. акад. міськ. госп-ва. Харків : ХНАМГ, 2011. 76 с.
100. Рідких В. Суспільство споживання. URL: <https://mykniga.com.ua/zmist/suspilstvo-spozhyvannya.html> (дата звернення 28.10.2022).
101. Стукал Є.Д. Сучасні тенденції в «site-specific theatre». Novainfo, № 46, 2016.
102. Сотська Г. Словник мистецьких термінів. Херсон : Стар, 2016.
103. Спектакль «Понтій Пілат» просто неба. URL: https://www.youtube.com/watch?v=vSyIOS8lDFE&ab_channel=%D0%A5%D0%95%D0%A0%D0%A1%D0%9E%D0%9D%D0%98%D0%9D

- [%D0%A4%D0%9E%D0%9B%D0%90%D0%99%D0%9D](#) (дата звернення: 12.02.2022).
104. Свято Р. Таврійські театральні традиції // Кіно-Театр. 2011. № 5. С. 11–15.
 105. Театр у квартирі: в Києві покажуть НЕвиставу «День/тінь». URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2020/02/20/teatr-u-kvartyri-v-kyievi-pokazhut-nevystavu-den-tin/> (дата звернення: 27.09.2022).
 106. Театр UZAHVATI. Офіційний сайт. URL: <https://uzahvati.com.ua/> (дата звернення: 28.10.2022).
 107. Театральна Лабораторія Мистецького арсеналу «Другий поверх». Офіційний сайт. URL: <https://artarsenal.in.ua/laboratoriyi2/teatralna-%20laboratoriya/> (дата звернення: 28.10.2022).
 108. Фиалко В. Режиссура и сценография. Пути взаимодействия. Киев: Мистецтво, 1989. 143 с.
 109. Фурсова В. В. Постмодернистские теории образования // Учен. зап. Казанск. ун-та. Гуманитарные науки. Казань, 2010. Том 152, кн. 5. С. 26–37.
 110. От структурализма к постмодернизму Мишель Фуко // Философия постмодернизма. URL: https://studbooks.net/636141/filosofiya/strukturalizma_postmodernizmu_mishel_fuko#740 (дата звернення: 26.09.2022).
 111. Френкель М. А. Пластика сценического пространства. Киев : Мистецтво, 1987. 184 с.
 112. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Изд-во «Весь Мир», 2003. 416 с.
 113. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики : Мир – Конечность – Одиночество / пер.: В. В. Бибихин, А. В. Ахутин, А. П. Шурбелев. СПб. : Владимир Даль, 2013. 592 с.
 114. Хайдеггер М. Мистецтво та простір. Самосвідомість європейської культури XX ст. URL: http://www.bibikhin.ru/iskusstvo_i_prostranstvo (дата звернення: 28.10.2022).

115. ХМАРОЧОС. Театр у квартирі. URL:
<https://hmarochos.kiev.ua/2020/02/20/teatr-u-kvartyri-v-kyievi-pokazhut-nevystavu-den-tin/> (дата звернення 3.10.2022).
116. Цехмістрова Г. Основи наукових досліджень : навч. посіб. Київ : Видавничий Дім «Слово», 2003. 240 с.
117. Чепелик О. В. Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або Мультимедійна утопія / Ін-т проблем сучасн. мист-ва, Акад. мист-в України. Київ : Хімджест, 2009. 272 с.
118. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. 6-те вид., перероб. і допов. Київ : Знання, 2008. 310 с.
119. Шейко В., Каністратенко М., Кушнарєнко Н. Провідний центр вищої культурологічно-мистецької та бібліотечно-інформаційної освіти в Україні // Вісн. Кн. палати. 2009. № 8. С. 22–26.
120. Шмерлінг А. Журнал ТЕАТР №26, 2016 рік. Друга класика. URL:
<http://oteatre.info/drugaya-klassika-pyat-po-desyat/> (дата звернення: 28.10.2022)
121. «ШЛЯХ ДО...»: путівник масштабною site-specific виставою від Українського Дому URL: <https://nachasi.com/creative/2021/08/23/shlyah-do-putivnyk-masshtabnoyu-site-specific-vystavoyu-vid-ukrayinskogo-domu/> (дата звернення: 28.10.2022).
122. Эко У. Открытое произведение : форма и неопределенность в современной поэтике. СПб. : Акад. проект, 2004. 384 с.
123. Энвайронментальное искусство 20 в. URL:
<https://scholar.su/diplomnye/envaironmentalnoe-iskusstvo-20-v> (дата звернення: 03.10.2022).
124. Яремчук Н. Гогольfest – 2012 : театр блазнів і пророків // Українська культура. 2012. № 10. С. 42–45.
125. 5 канал. Єдиний в Європі арт-потяг «Гоголь-трейн» прибув до Маріуполя. URL: <https://www.5.ua/suspilstvo/yedynyi-v-yevropi-art-potiah-hohol-trein-prybuy-do-mariupolia-191384.html> (дата звернення: 3.10.2022)

126. Brook P. The Empty Space. New York : Touchstone, 1996. 176 p.
127. Buro 24/7 URL: <https://www.buro247.ua/culture/theatre/site-specific-theatre.html> (дата звернення: 28.10.2022).
128. Chambers C. The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre. New York, 2002. 865 p., c. 252
129. Grotowski Blazes the Trails: From Objective Drama to Ritual Arts. URL: <https://www.jstor.org/stable/1146113> (дата звернення: 27.10.2022).
130. Hassan I. Postmoderne heute // Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / ed. by Wolfgang Welsch. Berlin, Boston, 1994. P. 47–56.
131. Kaye_Nick_Site-Specific_Art_Performance_Place_and_Documentation.pdf. URL: https://monoskop.org/images/8/8d/Kaye_Nick_Site-Specific_Art_Performance_Place_and_Documentation.pdf (дата звернення: 27.10.2022).
132. Kaprow A. // Journal of Contemporary Art. URL: <http://www.jcaonline.com/kaprow.html> (дата звернення: 28.05.2018).
133. Kaprow A. Assemblages, Environments and Happening. New York : Agon, 1966. 112 p.
134. Kaprow A. Happening in the New York Scene // Art News. 1961. №3. P. 36–39. 190.
135. Kaprow A. How to make a Happening. URL: <http://www.scribd.com/doc/37550448/Allan-Kaprow-How-to-Make-a-Happening> (дата звернення: 28.10.2022).
136. Kwon M. One place after another: Site-specific art and locational identity. Cambridge: MIT Press, 2002.
137. Lekturografia. Filozofia czytania według Jacques'a Derridy. URL: https://rcin.org.pl/Content/70273/PDF/WA248_86005_P-I-30_burzynska-lekturo_o.pdf (дата звернення: 27.10.2022).
138. Lehman H.-Th. Postdramatic Theatre. London ; New York : Routledge ; Frankfurt am Main, 2006. 460 p.

139. Martin Heidegger: Bycie i czas. URL:
https://pf.uw.edu.pl/images/NUMERY_PDF/027/PF_1998-R7_3_18_Rymkiewicz-W_martin.pdf (дата звернення: 27.10.2022).
140. Nik, K. Performance, Place and Documentation / K. Nik. N.Y.: Routledge is imprint of the Taylor & Francis Group, an informa business, 2000. - 256 p; 1 с. 30.
141. Pearson, M. Site-Specific Performance / M. Pearson. - Palgrave Macmillan, 2010. - 224 p; 2 с. 5.
142. Port creative hub. URL: <https://port.agency/> (дата звернення: 28.10.2022).
143. Port creative hub запрошує глядачів долучитися до вистави у повній темряві. URL: [https://artukraine.com.ua/n/port-sreative-hub-zaproshuye-glyadachiv-doluchitisya-do-%20vistavi-u-povniy-temryavi/#.Y1vBuXZBxPY](https://artukraine.com.ua/n/port-sreative-hub-zaproshuye-glyadachiv-doluchitisya-do-vystavi-u-povniy-temryavi/#.Y1vBuXZBxPY) (дата звернення: 28.10.2022).
144. Schechner-environvtynaal theatr. pdf URL:
<https://blog.zhdk.ch/stadtalsbuehne/files/2012/01/SCHECHNER-ENVIRONMENTAALTHEATER.pdf> (дата звернення: 4.10.2022).
145. Schechner R., McNamara B., Rojo J. Theatres, spaces, environments: Eighteen projects. New York : Drama Book Specialists, 1975. 181 p.
146. Schechner R. Performance Studies. An Introduction. New York : Routledge, 2002.
147. Schechner R. Performance Theory. New York : Routledge, 1988. 432 p.
148. Schechner R. The End of Humanism: Writing on Performance. New York : PAJ Publications, 1982. 128 p.
149. The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre / ed. by C. Chambers. New York, 2002. 865 p.
150. The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance / ed. by D. Kennedy. New York : Oxford University Press, 2003. 1618 p.
151. Tate Glossary of Modern Art. URL:
<http://www.tate.org.uk/collections/glossary> (дата звернення: 20.10.2018).

152. The Oxford Dictionary of Art / ed. by Ian Chilvers. Oxford : Oxford University Press. 2004. 815 p.
153. The New York Times , 7 серпня 1981 р. URL:
<https://www.nytimes.com/1981/06/07/magazine/the-new-york-times-magazine-june-7-1981.html> (дата звернення: 28.10.2022).
154. Wilkie F. Out of place: The negotiation of space in site-specific performance. Doctoral thesis. University of Surrey, 2004 p.

ДОДАТКИ

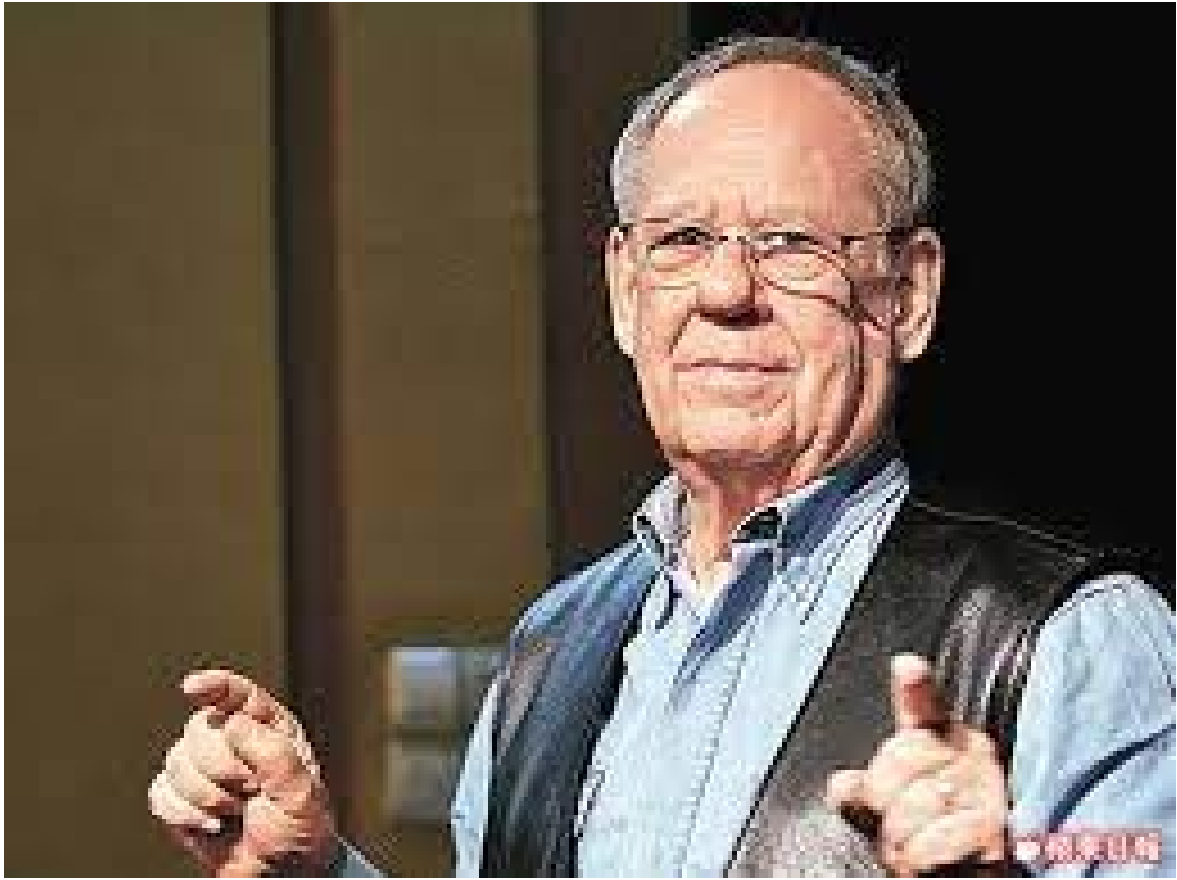
Додаток А



Креативна робота Р. Серра Tilted Arc (Нахилена арка, 1981) розроблена спеціально для простору Federal Plaza.



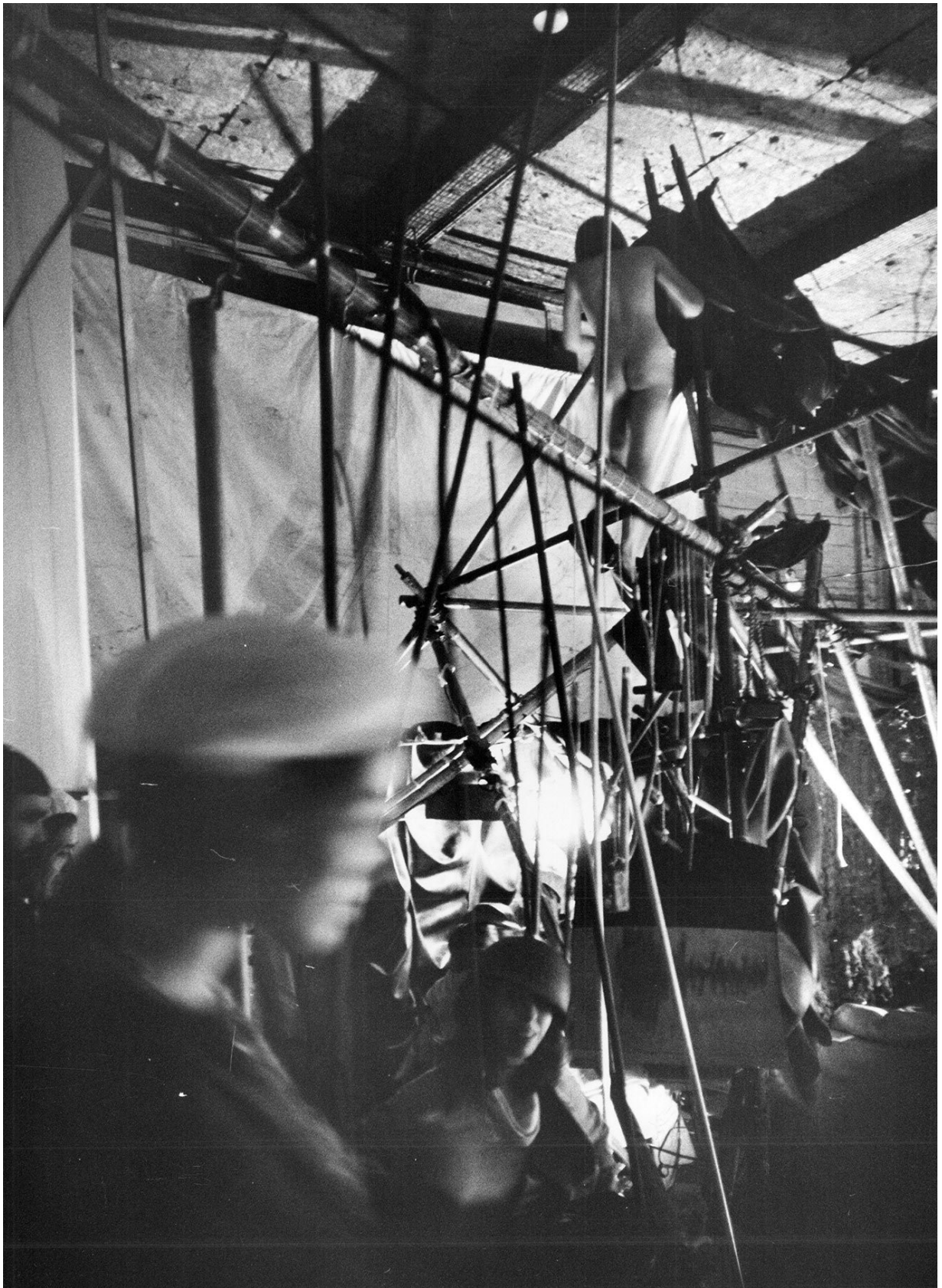
Переосмислена ландшафтним архітектором М. Шварц площа Federal Plaza (після знесення Tilted Arc)



Американський театрознавець та театральний режисер, найбільший теоретик перформансу Ричард Шехнер



Сцена з вистави Р. Шехнера «Діоніс-69», 1968 рік, Нижній Манхэттен, гараж перебудований для вистави.



Сцена з вистави Р. Шехнера «Діоніс-69», 1968 рік, Нижній Манхеттен, гараж перебудований для вистави



Р. Шехнер. Відкриті репетиції, відчинені двері Performance Garage перетворити драму «Мамаші Кураж» (1973) на один із елементів масштабнішого перформансу.



Пітер Брук англійський режисер театру та кіно.



16 жовтня 1971 року, Іран, урочистий загальнодержавний захід міжнародного масштабу в ознаменування 2500-ї річниці дати заснування першої Перської імперії Киром Великим, режисер П. Брук



Травень 1971 року, Іран, фестиваль Персеполіс-Шіраз, революційне шоу
П. Брука за п'єсою «Orghast» Т. Г'юза і М. Таджадода



Американський театральний режисер, сценограф і драматург, один із найбільших представників театального авангарду кінця XX — початку XXI століття Р. Вілсон.



Французький режисер театру та кіно, драматург та сценарист А. Мнушкина на репетиції вистави «1789», присвяченої подіям Великої Французької революції, на ігровому майданчику у спортивному залі (1970).



Тадеуш Кантор — польський художник і режисер , сценограф , теоретик мистецтва.



Т. Кантор, «Морський концерт» 1967 рік, панорамний морський хепенінг



Т. Кантор, «Морський концерт» 1967 рік, панорамний морський хепенінг



Т. Кантор, «Морський концерт» 1967 рік, панорамний морський хепенінг



Український театральний режисер, сценограф, педагог, заслужений діяч мистецтв України (1992), професор (2002), член спілки театральних діячів України (1972), засновник театру «Золоті ворота» В. Пацунов



Сцена з вистави «Калігула» режисера В. Пацунова



Сцена з вистави «Сліпота» театру «Мізантроп» в мультифункціональному просторі Port Creative Hub, на Подолі (2015), режисер Г. Діятковський



Вистава «Король Убю» театру «Мізантроп» візьме участь у театральному фестивалі Edinburgh Festival Fringe, режисер Г. Діятковський



Сценографія моновистави «Ополченці», PostPlayТеатр (2015)



Відкриття PostPlayТеатр: вистава «Ополченці» (2015), режисер
П. Армяновський



Глядачі вистави «Ополченці» дискутують з акторами PostPlayТеатру.



Сцени з вистави «Ополченці» PostPlayТеатру, режисер П. Армяновський



Сцени з вистави «Сыра зона» PostPlayТеатр, режисер П. Армяновський



Сцени з вистави «Більше ніж жінка» PostPlayТеатр, режисер
П. Армяновський



Сцени з вистави «Сад нетаючих скульптур» Львівського театру ім. Леся Курбаса, режисера В. Кучинського



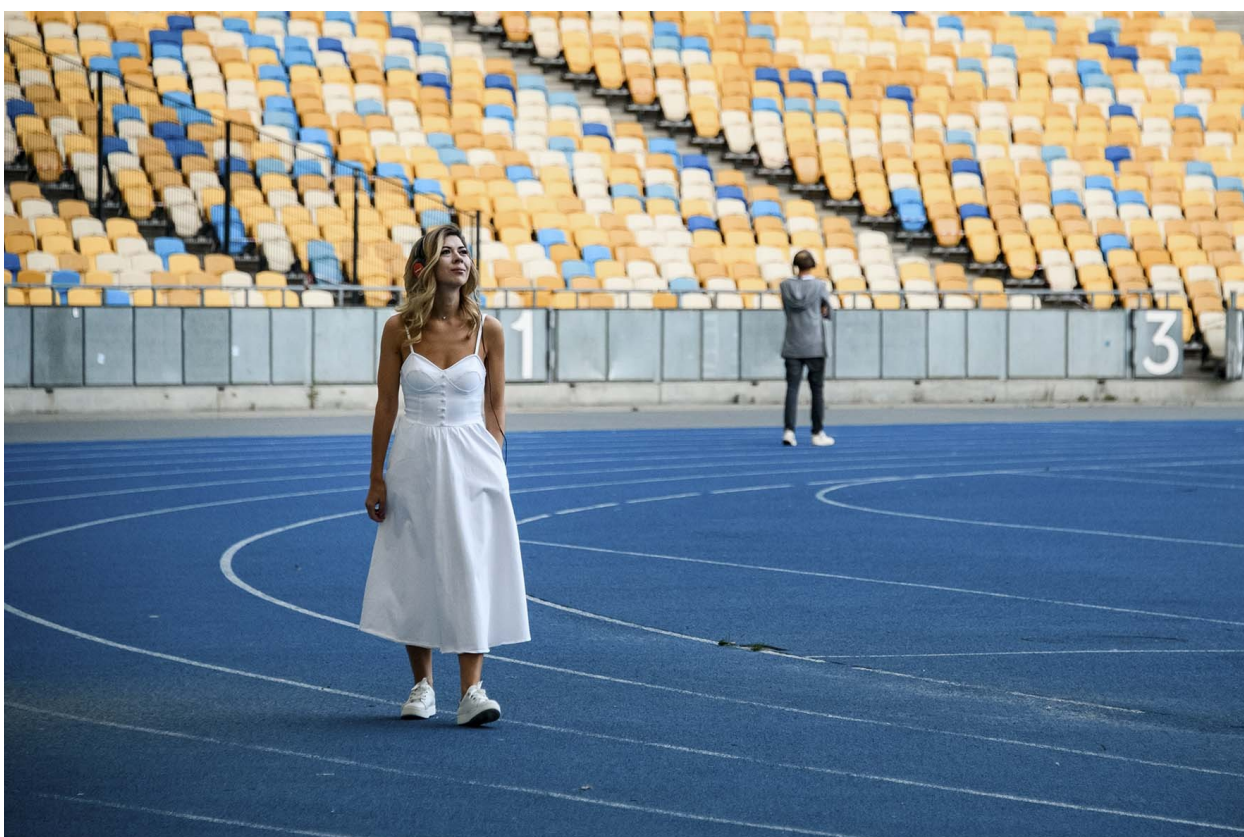
Сцени з вистави «Листи незнайомому другу з Нью-Йорка» Театральної Лабораторії Мистецького арсеналу «Другий поверх», режисер О. Данілюк



Сцени з вистави «Що трапилося в зоопарку». «Дикий театр», 2017 рік,
Є. Відіщева



Вистава-передмова «Діалоги» була здійснена на арт-заводі «Платформа» в центрі «Кураж-базару». Театр UZAHVATІ. Режисер П. Бараніченко



Сцени з вистава «STEREO» для двох акторів на стадіоні. Театр UZAHVATI, режисер П. Бараніченко, 2021 рік



Сцени з вистави «MONO», в супермаркеті. Театр UZAHVATI, режисер
П. Бараніченко