

Шестакова Дар'я Вікторівна,
старший викладач кафедри театрознавства,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Daria Shestakova,
Senior Lecturer of the Theatre Studies
Department. I. K. Karpenko-Karyi National
Theatre, Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

САЙТ-СПЕЦИФІК ТЕАТР: ОСОБЛИВОСТІ КОМУНІКАЦІЇ

Анотація. *Мета статті* полягає у визначенні основних комунікативних принципів, характерних для сайт-специфік театру, мистецької практики, що була започаткована у ХХ столітті й досі залишається однією з актуальних форм європейського, північноамериканського театру та тих театральних культур, що розвиваються у схожій парадигмі. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми було використано аналітичний метод, що є необхідним для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми. Застосовано також методи систематизації та узагальнення для аргументації самобутності феномена сайт-специфік театру, його місця в сучасному театральному процесі. Формальний метод покликаний дослідити форму художнього, у даному разі сценічного, твору, з метою визначення його специфіки. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що постановки, обрані для аналізу, які презентують таку форму театру, розглядаються через проблему не лише особливостей організації простору, а й через проблему комунікації. Такий двовекторний підхід дає можливість систематизувати їх за цими двома базовими критеріями. Охарактеризовано та систематизовано базові типи постановок у контексті цієї форми з урахуванням їхнього подієвого потенціалу. **Висновки.** Аналіз вистав, репрезентативних для даної мистецької практики, дає підстави розглядати її не лише як форму, що передбачає розміщення театального контенту у позаінституціональних приміщеннях. Простір стає формотворчою одиницею у конструюванні наративу театального твору, що спонукає до формування особливих комунікативних принципів, якими керуються при постановках: комунікація глядачів із простором/неживими об'єктами (сценографія, реквізит); інтеракція між глядачами й акторами. Можна виокремити два базових комунікативних принципи, характерних для зазначеної форми. Один передбачає фізичну присутність глядачів у змодельованому світі вистави. Другий принцип передбачає, крім цього, ще й функціональну заангажованість глядачів, пропонуючи їм різні рівні партисипації. Дослідницькі матеріали статті, розширюють арсенал знань щодо особливостей такої форми театру, як сайт-специфік, та уможливають їх використання в навчальних курсах з теорії та історії театру.

Ключові слова: сайт-специфік театр, комунікативні принципи, тілесність, простір, театр середовища, вистава-променад.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Театр – найбільш соціальний вид мистецтва, в основі якого лежить діалогічна природа, яка передбачає розгалужену систему комунікативних зв'язків: між акторами, акторами і простором, акторами і глядачами, глядачами і простором тощо. З появою сцени-коробки у XVI столітті в європейському театрі сформувалася комунікативна конвенція, удосконалена згодом принципом четвертої стіни, який був уперше сформульований у XVIII столітті Дені Дідро (Stevenson, 1995). У рамках цього типу комунікації, який прийнято вважати традиційним, передбачається певний регламент, основні елементи якого можна зафіксувати у наступній формулі: актори і глядацька аудиторія обов'язково розділені у просторі на дві протилежні групи, утворюючи, відповідно, сцену і глядацьку залу. Попри відносну варіативність цієї форми комунікації (можливість акторів виходити на сцену через зал, зближення акторів і глядачів у форматі малої сцени тощо), її константою є пасивний статус глядачів (мається на увазі тілесність глядачів – Прим. наша. – Д.Ш.), які фізично і функціонально відокремлені від штучно змодельованого на сцені світу вистави. При цьому глядачі можуть бути активними у процесі сприйняття сценічного твору, його осмислення, у емоційних реакціях на цей мистецький об'єкт тощо. Сайт-специфік театр, практика якого була започаткована у XX столітті й досі залишається актуальною формою театру, презентує не лише новий тип організації простору, а й, у результаті, інший тип комунікації.

Мета статті полягає у визначенні основних комунікативних принципів, актуальних для сайт-специфік театру. Матеріалом для аналізу обрані вистави, репрезентативні для даної форми театру.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Відповідно до об'єкта та предмета дослідження, наша розвідка передбачає звернення до праць, присвячених сайт-специфік театру. Існує значний корпус літератури, що розглядає цю тему. Це не лише окремі статті, присвячені конкретним постановкам, які теж важливі при аналізі, а й ґрунтовні теоретичні праці. Серед них можна звернути увагу на дослідження Фіони Вілкі, де розглядається феномен цієї форми театру та особливостей його функціонування, зокрема, взаємодії тіла і простору, й розгортаються ідеї з більш раннього дослідження Річарда Шехнера, присвяченого театру середовища. Майк Пірсон про-

понує поглянути на сайт-специфік театр як на більш складне явище, ніж спрощена ідея театральної дії, що відбувається у незвичному місці. Схожі ідеї можна побачити у Ніка Кея, який одним із перших почав теоретизувати досвід сайт-специфічного мистецтва, розглядаючи цей феномен у кроссекторальному вимірі. У монографії Роуз Біггін, присвяченій практиці британської театральної компанії Punchdrunk, яка позиціонує себе як сайт-відгучлива, досліджуються реалії нового глядацького досвіду у зв'язку з ефектом «занурення», що виникає при використанні певної форми організації простору у постановках. Важливою, в контексті даного дослідження, видається стаття Енді Філд у The Guardian, де проблематизується існування сайт-специфік постановок у досвіді театру XXI століття, а її авторка наполягає на необхідності чіткого визначення даної театральної форми (Field, 2008). Окремої уваги заслуговує робота лудолога Гордона Кальехи, який при вивченні відеоігр аналізує схему комунікативних зв'язків, у тому числі й із простором, а британська теоретик театру Джозефін Мечон, відштовхуючись від ідей Г. Кальехи, пропонує свою теорію осмислення рівнів залученості глядача в мистецькому акті. Подібні дослідження можна використовувати як теоретичну базу, що дає змогу проводити театрознавчі розвідки, предметом яких є проблема комунікації у сайт-специфік театрі. У роботі над матеріалом використані методи аналізу, узагальнення та систематизації, формальний метод.

Виклад основного матеріалу. До сайт-специфік театру, який слід розглядати у контексті альтернативної для театрального мистецтва комунікативної конвенції, що у XXI столітті вже абсолютно легітимно співіснує із традиційною¹, можна віднести вистави, які відбуваються у не театральних приміщеннях. Тобто сам термін *site-specific in situ* театр застосовується при означенні просторової організації мистецького твору, який відбувається не у інституціональному театальному приміщенні. Таке загальне, широке визначення потрібно уточнити, вказавши на його естетичну відмінність від інших форм театру, адже практика сайт-специфік передбачає прив'язку до

¹ Під традиційною комунікативною конвенцією авторка має на увазі комунікативний принцип, який використовується з моменту поширення сцени-коробки у європейському театальному контексті і у якому передбачається розподіл театрального простору на сцену і глядацьку залу, при фізично пасивному статусі глядацької аудиторії, про що більш докладно йдеться у тексті вище.

конкретного місця/простору, завдяки чому і реалізується мистецька подія (Field, 2008). Сам термін сайт-специфік (site-specific art) став відомий уже в другій половині 1970-х років, уперше застосований американським художником Робертом Ірвіном щодо своїх творчих експериментів із просторовими інсталяціями. А невдовзі, у 1980-х, термін почали використовувати для визначення не лише експериментальних практик у контексті образотворчого мистецтва, а й сценічного також.

Сайт-специфік театр, що виник наприкінці ХХ століття, продовжує своє існування й у контексті театрального процесу нашого часу. Попри умовну новітність даної форми театру, його формотворчі елементи можна відшукати на різних етапах розвитку театрального мистецтва. І в Античності, коли природні пейзажі («спеціальні місця» – прим. наша. – Д.Ш.) були легітимними елементами сценографічних рішень вистав. І у Середньовічній театральній культурі – від експериментів у контексті літургійної драми, коли біблійні сюжети розміщалися в просторі церкви, до містеріальних дійств, що реалізувалися поза інституціональними театральними просторами, «оточуючи» глядачів-містян. І у пошуках нових способів комунікації вже на початку розвитку режисерського театру, наприклад, у постановках Макса Рейнагардта, одним із улюблених прийомів якого була відмова від рампи, що розділяє акторів і публіку, і який дозволяв зухвалі, для свого часу, експерименти, вмонтовуючи дію вистав у простір соборної площі, старої церкви ба, навіть пропонуючи формат вистави-променаду у своєму бароковому маєтку Леопольдскрон (Рейнгардт, 2015). Важливими на шляху формування сайт-специфічного театру були і практики американського театру першої половини ХХ століття і, звичайно, перформативний поворот, який відбувався у кілька етапів і своїми пошуками нових комунікативних зв'язків серйозно вплинув на розвиток цієї форми театру та специфіку його комунікативних принципів.

Наразі театр сайт-специфік розвивається за двома основними напрямками: енвайронмент (театр середовища) та променадний театр. Зараз, на підставі аналізу постановок, що презентують цю форму, вже можна говорити про існування шаблонів щодо способів організації простору в рамках цих двох основних векторів, де спільною константою залишається конструювання взаємодії сцена – зал за допомогою руйнування принципу чет-

вертої стіни, а відтак і самої просторової опозиції цих двох базових елементів. Нижче пропонується розгляд основних просторових шаблонів.

Використання реального «документального» або «спеціального» простору/об'єкта для реалізації мистецького акту. При цьому може існувати варіативність подібного шаблону. Обраний об'єкт може бути компліментарним до нарративу сценічного твору або контрапунктним. Одним із прикладів першого варіанта може бути мистецька практика чиказького театру Walkabout. Їхні вистави Psycho-So-Matic та Downsize, реалізовані у місцевій пральні та низці громадських вбиралень відповідно, а дія безпосередньо пов'язана зі специфікою вказаних місць (Metz, 2005). За схожою схемою, коли простір компліментарний до сюжету, реалізувалася, у 1989 році, одна з перших «локаційних ігор» – вистава «Повний дім без вакансій». Місцем дії був старий пансіонат у Сент-Кілді, у минулому – розкішний маєток вікторіанської доби. У «документальному» просторі розгортався сюжет про протистояння мешканців пансіонату розселенню і знищенню їхнього притулку. Що ж до форми організації простору, то тут застосовувався шаблон, за яким передбачалося переміщення груп глядацької аудиторії кімнатами, при цьому кожна група ставала свідками всіх епізодів вистави, але у різному порядку перегляду. Схожий шаблон, карусельного типу, але з контрапунктною транскрипцією, часто застосовується у створенні вистав британською театральною компанією Punchdrunk. Так, у своїй культовій постановці «Sleep no more», вони розміщують історію шекспірівського «Макбета» у просторі старих складів, переоблаштованих у «готель». Їхній «Утоплений: голлівудська історія» відбувається на чотирьох поверхах колишнього сортувального офісу поряд із вокзалом Паддінгтон у Лондоні. А, скажімо, на «Фаусті» глядачам давали можливість досліджувати тютюновий склад у східному Лондоні, який був наповнений сценами з п'єси Гете (Hoggard, 2013). І це лише кілька прикладів з їхньої творчої спадщини, яких достатньо, щоб побачити послідовну реалізацію схеми, що будується на протистоянні географічного простору і драматургічного змісту, а в результаті і народжує новий сценічний нарратив. Ще одним прикладом у даному контексті може бути вистава «Then She Fell» від нью-йоркської компанії Third Rail Projects, яка пропонує свою версію пригод «Аліси у краї-

ні чудес», переносячи дію у покинутий шпиталь у Вільямсбурзі. До речі, Енді Філд у своїй статті наголошує, що мистецькі практики, які претендують бути дотичними до сайт-специфічного театру, не мають нав'язувати смисли вже наявному простору, забезпечуючи лише зовнішній ефект (2008). На її переконання, суть даної креації якраз і полягає у тому, що саме місце провокує певний подієвий акт (Field, 2008).

Взагалі, процес «прогулянки» простором у рамках сайт-специфік театру можна вважати однією з родових ознак форми загалом, адже в більшості постановок у цьому форматі глядачам надається можливість самостійного вивчення простору з метою створення індивідуального глядацького нарративу. При цьому вистава-променад може бути й окремим шаблоном, допустимим у цій формі театру. Тут можна згадати одну з перших вистав такого формату від компанії Theater Work 1982 року – «Штурм Мон-Альберта на трамваї». У цьому проєкті театральним простором і водночас місцем дії був трамвай, який рухався містом, і особливо естетично привабливим тут було порушення звичайного розподілу на акторів і глядачів, а таке перформативне зіткнення (актор/глядач; театр/сцена/дійсність) відкривало справжню тривимірну форму театральної практики (Nichol, 2020). Подібний експеримент видається практичною ілюстрацією теоретичних позицій Н. Кея, який зазначав про актуальність ідеї перформанізації простору міста і перетворення об'єктів архітектури на події (Кауе, 2000). У XXI столітті в рамках шаблону вистави-променад можна говорити про спектакль швейцарської групи Rimini Protocol «Remote X», що перетворився на франшизу, за якою здійснювалися постановки у різних містах та країнах, у тому числі й у Києві. За цим шаблоном передбачено вихід за межі вузького локусу/об'єкта і розширення середовища до рівня цілого міста. При цьому мегаполіси можуть змінюватися, а от внутрішні об'єкти – точки переміщення – залишаються незмінними: кладовище, церква, торгівельний центр, спортивна зона, громадський транспорт, висотна будівля. Група глядачів переміщується містом у навушниках, отримуючи підказки, які спрямовують їх, а, відповідно, і сюжет вистави. Ця робота актуалізує важливу проблему дослідження простору навколо себе і реалізацію його подієвого потенціалу, що, на думку Ф. Вілкі, є однією з ознак сайт-специфік мистецтва (Wilkie, 2004). Звісно, кожен шаблон, який

існує в рамках цієї форми, попри функціонування за певними правилами, не позбавлений інтерпретаційної пластичності і може передбачати виникнення міксованих форматів.

Простір, вочевидь, стає формотворчою одиницею у конструюванні нарративу театрального твору. Але це має провокувати не кристалізацію форми, а мультиплікацію смислів, адже у постановках, у контексті даного театру, передбачається не сакралізація «спеціального місця», а його активне переосмислення» (Pearson, 2010, с. 8). Таким чином, специфічна форма організації простору у сайт-специфік театрі спонукає до формування особливих комунікативних принципів. Простір використовується не лише як місце для розташування тіл (акторів і глядачів), а отримує нові рівні осмислення, перетворюючись на матеріал (для виконавців і глядачів) і на співавтор (поряд із глядачами). Простір у перформансі, вплив якого на сайт-специфік театр важко переоцінити, на думку М. Пірсона досліджується «як феномен множинності у поєднанні досвіду і вимислу» (Pearson, 2010, с. 49). У різних постановках ці рівні взаємодії із простором можуть використовуватися одночасно або може акцентуватися один з них. Так, у вище згадуваній виставі «Sleep no more» світ перетворено на великий атракціон розміром із п'ятиповерхову будівлю. Кімнати, сходи, коридори тощо надані глядачам для вивчення і отримання унікального досвіду під час вистави. При цьому взаємодія у цій виставі для глядачів доступна лише із простором і предметним світом: вони можуть самостійно ним пересуватися, наближатися або віддалятися від акцій, які реалізуються виконавцями. Але, у межах зазначеного спектаклю, глядач займає незмінну позицію підглядаючого: спілкування з акторами не передбачене, актори у своєму сценічному існуванні ігнорують присутність глядачів у ігровому просторі. Таким чином, ця вистава пропонує комунікативний принцип, у якому, в контексті мистецького твору, передбачена лише фізична присутність глядача, що виконує екстрадієгетичну (термін Ж. Женетта, прим. наша – Д. Ш.) функцію, знаходячись у просторі вистави, він залишається представником первинної реальності. Але у сайт-специфік театрі комунікація глядачів із простором передбачає не лише фізичне перебування у ньому, хоча і це вже, як бачимо, відрізняється від конвенційної комунікації, адже при цьому глядач може долати позицію

відстороненого спостерігача і фізично розташовуватися всередині запропонованих обставин (змодельованого світу вистави). Ще один комунікативний рівень у цій формі театру може реалізуватися за допомогою інтеракції. Інтерактивність – це не ексклюзивний елемент сайт-специфік театру, але її реалізація тут передбачає перетворення глядачів на співучасників дії, тобто забезпечує їхню не лише фізичну, а й функціональну присутність. У найбільш радикальних варіантах даного типу комунікації інтеракція є одним із базових смисло- і формотворчих елементів вистави, без якого її реалізація стає неможливою. Так, театральна компанія «Dotdotdot» у своїй виставі «Somnai» теж пропонує глядачам опанування простору – величезного складського приміщення і, за формою організації простору, це схоже на вже описаний шаблон у рамках сайт-специфік мистецтва. Але в цьому разі наратив конструюється за допомогою глядачів, які не лише опановують новий простір, а й отримують новий досвід, обираючи шлях, розгортаючи певні можливості сюжету. Так само рухають сюжет глядачі-учасники й у проєкті «Staat 1-4» від Rimini Protocol. У такому разі вони будують демократію, причому тут ця метафора реалізується буквально через фізичну дію. На відміну від практики Punchdrunk, подібні постановки апелюють не лише до фізичної присутності, а й до функціональної участі глядачів, перетворюючи їх на «інтрадієгетичних адресатів» (Женетт, 1998, с. 427) – відвідувачів мистецької події, які стають частиною уявлюваного світу, яких не ігнорують, а грають, враховуючи їхню присутність в історії. По суті, про це говорить Г. Кальєха, який, будучи теоретиком відеоігр і вивчаючи різні ігрові моделі, описує два рівні залученості до ігрової ситуації: «поглинання», яке передбачає пасивний характер взаємодії між суб'єктом і середовищем» (Calleja, 2011, с. 23) і відповідає ролі глядача-спостерігача у практиці сайт-специфік театру; і «перенос», що дає відчуття переносу в іншу реальність» (Calleja, 2011, с. 27). При цьому останній рівень включає у себе «поглинання», додаючи до нього складну систему комунікативних елементів для створення відповідного ефекту, що узгоджується із рівнем залученості у виставі, при якому глядач перетворюється на співучасника. Так само і в шаблоні, запропонованому у виставі «Remote X», описаному вище, де передбачене функціональне залучення глядачів у мистецький акт, також ак-

центується саме співавторський рівень взаємодії глядачів і простору великого міста у запропонованих виставою обставинах. Попри універсальність випрацюваного маршруту, урбаністичні об'єкти, особливості їхнього розташування, ситуативний контекст навколо, погодні умови, випадкові перехожі й тому подібні фактори здатні впливати не стільки на об'єктивний подієвий ряд сюжету, скільки на формування індивідуального досвіду окремих відвідувачів. Така практика ніби апелює до поняття «тотальної імерсивності», яке, використовуючи ідеї Г. Кальєхи, вводить у театрознавчий ужиток Дж. Мечон (2013, с. 63). Це визначення передбачає обов'язкову фізичну (тілесну) присутність суб'єкта (глядача) у контексті ігрової ситуації. Але, як вже зрозуміло, сама фізична присутність глядачів всередині сценічного твору не вичерпує можливостей сайт-специфік театру в контексті проблеми комунікації.

Особливість комунікації у виставах сайт-специфік театру передбачає активнішу позицію глядачів, коли вистава сприймається не як готовий арт-об'єкт, а радше як арт процес, усередині якого глядач і перебуває (Biggin, 2017). Спираючись на теми, які використовує Р. Біггін у дослідженні комунікативних принципів у сайт-специфік театрі і основними з яких є інтерактивність, гра, наратив, простір, можна побачити наступне. У сайт-специфічному театрі передбачено два базових принципи: комунікація глядачів із простором/ неживими об'єктами (сценографія, реквізит) в односторонньому порядку; інтеракція між глядачами і акторами/простором. Вони можуть проявлятися у комплексі або комунікація глядачів із середовищем може реалізовуватися без інтеракції актор – глядач. Залежно від обраного способу, можна говорити про два рівня залученості глядачів – фізичний та/або функціональний. Тобто, на відміну від типу комунікації, характерного для традиційної конвенції, при якій глядач має перманентно пасивний статус (у цьому разі йдеться про тілесну залученість), у сайт-специфік театрі передбачене залучення тілесності глядачів у контексті мистецького акту. При цьому глядачі можуть або лише фізично включатися до змодельованого світу вистави, або, крім цього, ще й перетворюватися на необхідні елементи цього моделювання у процесі самої вистави, тобто набувати функціональної активності, роблячи неможливою реалізацію вистави без їхньої участі.

Висновки. При розгляді особливостей даної практики, використовуючи приклади вистав, які її презентують, можна побачити, що вона позначена не лише особливостями в організації сценічного простору, а й складною комунікативною системою. Більше того, спрощення сайт-специфік театру до рівня мистецьких акцій поза театральним приміщенням, спростовує його легітимність, на думку багатьох дослідників такої форми мистецької практики. Вихід за межі інституціонального театального приміщення передбачає конструювання комунікативних актів/ситуацій, при яких відбувається зміна статусу глядача, що із пасивного споглядача може перетворюватися на активного агента, рівні участі якого у мистецькому акті здатні коливатися від «присутнього» до «співучасника». Саме за рівнями залученості глядачів можна виокремити два базових комунікативних принципи, характерних для такої форми постановок. Один принцип передбачає фізичну присутність глядачів у змодельованому світі вистави. Другий, крім цього, – ще й функціональну присутність глядачів, пропонуючи їм різні рівні партисипації.

Зроблені висновки стосуються лише поставленої у цій розвідці мети і не вичерпують даної теми, подальше дослідження якої може передбачати формулювання основних комунікативних моделей у рамках вистав сайт-специфік театру, з акцентуванням уваги на феномені «занурення», який часто виникає при реалізації цієї мистецької практики.

Джерела та література

- Райнгардт, М. (2015). *Я лише театроман*. Львів: ЛНУ ім. І. Франка. 184 с.
- Biggin, R. (2017). *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*. London: Independent Scholar London. 225 с.
- Calleja, G. (2011). *In-Game: from immersion to incorporation*. London: MIT Press. 240 с.
- Field, A. (2008, February 6). 'Site-specific theatre'? Please be more specific. *The Guardian*. Retrieved from: URL: <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/feb/06/sitespecifictheatrepleasebe>
- Hoggard, L. (2013, July 14). *Felix Barrett: the visionary who reinvented theatre*. *The Guardian*. Retrieved from: URL: <https://www.theguardian.com/theobserver/2013/jul/14/felix-barrett-punchdrunk-theatre-stage>
- Kaye, N. (2000). *Site-Specific Art Performance, Place and Documentation*. London: Routledge. 256 с.
- Machon, J. (2013). *Immersive theatres: intimacy and immediacy in contemporary performance*. London: Red Globe Press. 344 с.
- Metz, N. (2005, May 19). Review: Psycho-So-Matic/Walkabout Theater. *Newcitystage*. Retrieved from: URL: <https://www.newcitystage.com/2005/05/19/review-psycho-so-maticwalkabout-theater/>
- Nichol, B. (2020, October 19). Archive feature: Storming Mont Albert By Tram (1982). *Theatre Works*. Retrieved from: URL: <https://web.archive.org/web/20210830045025/https://www.theatreworks.org.au/archive-feature-storming-mont-albert-by-tram-1982/>
- Pearson, M. (2010). *Site-Specific Performance*. London: Palgrave. 207 p.
- Stevenson, J. (1995). The Fourth Wall and the Third Space. *Centre for Playback Theatre*. P. 1-11. Retrieved from: URL: https://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Stevenson_Fourth.pdf
- Wilkie, F. (2004). *Out of Place. The Negotiation of Space in Site-Specific Performance*. University of Surrey: School of Arts. 262 p.

References

- Rainhardt, M. (2015). *Ia lyshe teatroman* [I'm just a theatre buff]. Lviv: LNU im. I. Franka. 184 p. [in Ukrainian]
- Biggin, R. (2017). *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*. London: Independent Scholar London. 225 p. [in English]
- Calleja, G. (2011). *In-Game: from immersion to incorporation*. London: MIT Press. 240 p. [in English]
- Field, A. (2008, February 6). 'Site-specific theatre'? Please be more specific. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/feb/06/sitespecifictheatrepleasebe>. [in English]
- Hoggard, L. (2013, July 14). Felix Barrett: the visionary who reinvented theatre. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/theobserver/2013/jul/14/felix-barrett-punchdrunk-theatre-stage>. [in English]
- Kaye, N. (2000). *Site-Specific Art Performance, Place and Documentation*. London: Routledge. 256 p. [in English]
- Machon, J. (2013). *Immersive theatres: intimacy and immediacy in contemporary performance*. London: Red Globe Press. 344 p. [in English]
- Metz, N. (2005, May 19). Review: Psycho-So-Matic/Walkabout Theater. *Newcitystage*. Retrieved from: <https://www.newcitystage.com/2005/05/19/review-psycho-so-maticwalkabout-theater/> [in English]

Nichol, B. (2020, October 19). Archive feature: Storming Mont Albert By Tram (1982). *Theatre Works*. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20210830045025/https://www.theatreworks.org.au/archive-feature-storming-mont-albert-by-tram-1982/> [in English]
Pearson, M. (2010), *Site-Specific Performance*. London: Palgrave. 207 s. [in English] Stevenson, J. (1995).

The Fourth Wall and the Third Space. *Centre for Playback Theatre*. P. 1-11. Retrieved from: https://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Stevenson_Fourth.pdf. [in English]
Wilkie, F. (2004). *Out of Place. The Negotiation of Space in Site-Specific Performance*. University of Surrey: School of Arts. 262 s. [in English]

Daria Shestakova

Site-specific theatre: communication features

Abstract. The *purpose* of the article is to identify the main communication principles characteristic of site-specific theatre. This artistic practice was founded in the twentieth century and still remains one of the most relevant forms of European and North American theatre and those theatrical cultures that are developing in a similar paradigm. **Research methodology.** The analytical method was used in the study of the subject, which is necessary for the study of the art historical aspect of the problem. The article uses the methods of systematisation and generalisation to argue for the originality of the phenomenon of site-specific theatre and its place in the contemporary theatrical process. The formal method is used to research the form of an artistic work, in this case, a stage work, in order to determine its specificity. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that the performances that represent this form of theatre are considered through the problem of not only the peculiarities of space organisation, but also through the problem of communication. This two-pronged approach makes it possible to systematise them according to these two basic criteria. The basic types of performances in the context of this form are characterised and systematised, taking into account their event potential. **Conclusions.** The analysis of the performances representative of this artistic practice gives grounds to consider it not only as a form that involves the placement of theatrical content in non-institutional premises. Space becomes a formative unit in the construction of the narrative of a theatrical work, which leads to the formation of special communicative principles: communication between the audience and space/inanimate objects (scenography, props); interaction between the audience and actors. There are two basic communicative principles characteristic of this form. The first principle involves the physical presence of the audience in the modelled world of the performance. The second principle also implies the functional involvement of the audience, offering them different levels of participation. The research materials of the article expand the arsenal of knowledge about the peculiarities of such a form of theatre as site-specific and make it possible to use them in training courses on the theory and history of theatre.

Keywords: site-specific theatre, communicative principles, corporeality, space, environment theatre, promenade performance.