

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ДРАМАТУРГІЇ ЗВУКУ У СУЧАСНИХ ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВАХ

Корякін О. О.

ВСТУП

Бурхливий розвиток технологій у сфері запису, редагування, передачі відтворення звуку, який відбувається у ХХІ ст., зумовив новий етап активізації наукових та прикладних пошуків у сфері драматургії звуку у сучасних перформативних мистецтвах. Цілком очевидно, що плеяда митців продовжує ефективно використовувати звук у сценічному дійстві у найбільш традиційних формах, які не зазнають кардинальних змін протягом років. Однак в умовах сьогодення творчі пошуки драматургії звуку у перформативних мистецтвах обумовлюють появу та впровадження нових, цілком оригінальних форм побудови драматургії засобами звуку, а також інтеграції глядачів до сценічного дійства. У контексті постдраматичних практик, міждисциплінарних сценічних експериментів, саунд-арту, аудіовізуальних інсталяцій і site-specific перформансів особливої актуальності набуває дослідження драматургії звуку як самостійної теоретичної та методичної проблеми. Предметом широкого кола прикладних праць є впровадження нових прийомів використання звуку з метою вибудовування драматургії твору перформативного мистецтва. Водночас у сучасному мистецькому процесі спостерігається суттєве переосмислення ролі звукового компонента: від традиційного функціонування як музичного або технічного оформлення до статусу активного носія наративу, конфлікту, ритмічної організації та образної експресії. Сучасний звук у перформативних мистецтвах здатен структурувати сценічну подію, створювати багатопланові сенсорні середовища, взаємодіяти з тілесністю виконавця та просторовою композицією, а також генерувати нові форми комунікації між митцем і аудиторією. Пороте наразі теоретико-методичні основи драматургії звуку у сучасних перформативних мистецтвах не набули належного висвітлення у наукових працях.

1. Аналіз досліджень драматургії звуку у сучасних перформативних мистецтвах

У розділі аналізуються способи, якими звук функціонує у живому виконанні, відповідно, формування драматургії звуку. Акцент зроблено

на способи використання звуку для сприяння тому, що Брендон ЛаБель називає «моментами зв'язку», коли люди/тіла вступають у близькі стосунки один з одним, з місцем та з плинним моментом, «щоб вплітати індивіда в більшу соціальну тканину»¹. Воно припускає, що звук у виконанні може бути використаний драматургічно, тобто для сприяння моментам зв'язку як всередині, так і між аудиторією/слухачами. Досліджуючи ідею про те, що драматургія звуку може викликати акти асоціації, пам'яті та уяви, це дослідження ґрунтується на ідеї, що «через процеси звучання та слухання люди вступають у стосунки, вони поширюються у світ і притягують світ до себе»².

У дослідженні розглядаються конкретні приклади у контексті «живих» перформансів, які розширюють свою практику завдяки продуманому використанню звуку. Здебільшого ці пошуки у сфері драматургії звуку започатковуються не музикантами чи саунд-дизайнерами, а театральними митцями чи режисерами, для яких звук відіграє критичну драматургічну роль у передачі їх ідей. У фундаментальній праці «Акустичні території: звукова культура та повсякденне життя» Б. ЛаБель стверджує, що «слухова парадигма мовчки вбудована в сучасний стан і пропонує переконливу структуру для розробки того, що вже відбувається»³. Це вказує на те, що діє своєрідна операція звучання/слухання, не лише буквально, але й у невидимому, сполучному, внутрішньому/зовнішньому способі мережевого спілкування. Він продовжує: «Радикальна трансформація глобального досвіду, зміна позиції суб'єкта... ініціює нові траєкторії та боротьбу в соціальній реальності. Як брати участь у цьому масовому інформаційному просторі, осмислити себе стосовно всіх присутностей, що щодня затоплюють, несучи численні ідентичності? Як бути розташованим у потоці численних географій, як близьких, так і віддалених?»⁴

Спостерігаючи за подіями в траєкторії сучасного перформансу у ХХІ ст., можна побачити, як митці звертаються до питань Б. ЛаБель про те, як брати участь, як осмислювати себе і як бути розташованим. У сучасних практиках перформансу ми бачимо зміну позиції суб'єкта, що виявляється у змінних стосунках між виконавцем/виконавцями, аудиторією та учасниками, а також у вставці «реальних людей» там, де

¹ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.21.

² Chambers I. The aural walk. Cox, C., and Warner, D. (eds), *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 99.

³ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.18.

⁴ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.19.

колись були актори. Ми бачимо, що участь використовується як керівна модель для створення нових перформансів та нових способів роботи. Також зауважимо, що технології, які використовуються для поєднання близьких та віддалених географій та часових зон у перформансах, що розгортаються в реальних місцях у діалозі з тут-і-зараз. Ми бачимо, як звук використовується для того, щоб прорізати або крізь «потік і затоплення», щоб забезпечити опорні точки, місця, моменти перепочинку від «цієї маси інформації»; моменти роздумів та зв'язку.

Твори та роздуми Б. ЛаБелля про звук є червоними нитками, що проходять крізь усе це дослідження. Вони пропонують резонансні метафори для функції перформансу, а також мають прямий зв'язок з особливим акцентом, який робиться в плані звуку в самому дослідженні. У вступі до своєї праці Б. ЛаБелль переповідає розмову, яку він почув між батьком та його маленьким сином, обговорюючи, звідки береться звук і куди він іде. Він описує батька, який вказує на власні груди, потім у повітря, а потім на груди хлопчика. Жести чоловіка є «... прекрасним відображенням звуку як мандрівного руху, який одразу зближує два тіла разом; це натякає на інтенсивність та грацію, з якими звук може створювати простір для стосунків, точку зустрічі, розмиту, але водночас загострену; приватний простір, що вимагає чогось між, зовнішнього; географію близькості... Від одного тіла до іншого створюється нитка, яка зшиває їх разом в часову мить... Звук може бути почутий, як каже: Це наш момент»⁵.

Коли Б. ЛаБель описує звук як нитку «від одного тіла до іншого», найбільш відповідним видається термін «перформанс». Перформанс, як і звук, за своєю суттю є реляційним: він створює точку зустрічі, що поєднує тіла, життя та історії разом. У найкращому випадку перформанс також можна почути як фразу: «Це наш момент». У цьому розділі розглядається ідея про те, що коли звук об'єднує тіла, він створює «сполучні моменти... поглиблюючи відчуття як теперішнього, так і далекого, реального та опосередкованого»⁶. Ці «сполучні моменти» можна вважати життєвою силою живого перформансу; вони є причиною, чому ми збираємося разом, щоб почути історії один одного та розділити зустріч тут і зараз. Ці моменти зв'язку можуть виникати безліччю способів, коли наші власні асоціації впливають на самі твори; коли наша уява, спогади та почуття оживляються і коли ми впізнаємо себе в переживаннях інших людей. Необхідно зауважити, що хоча акцент у цьому розділі робиться

⁵ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.17.

⁶ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.15.

на передумові, що звук може сприяти моментам зв'язку всередині та між людьми, слід зазначити, що звук також може здійснювати зовсім протилежний ефект. Звук може бути використаний для сприяння процесам відчуження, ізоляції, порушення та, власне, відключення. Деякі випадки цих процесів будуть схарактеризовані пізніше, переважно з точки зору того, як вони співвідносяться або контрастують з процесами згуртованості або зв'язку.

У ХХІ ст. все більше і більше творців перформансів зверталися до звуку як драматургічного інструменту для полегшення та поглиблення вражень аудиторії, відзначаючи центральне місце звуку «як виконавчої та архітектурної складової сучасного театру»⁷. Розвиток цифрових технологій протягом першої чверті ХХІ ст. надав митцям безпрецедентний доступ до обладнання для запису, редагування та передачі звуку, що, у свою чергу, відкрило двері для того, щоб живий, медіатизований та оброблений звук були центральними гравцями в мові живого виконання. У багатьох перформансах попередньо записані матеріали вміщено серед живого голосу, живого навколишнього звуку, живого обробленого звуку та живих тіл. Переплетення цих звукових матеріалів з живим виконавцем та ситуацією виконання дозволяє встановити зв'язки з минулого до теперішнього, від живого до медіатизованого, від реального до вигаданого; кожне змішує та розкриває одне одного через взаємний вплив.

Коли використовується термін «звук», мається на увазі просто те, що практик має намір показати аудиторії; чи то наживо, чи то записано, акустичне чи посилене, цифрове чи аналогове, чи то через динаміки чи навушники. Відповідно він може містити людський голос, що звучить/розмовляє, живий звук навколишнього середовища, польові записи, абстрактний звук, музику, звукові ефекти та/або ефекти Фолі. Слід зазначити, що використання звуку в театрі, очевидно, не є новим. Театр не є ні мовчазним, ні німим. У цьому сенсі звук завжди був присутній у театрі, проте звук переважно сприймався як «допоміжна функція стосовно тексту чи зображення»⁸. Драматургія звуку відображає звук «не лише як допоміжну музику чи випадковий шум, але й як автономний сценічний будівельний матеріал»⁹. Оскільки митці протягом першої чверті ХХІ ст. почали активно займатися драматургією звуку, процвітали нові форми

⁷ Ovadija M. *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Montreal & Kingston–London–Ithaca: McGill-Queen's Press, 2013. P.4.

⁸ Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 7.

⁹ Ovadija M. *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Montreal & Kingston–London–Ithaca: McGill-Queen's Press, 2013. P.5.

специфічної практики. Звільнені від обмежень традиційних просторів для виступів, ці перформанси більше не потребують відмови від інтимності та контролю, які пропонують традиційні простори. Коли стіни аудиторії руйнуються, громадські простори стають новими сценами для інтимних виступів, опосередкованих цифровими та бездротовими звуковими технологіями, що використовуються в поєднанні з навушниками.

Мір'ям Шауб вводить концепцію «невидимих архітектур» у своїй праці про роботу звукової художниці Джанет Кардіфф. «Невидимі архітектури», побудовані зі звукових матеріалів, функціонують як «афективні рамки» для розміщення асоціативних актів аудиторії/учасників¹⁰. Б. ЛаБель зазначає, що «слухання вже є асоціативним актом»¹¹. Те, що акт асоціації неявно притаманний процесу слухання, дає ключ до того, як звук може бути використаний для такого ефекту у виставі. Ми є творцями сенсу. Як глядачі, ми мовчки створюємо сенс і живемо у творах, «як в орендованій квартирі»¹². Хоча Мішель де Серто має на увазі процес читання письмового тексту, той самий принцип можна застосувати до «читання» вистави. Ми пов'язуємо зір зі звуком, а ідеї та образи з контекстом. Мистецтво, яке цікавить як творця, так і глядача, спирається на цей асоціативний процес і, роблячи це, запрошує до «проживання». Цей вид перформансів не являє собою закриту систему, а радше таку, що спирається на те, що приносять ті, хто входить. Завдяки асоціативним актам пам'яті та уяви, глядачі як живуть, так і певною мірою доповнюють (невидимі) структури, що лежать в основі вистави.

Аналіз у межах даного розділу проводиться в контексті руху до звуку в сучасному виконавстві та робить внесок у те, що вчений Адріан Кертін назвав «звуковим поворотом»¹³ у академічному дискурсі навколо теми. Визначення терміну «драматургія» змінюється залежно від контексту, в якому він використовується та до якого застосовується. У контексті постдраматичного театру/сучасного виконавства «драматургія» зазвичай асоціюється з питаннями структури, взаємодії елементів та культурного контексту, в якому знаходиться певний твір. Театральний режисер Еухеніо Барба, якого часто цитують на цю тему, стверджує, що його «драматургія режисера є драматургією драматургій»¹⁴. Його передумова полягає в тому,

¹⁰ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 94.

¹¹ LaBelle B. Acoustic territories: sound culture and everyday life, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.19.

¹² De Certeau M. The practice of everyday life, trans. S. Rendall, Berkeley: University of California Press, 1984. P. 21

¹³ Curtin A. Avant-garde theatre sound: staging sonic modernity, New York: Palgrave Macmillan, 2014. P. 5.

¹⁴ Barba E. On directing: burning the house. London: Routledge, 2009. P. 204.

щоб «мислити у множині: більше одного значення, більше однієї історії, більше одного типу взаємозв'язків, множинність та розгалуження елементів і ліній розвитку»¹⁵. Е. Барба звертається до метафори «переплетення», щоб описати драматургічний процес, припускаючи, що «завдання акторів є створення окремих ниток: матеріалів, партитури, взаємозв'язків з простором, текстом, об'єктами та джерелами світла всередині та зовні них»¹⁶.

Драматургія Е. Барби – це драматургія взаємозв'язків, де дискретні елементи «сплітаються між собою таким чином, що створюють інтерпретаційні рамки»¹⁷. Саме поняття Е. Барби про «переплетення» у нашому дослідженні застосовується до дискусії про драматургію звуку, де звук розуміється як взаємозв'язок з безліччю інших елементів, сплєтених разом, щоб створити тканину живого виступу у перформативних мистецтвах. Наприклад, у переплетенні звуку та виступу такі елементи, як простір, час, близькість та масштаб, стають по-новому пластичними. Попередньо записаний, живий та оброблений наживо звук може використовуватися по-різному, щоб кинути виклик масштабу, створити інтимність, змістити близькість, створити часові зсуви, викликати невидиме, діяти як мнемонічні тригери, викликати асоціації, доповнити тут і зараз, викликати відчуття дислокації та викликати відчуття місця та простору.

Хоча існує значна кількість праць різних рівнів на тему драматургії в театрі, фундаментальних праць про драматургію звуку в театрі помітно не вистачає в більшості критичних та наукових дискурсів. Дійсно, донедавна було дуже мало праць, пов'язаних зі звуком у театрі, окрім більш прикладних зі звукового дизайну.

Для обґрунтованого аналізу звуку та його наслідків потрібно було звернутися до різних галузей звукових досліджень, музики та філософії. Однак ці праці рідко розглядають звук у контексті театру та перформансу, і ще рідше в драматургічних термінах. Проте означена прогалина в науковому дискурсі почала поступово скорочуватися. Праця Младена Овадії 2013 року «Драматургія звуку в авангардному та постдраматичному театрі», що міцно вкорінена в театральній практиці, пропонує широкий огляд підходів до звуку та голосу, а також до слуху та усності в театральному перформансі. Його обговорення простежує використання голосу та сценічного звуку історичним авангардом початку ХХ століття

¹⁵ Barba E. On directing: burning the house. London: Routledge, 2009. P. 205.

¹⁶ Barba E. On directing: burning the house. London: Routledge, 2009. P. 206.

¹⁷ Eckersall P., Monaghan P., Beddie, M. The Dramaturgies project. *RealTime*. 2005. №. 70. P. 3.

аж до постдраматичних театралів сьогодення. Дослідження М. Овадії розміщує ці напрямки практики в контрапункт до домінуючої драматичної літературної традиції вчорашнього та сьогоднішнього дня, традиції, в якій голос та звук «вважаються вторинними порівняно з першістю тексту»¹⁸. Він припускає, що «зосередження авангарду на звуці та голосі як... автономних матеріалах не підпорядкованих лінгвістичному чуттю чи жесту, а рівноцінних у всіх відношеннях» проклало шлях для «театру постдраматичної епохи»¹⁹. Коло огляду М. Овадії широке і значною мірою історичне, прокладаючи безперервну лінію в експериментальному театрі, яка простягається від раннього модернізму до сучасних творів. М. Овадія, як і інші, схильний відокремлювати мову від обговорення звуку. Він наголошує на голосі як «емоційному, імпульсивному, жестовому вираженні, що перевищує мову»²⁰. Він зазначає «визнання авангардом матеріальності звуку... та встановлення нової естетики, яка розглядає звук як матерію, форму та незалежну складову твору мистецтва»²¹. На відміну від митців авангарду початку ХХ ст., у даному розділі не ставиться за мету деконструювати лінгвістичний сенс чи структури мови. Тим не менш, ідея «матеріальності звуку», застосована до записаного голосу, що розмовляє, має певний резонанс. У даному дослідженні голосові записи розглядаються як гнучкі та незалежні матеріали, або, використовуючи фразу М. Овадії, «автономні матеріали для будівництва сцени», які можна використати під час живого виступу. Часом чутні як фрагменти, відлуння, текстури або пунктуації, ці голоси можуть розглядатися як звукові матеріали, які мають бути використані в унісон або контрапункт до живого голосу.

У праці «Звук авангардного театру: постановка звукової сучасності» А. Кертін охоплює подібну до М. Овадії історичну територію. А. Кертін стверджує, що театр, на відміну від літератури, «унікально оснащений для демонстрації звукових ідей та переживань», здатний втілювати звукові явища через «тестування ідей про звук у реальних звукових середовищах»²². Його розділ про використання відтвореного звуку в епоху модернізму ставить під сумнів ідею про те, що інтеграція попередньо записаного звуку на сцені є виключно прерогативою цифрової ери. Посилаючись

¹⁸ Ovadija M. *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Montreal & Kingston–London–Ithaca: McGill-Queen's Press, 2013. P.3.

¹⁹ Ovadija M. *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Montreal & Kingston–London–Ithaca: McGill-Queen's Press, 2013. P.4.

²⁰ Ovadija M. *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Montreal & Kingston–London–Ithaca: McGill-Queen's Press, 2013. P.4.

²¹ Ovadija M. *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Montreal & Kingston–London–Ithaca: McGill-Queen's Press, 2013. P.7.

²² Curtin A. *Avant-garde theatre sound: staging sonic modernity*, New York: Palgrave Macmillan, 2014. P. 12.

на Гійома Аполлінера та Жана Кокто як приклади митців, які висунули звукові технології на перший план у драматургії та мізансцені, А. Кертін демонструє, як ці митці «взяли майстерність фактичного звукотворення з-за лаштунків і винесли її на сцену у формі маніпульованої або втіленої технології, зробивши її фігуративним співвиконавцем»²³.

«Театральний шум: звук вистави», збірка есе 2011 року, що досліджують підходи до та розуміння звуку в сучасному контексті вистави, «зокрема, розглядає дослідження та проблематизацію театральних) звуків»²⁴. Загальна тема «театрального шуму» (інтерференція, тертя) об'єднує великий та різноманітний набір внесків режисерів, звукорежисерів, виконавців, науковців, музикантів та дослідників. Хоча це занадто широка колекція, щоб охопити її в межах даного розділу, варто відзначити деякі розділи, що мають особливе значення для даного дослідження. Наприклад, розділ Джона Коллінза «Виконання звуку, звуковий простір» містить корисні точки відліку щодо театральності причинно-наслідкового зв'язку між зором та звуком, використовуючи приклади з його досліджень роботи театральним художником-бруйтером/художником Фолі.

У своєму розділі «Нав'язливі шуми: виконавча сила театральних звуків» Катаріна Рост стверджує про використання «нав'язливих шумів» у театрі. Вона відрізняє їх від більш традиційного використання звуку як засобу ілюстрації, або ж задання настрою чи емоційного тону. Нав'язливий шум у виставі, стверджує К. Рост, «має силу торкатися слухача прямим фізичним шляхом»²⁵. Це не лише миттєвий ефект, а він радше «впливає на те, як переживається вся вистава та як формується значення» в цій виставі²⁶. «Вокальне озеленення: театр звуку в аудіопрогулянках» пропонує корисні перспективи щодо форми аудіопрогулянки: авторка Міша Майєрс розглядає, «як використання технологій в аудіопрогулянці розширює феноменологічний простір, у якому відбувається театр»²⁷ та приділяє особливу увагу практикам слухання. У праці «Радикальна вокальність, слуховий дистрес та безтілесний голос: розв'язання голосу-тіла у «La Didone» групи Вустер» Пітер Верстрате пропонує деякі цікаві перспективи

²³ Curtin A. *Avant-garde theatre sound: staging sonic modernity*, New York: Palgrave Macmillan, 2014. P. 65.

²⁴ Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 14.

²⁵ Rost K. *Intrusive noises: the performative power of theatre sounds*. Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 45.

²⁶ Rost K. *Intrusive noises: the performative power of theatre sounds*. Kendrick L., Roesner, D. *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 46.

²⁷ Myers M. *Walk with me, talk with me: the art of conversive wayfinding*. *Visual Studies*. 2010. № 25 (1). P. 61.

щодо поняття безтілесного або «чревововного» голосу. Внесок Джорджа Хоум-Кука «Слухові акти: театр та феноменологія слухання» постулює слухання як невід'ємно театральний акт, у якому «ми запускаємо в гру і звук, і самих себе»²⁸. Феноменологічне дослідження, обговорення Дж. Хоум-Куком слуховості театру «враховує втілену та особливу позицію слухача-глядача»²⁹. Що відбувається, коли ми слухаємо, як наше тіло задіяне в цьому акті та як воно формує наше сприйняття – все це питання, що досліджуються Дж. Хоум-Куком, як і феноменальний зв'язок між слуханням і переглядом³⁰. Його обговорення уваги як «динамічної та по суті втіленої діяльності» з її прямими наслідками для акту «слухання в театрі»³¹, надає цінне розуміння ролі аудиторії/учасника в драматургії звуку.

Ще однією цікавою працею, що сприяє скороченню прогалини в науковому дискурсі на тему звуку у виставі, є праця Росса Брауна «Звук: читач у театральній практиці»³², яка «має на меті зібрати ключові історичні тексти та сучасні способи мислення про матеріальні ремесла та практики театру»³³. Як впливає з назви, внесок Р. Брауна в серію зосереджений на звуку в театрі. Як професійний звукорежисер, Р. Браун об'єднує практичні та теоретичні праці про звук, як з цієї галузі, так і з інших, щоб створити широкий огляд розвитку того, що зараз називається «звуковим дизайном» у театрі. Р. Браун присвячує розділ інтерв'ю з іншими практиками (переважно звукорежисерами), чії відповідні практики змінювалися та розвивалися протягом останніх років у зв'язку з розвитком звукових технологій та зміною ролі звуку в театрі протягом цього періоду. Обговорення також звертає увагу на зміну параметрів ролі звукорежисера, показуючи, що традиційно від звукорежисера очікували, що він буде, перш за все, кваліфікованим звукорежисером та оператором, а потім, якщо взагалі, творчим учасником. Мабуть, найціннішим внеском праці «звуковий поворот» в академічному дискурсі останніх років є те, як

²⁸ Home-Cook G. Aural acts: theatre and the phenomenology of listening. Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 97.

²⁹ Home-Cook G. Aural acts: theatre and the phenomenology of listening. Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 98.

³⁰ Home-Cook G. Aural acts: theatre and the phenomenology of listening. Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 101.

³¹ Home-Cook G. Aural acts: theatre and the phenomenology of listening. Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 102.

³² Brown R. *Sound: A reader in theatre practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. 248 p.

³³ Brown R. *Sound: A reader in theatre practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 12.

Р. Браун синтезує широкий спектр ідей та матеріалів через власні праці, щоб створити змістовні зв'язки та розуміння між концептуальними, теоретичними та практичними аспектами предмета.

2. Використання навушників в контексті формування драматургії звуку у сучасних перформативних мистецтвах

З метою контекстуалізації дослідження у історичній ретроспективі доцільно розглянути доцифрові часи аналогових пристроїв. За пошуковим запитом в Інтернеті «Walkman» одним з найбільшою кількістю переглядів є відео про маленьких дітей, яким показують застарілий пристрій, щоб перевірити, чи зможуть вони здогадатися, що це таке і як ним можна керувати. Коли дітям показують Walkman, вони починають хвилюватися: «Тобі потрібно щось у нього вставляти? Щоб перейти від однієї пісні до наступної, потрібно перемотати вперед, почекати, а потім просто вгадати, де може початися наступна пісня? На ньому може бути лише 30 пісень?»³⁴.

Величезний прогрес в аудіотехнологіях, здійснений з моменту появи Sony Walkman на ринку на початку 1980-х років, робить його практично невпізнаним як пристрій для відтворення звуку для сучасної дитини. У своєму есе «Слухова прогулянка», вперше опублікованому в 1994 році, Іен Чемберс описує Walkman як «символічний гаджет для кочівників сучасності, в якому музика в русі постійно деконтекстуалізується та реконтекстуалізується в інклюзивному та символічному потоці повсякденного життя»³⁵. Портативний та приватний, цей пристрій дозволив людям вперше стати звуковими кураторами різноманітних середовищ, здатними самостійно обирати саундтрек для будь-якого моменту чи дії. Ці моменти були розташовані переважно в повсякденних «приходах» і «відходах» міського ландшафту.

Walkman пропонує можливість мікронаративу, індивідуалізованої історії та саундтреку, не лише простору, а місця проживання. Втручання такого приватизованого середовища проживання в громадські простори є тривожним актом. Його дивна якість полягає в навмисному змішуванні попередніх меж у його провокаційному вигляді «не на місці».³⁶

Цей «тривожний акт» – відчуття, що користувач Walkman знаходиться в іншому місці, ізольований від оточуючих – досі резонує сьогодні, коли існує постійне занепокоєння, пов'язане з думкою про те, що

³⁴ Kids react to Walkmans. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Uk_vV-JRZ6E

³⁵ Chambers I. The aural walk. Cox C., Warner D. *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 99.

³⁶ Chambers I. The aural walk. Cox C., Warner D. *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 100.

персональні пристрої можуть стати бар'єрами між людьми, їх оточенням та іншими. Цікаво, що І. Чемберс також зазначає, що відмова від публічного обміну та очевидний регрес до індивідуальної самотності також передбачає несподівану серію розширень. З Walkman одночасно відбувається концентрація на слуховому середовищі та розширення наших індивідуальних тіл³⁷.

Це відчуття, що індивідуальне тіло може бути розширене через концентрацію на слуховому середовищі, резонує з припущенням Брендона ЛаБелля про те, що «багаті хвилі слухової матеріальності значною мірою розмивають межі між приватним та публічним»³⁸. Звук, і, як наслідок, технології, що його забезпечують, можуть створювати «інтенсивно приватні досвіди»³⁹, водночас влітаючи або розширюючи індивіда в публічну сферу.

Так само, як тіло, що звучать (голос) позначило відносини внутрішнього та зовнішнього, так само може слуховий світ Walkman. І. Чемберс стверджує, що так само, як людський голос повертає світ назад через свій заклик до відповіді, «Walkman... втягує світ у вас, підтверджує ваше тіло та лаконічно сигналізує про «діаспорну ідентичність», що складається в дорозі... Walkman переносить зовнішній світ у внутрішню частину ідентичностей»⁴⁰.

Сьогодні портативні звукові пристрої більше не є привілейованими об'єктами кочівників сучасності, вони є повсюдними; прикріплені до лацканів школярів, офісних працівників та бігунів, а також вбудовані у функції будь-якого смартфона чи автомобільної звукової системи. Сьогоднішні звукові куратори мають доступ до величезних масивів цифрових даних: тисяч треків, що відтворюються послідовно або випадково.

Для подальшого аналізу розглянемо середину 1990-х років. Приблизно в цей час з'явилося ціле покоління мельбурнських компаній вуличних виступів, значною мірою завдяки підтримці Мельбурнського міжнародного фестивалю мистецтв, створюючи перформанси, які були вражаючими, сміливими та надзвичайно візуальними. Від масштабних скульптурних перформансів «Primary Source» та «Strange Fruit» до візуальних та

³⁷ Chambers I. The aural walk. Cox C., Warner D. *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 99.

³⁸ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.21.

³⁹ Chambers I. The aural walk. Cox C., Warner D. *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 99.

⁴⁰ Chambers I. The aural walk. Cox C., Warner D. *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 100.

музичних творів «The Hunting Party», «Five Angry Men» та «The Teabags», ці митці вирішували виклики перебування на свіжому повітрі, будучи більшими та сміливішими за своє оточення. Ті, хто працював з акустичним вокалом та інструментами, стикалися зі значними труднощами, конкуруючи з зовнішнім аудіальним середовищем. Прибуваючи на нове місце для виступу, одним із перших питань завжди було те, де розмістити стаціонарний компонент вистави. Це рішення враховувало низку міркувань, але завжди на першому місці була природна акустика простору та те, як можна було б її використовувати на свою користь.

Новіші досягнення в галузі цифрових звукових технологій призвели до розширення доступу до звукових технологій та їхньої доступності. Звук тепер можна записувати, зберігати, редагувати, маніпулювати та передавати способами, немислимими навіть десять років тому. Ці зрушення дозволили виконавцям у дедалі більшій кількості скористатися можливістю більш тісно та цілеспрямовано працювати зі звуком. Програмне забезпечення для обробки звуку в реальному часі дозволило інтегрувати імпровізаційні методики в репетиційну кімнату, а живу обробку інтегрувати в самі виступи. Звук став критично важливим інструментом у виконанні твору перформативного мистецтва, вбудованим у його драматургію та подачу. Це сприяє досягненню відповідного рівня інтимності та деталізації, а також призвело до нових стратегій зв'язку з аудиторією.

Навушники, природний супутник портативних звукових пристроїв, і однаково повсюдний, відіграють важливу роль у способах функціонування цих творів. У ХХІ ст. спостерігалось експоненціальне зростання використання навушників у виступах у приміщенні та назовні, як для виконавців, так і для аудиторії. Навушники можуть розширити нас у світ і залучити світ до нас, створити приватний світ для слухача у публічному контексті, доставляти звук прямо в нашу голову, потенційно виключаючи інші звуки, сприяти відчуттю занурення, зменшувати дистанцію, робити чутними ті звуки і голоси, які зазвичай залишаються нечутними. Їх можна використовувати для зв'язку нашого внутрішнього світу із зовнішнім середовищем, для створення мосту між попередньо записаним звуком та живим звуком навколишнього середовища та для поєднання вигаданого та реального. Поширене переконання, що персональні пристрої та навушники функціонують як відчужуючі бар'єри між людьми та їх оточенням, було переосмислено митцями, використовуючи ці ж технології для більш тісного та вісцерального зв'язку людей з їхнім безпосереднім оточенням та людьми всередині них. Звук, що передається через навушники, може виконувати драматургічну функцію формування зв'язків між художнім конструктом, місцем та аудиторією. У цих контекстах персональний аудіопристрій, як

зазначає І. Чемберс, «одночасно є технічним інструментом та культурною діяльністю... що сприяє осмисленню, переосмисленню або окресленню сучасного світу»⁴¹.

Режисер Брюс Гледвін з театру «Співпраця» та канадська саунд-художниця Джанет Кардіфф були далеко попереду свого часу у використанні звуку та навушників у своїх відповідних перформативних практиках. Незважаючи на подібне використання нетрадиційних перформансних просторів, їх практики виникли з окремих мистецьких ліній, причому роботи «Back to Back» міцно вкорінені в театрі, а Дж. Кардіфф – у практиці звуку та інсталяцій.

На початку 1990-х років звукові технології та способи подачі, які вони використовували, значно розширили та змінили форму їх роботи. Постійний резонанс інновацій театру «Back to Back» та Дж. Кардіфф можна побачити у зростаючій кількості творів, що перебувають десь у просторі між їх практикою театру та звукового мистецтва, і особливо це помітно в хвилі перформансів для навушників 2010-х років.

Група акторів, яких «вважають такими, що мають інтелектуальну недостатність», що складають ансамбль театру «Back to Back», значно вплинула не лише на зміст роботи компанії, але й на її взаємодію з технологіями та експерименти зі способами її проведення. Театр «Back to Back» вже багато років працює з навушниками у своїх виставах, як у приміщенні, так і на вулиці. «Маленькі металеві об'єкти» (2005 р.), перформанс, який вивів компанію на міжнародну арену, залишається тим орієнтиром, за яким продовжують оцінюватися інші роботи з громадським простором/наушниками.

Часто художні відкриття народжуються у відповідь на практичні виклики, як, здається, у випадку з театром «Back to Back». Підхід компанії до звукового виробництва спочатку виник як відповідь на протидію архітектурним властивостям традиційних театрів та «викликам, які вони створюють для акторів без значної голосової підготовки»⁴². Завдяки використанню радіомікрофонів, виконавців можна було чути на більших відстанях, що, як не дивно, звільнило їх від традиційних театрів, до яких вони намагалися адаптуватися. Компанія також забезпечила своїх акторів внутрішньонавушними моніторами як засобом для спілкування з ними протягом усієї вистави. Необхідно зауважити, що внутрішньоканальні

⁴¹ Chambers I. The aural walk. Cox C., Warner D. *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 94.

⁴² Tsilemanis A. Sensing spaces: assembling and experiencing site-related performance 2008–2011. Masters thesis. Bundoora: La Trobe University, 2012. P. 46.
Tsilemanis A. Sensing spaces: assembling and experiencing site-related performance 2008–2011. Masters thesis. Bundoora: La Trobe University, 2012. P. 47.

моніторні системи – це навушники, підключені до приймача, які носять актори, що дозволяє їм чути будь-який аудіосигнал, що надсилається їм. Не дивно, що ці технології та методи зрештою знайшли своє відображення в ширших концептуальних основах та реалізації роботи компанії.

Те, що починалося як практичні рішення, зрештою призвело до більших естетичних виборів та формальних інновацій. Вистава «SOFT» театру «Back to Back» (2002 р.), прем'єра якої відбулася на Мельбурнському міжнародному фестивалі мистецтв 2002 року, досліджує етичні дилеми, пов'язані з генетичними технологіями, та наслідки генетичного пренатального скринінгу. Двоє акторів грають подружню пару, яка стикається з вибором, чи переривати вагітність, після того, як їх пренатальний скринінг показав, що дитина народиться із синдромом Дауна. Їх лікар (третій актор) докладає всіх зусиль, щоб переконати їх зробити аборт. Сила твору частково походить від підбору «трьох виконавців, які є фізичним уособленням синдрому Дауна» на три ключові ролі («Back to Back», 2013 р.). Оригінальна презентація «SOFT» відбулася у величезному ангарі на доках у Саутбенку в Мельбурні. Потрапивши до ангара, глядачів проводили всередину білої надувної зони для вистав та розміщували на схилі. Цей надувний, схожий на матку, простір виконував численні функції розміщення першої частини вистави, забезпечуючи гігантський екран, на який проектувалися анімовані зображення та текст, та забезпечуючи полотно, здатне переходити з одного кольору в інший. Через величезність простору для вистави акторам доводилося працювати з радіомікрофонами, щоб їх було чути. Цей процес вокальної передачі був просунутий ще на один крок, надавши кожному глядачеві індивідуальні навушники, що дозволило тонко та цілеспрямовано модулювати живий голос та попередньо записаний звуковий дизайн одночасно один з одним. Отриманий ефект був ефектом безпосередності та інтимності, що руйнували дистанцію та кидали виклик масштабу простору. Те, як замкнутий звуковий світ повторював архітектурну форму надувного простору, мало задовільне відчуття неминучості. Поворотний момент у розповіді «SOFT» настає, коли пара, переконана аргументами свого лікаря, погоджується перервати вагітність. У цей момент весь надувний корпус звільняється з-за глядачів і засмоктується у далекі, темні закутки ангара, залишаючи акторів і глядачів у темному, печерному оточенні.

Від «SOFT» існує чітка лінія розвитку до високо оціненого та часто виконуваного твору «Маленькі металеві об'єкти» («Back to Back», 2005 р.), в якому компанія повністю відмовляється від критого майданчика для вистав; обравши натомість громадський простір – будь то залізнична станція (Мельбурн), поромний термінал (Нью-Йорк), міська площа

(Дублін) або торговий центр (Торонто). Єдина видима інфраструктура, що залишається, – це ряд сидінь, який знову ж таки обладнаний індивідуальними навушниками для глядачів. У «Маленьких металевих об'єктах» міський пейзаж стає сценою; і певною мірою публіка стає акторами. «Маленькі металеві об'єкти» – це дослідження видимості, активності та влади, що розігрується через наратив про невдалу угоду з наркотиками. Як і у випадку з «SOFT», навушники використовуються для зменшення дистанції та створення відчуття близькості.

На початку вистави глядачі, які сидять разом у навушниках, спостерігають за світом, що проходить повз; повсякденність, обрамлена контекстом події та супроводжувана навколишнім звуком. Повільно, у постійному русі та потоці міського пейзажу, вводиться мікронаратив, який починається з розмови двох голосів. У своєму огляді вистави Джудіт Абелл звертає увагу на цю вступну послідовність: «Є щось дуже інтимне в тому, щоб слухати... голос через навушники. Це ніби звук зависає посеред вашої голови, затишно влаштовуючись у ваших власних думках»⁴³. Після багатьох хвилин прослуховування цієї розмови, спостерігаючи за тим, як навколо рухається та зникає людина, увага глядача врешті-решт привертається до двох фігур на великій відстані, їхня нерухомість контрапунктує безперервному потоку тіл навколо них. Глядачі починають усвідомлювати, що чути саме їхні два голоси. З цього моменту глядачі стають певною мірою вуайеристами або свідками поняття Ганса-Тіса Леманна про «вторгнення реального»⁴⁴, яке можна побачити знову і знову в «Маленьких металевих об'єктах», коли взаємодії в реальному світі на мить відволікають увагу глядача від центрального наративу або можуть бути пересічені з ним. Тема перформансу про видимість, або її відсутність, для певних осіб у нашому суспільстві, проявляється з різкою гостротою в цьому публічному середовищі.

Майбутня наркоторгівля та подальші акти залякування відбуваються у всіх на виду, відбуваючись тоді, коли «реальний світ» запліщує очі. Спостереження за розгортанням наративу у грандіозному масштабі міського пейзажу дозволяє глядачам спостерігати здалеку, бути віддаленими «вуайеристами». Дещо парадоксально, прослуховування через навушники дозволяє глядачам відчувати себе тісно залученими, ніби вони знаходяться прямо всередині розмови. Цей парадокс одночасного зв'язку з подією та відокремлення від неї, можливо, відображає ширше культурне явище, в якому ми можемо одночасно відчувати себе причетними до соціальної

⁴³ Abell J. Small Metal Objects: an intimate conversation and the perfect front. RealTime. 2007. June. URL: <http://www.realtimearts.net/article/issue/8490>

⁴⁴ Lehmann H.-T. Postdramatic theatre, trans. K. Jurs-Munby. London: Routledge, 2006. P. 100.

нерівності, яку відчують оточуючі. Використання навушників у цьому перформансі стає більше не просто засобом передачі звуку, а радше драматургічною стратегією, що підкреслює одночасність близькості та ізоляції, яку відчують глядачі та яку спостерігають актори. Ця територія зв'язку та відокремленості, близькості, але окремо, всередині та зовні, також чудово передана у творах Джанет Кардіфф. Поштовх і тяжіння цієї території не лише виражають своєрідний сучасний стан, але й, можливо, свідчать про щось досить фундаментальне в кожному з нас не лише як індивідуальних, але й як соціальних істот. Розмірковуючи про свої твори, Дж. Кардіфф каже: «Я думаю, що це одна з наших цілей у житті, чи не так, – зв'язатися»⁴⁵. Напрацювання Дж. Кардіфф є вираженням її бажання спілкуватися з іншими, створювати стосунки; часто віч-на-віч. Її власний голос є інтимною присутністю в творах, ведучи глядачів у подорожі, схожі на кінематографічні, через реальні місця. Вона залучає людей до інтимних зустрічей, які є «ілюмінаторами в інші світи»⁴⁶.

Як одна з найвидатніших представниць форми «аудіо прогулянки», Дж. Кардіфф розробила свою першу прогулянку після випадкового досвіду під час резиденції в Центрі мистецтв Банфа в Канаді у 1991 р. Вона описує прогулянку по кладовищу та запис власного голосу, спостерігаючи за своїми думками та оточенням. Випадково натиснувши кнопку перемотування, вона почула своє записане «я» на повторі – звук свого голосу, дихання та кроки – лише за кілька миттєвостей пост фактум. Вона описує цей досвід перебування у «двох місцях одночасно»⁴⁷, як момент «своєрідного відкриття»⁴⁸, яке їй потрібно було якимось чином дослідити. Вона створила свою першу аудіопрогулянку через два тижні та здійснила ще не менше 20 проміжних років разом із звуковим художником та давнім співробітником Джорджем Буресом Міллером.

Форма аудіопрогулянки може мати деякі спільні риси з її більш прозаїчним «родичем», «аудіотуром», який традиційно побутує в музеях або як історичний путівник по містах, де людина забезпечена індивідуальним аудіопристроєм з навушниками, а потім проводить її різними місцями за допомогою супровідного саундтреку. Якщо аудіотур є історично орієнтованим та інформаційно-орієнтованим форматом, то аудіопрогулянка є художньою та орієнтованою на досвід. Це інтимна зустріч, під час якої глядач (можливо, більш доречно його в цьому контексті називати «учасником»), має залучатися як фізично, так і уявно,

⁴⁵ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 189.

⁴⁶ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 5

⁴⁷ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 6.

⁴⁸ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 79

щоб твір ожив. У своїй праці про творчість Дж. Кардіфф Мір'ям Шауб стверджує, що знайомі простори розвивають «невидиму внутрішню архітектуру, надзвичайно особисту та унікальну мережу думок та емоцій»⁴⁹. Дж. Кардіфф використовує це «афективне сприйняття простору»⁵⁰ у своїх прогулянках, які функціонують як рамки для асоціативних зв'язків між звуком і зором, внутрішнім і зовнішнім, минулим і теперішнім, вигаданим і реальним, а також собою та іншими.

Голос Дж. Кардіфф присутній у всіх її прогулянках. Саме її голос веде учасників у їхній самотійній подорожі. На відміну від «Маленьких металевих об'єктів», де діалоги та голоси певним чином підслуховуються глядачами, голос у прогулянках Дж. Кардіфф звертається безпосередньо до учасника, встановлюючи стосунки віч-на-віч. Обговорюючи якість інтимності в аудіопрогулянках Дж. Кардіфф, М. Шауб вказує на «стерпна близькість»⁵¹, описуючи «близькість, яка не має на меті повністю закрити природний розрив між тілами та статями, а радше... є швидкоплинною формою близькості, яка захоплює нашу уяву та зберігає мінімальний ступінь свободи та дистанції»⁵².

Це викликає питання про те, що таке стерпна близькість, наскільки інтимне є занадто інтимним, що штовхає нас за цю уявну межу, де ми починаємо відштовхуватися від досвіду. З іншого боку, який збіг обставин притягне нас до незнайомого, але інтимного досвіду. Тон вокального висловлювання Дж. Кардіфф є прямим і близьким – він відчувається інтимним, але не надто інтимним. Сама Дж. Кардіфф стверджує, що її прогулянки створюють «безпечну інтимність завдяки розмежуванню через медіа»⁵³.

В аудіопрогулянках Дж. Кардіфф глибока взаємодія зі звуком вбудована в роботу – естетично, формально та функціонально. Один з основних принципів її прогулянок полягає в тому, що попередньо записаний досвід та живий досвід мають бути важко розрізненими, щоб «створити новий світ як безшовне поєднання двох»⁵⁴. Повертаючись до спостереження Г.-Т. Леманна про те, що живе та неживе, коли вони поєднані, мають «дивно живу» якість. Це, у свою чергу, оживляє щось в учаснику, коли вони взаємодіють між ними. Існує певний вид синестетичного зміщення, яке відбувається в процесі прослизання між попередньо записаним та живим,

⁴⁹ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 94.

⁵⁰ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 95

⁵¹ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 194.

⁵² Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 195.

⁵³ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 193.

⁵⁴ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 15.

або навіть між слуховим та фізичним середовищем, що призводить до опису роботи Дж. Кардіфф як «фізичного кіно».

Як зазначає М. Шауб, у творах Дж. Кардіфф «наше оточення ніби повністю відтворене зі звуку, і ця акустична анімація матеріального світу захоплює нашу уяву. Наш кругозір раптово розширюється до великої кінематографічної події»⁵⁵. Коли пробуджується ця кінематографічна чутливість, це ніби наше відчуття навколишнього світу загострюється, а деталі навколо нас набувають значення. Перехожі перетворюються на потенційних персонажів, що представляють можливі другорядні сюжети, повсякденні образи набувають важливості, ніби свідомо обрані, а деталі здаються збільшеними, ніби крупним планом, просто в результаті нашої уваги до них. Фізичний світ здається якимось чином зміненим через змішування нашого погляду/уяви/відчуттів з твором мистецтва та місцем. У цьому сенсі робота відбувається як у нас, так і навколо нас: ми є «каналом, через який голоси, шуми та музика подорожують... [мембраною]»⁵⁶ між внутрішнім та зовнішнім світами.

Хоча аудіопрогулянки Дж. Кардіфф глибоко «вбудовані» в містя, де вони виникають, вони функціонують як відкриті провокації, що плавно переходять між місцевістю та уявою. Фонографічний художник та дослідник Вілл Шрімшоу у своєму обговоренні фонографічної практики, що реагує на особливості місця, досить детально характеризує «недостатність конкретного для пояснення привабливості місця»⁵⁷. Натомість він виступає за більш абстрактні підходи, які «не лише передбачають документування місця, а й виробництво простору»⁵⁸. Поняття В. Шрімшоу про «неоднозначну пластичність»⁵⁹ місця можна чітко простежити в аудіопрогулянках Дж. Кардіфф, які за лічені хвилини переходять від історичного до стану сну. Дійсно, Дж. Кардіфф не прагне точно переосмислити середовище за допомогою звуку або «документувати та дослідити роль звуку у визначенні місця»⁶⁰, як це зробив би акустичний еколог; а звукова складова її аудіопрогулянок ніколи не є просто абстрактним амбієнтним фоном для досвіду. Аудіопрогулянки

⁵⁵ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 14.

⁵⁶ Connor S. The modern auditory I. Porter R. *Rewriting the self: histories from the Renaissance to the present*. London: Routledge, 1997. P. 207.

⁵⁷ Schrimshaw W. 2012, Any place whatever: schizophonic dislocation and the sound of space in general. *Interference: A journal of Audio Culture*. 2012 № 2. P. 2.

⁵⁸ Schrimshaw W. 2012, Any place whatever: schizophonic dislocation and the sound of space in general. *Interference: A journal of Audio Culture*. 2012 № 2. P. 3.

⁵⁹ Schrimshaw W. 2012, Any place whatever: schizophonic dislocation and the sound of space in general. *Interference: A journal of Audio Culture*. 2012 № 2. P. 2.

⁶⁰ Schrimshaw W. 2012, Any place whatever: schizophonic dislocation and the sound of space in general. *Interference: A journal of Audio Culture*. 2012 № 2. P. 3.

коливаються між специфічністю та абстрактністю, черпаючи з реального місця тут і зараз та змішуючи його зі звуками інших місць, інших часів, вигадками та напівправдою. Вона чинить опір зв'язним наративам, натомість відкриваючи евокативні та неоднозначні простори, в які може потрапити власна уява учасника. Марла Карлсон, розмірковуючи над роботою Дж. Кардіффа 2004 року, створеною для Центрального парку Нью-Йорка, зазначає, що хоча, коли «Її довге чорне волосся» закінчилася, вона була розчарована відсутністю тематичної зв'язності чи завершеності оповіді, відповідно, якби історія чи навіть тема були зв'язними, то наші думки були б організовані на рівні, який виключає ці моменти занурення в теперішній досвід – теперішній момент, який включає наші відновлені спогади⁶¹.

Форма аудіопрогулянки підходить для перформативних мистецтв, маючи кілька чітких відмінностей від театру в приміщенні: аудиторія/учасник тепер поміщається в центр подій, певним чином замінюючи живого виконавця; учасник є мобільним; і все відбувається в реальному світі.

Так само, як протягом 1990-х та початку 2000-х років спостерігалось вражаюче збільшення використання відео під час живих виступів, у 2010-х роках спостерігається аналогічне збільшення використання навушників та акцент на звук. Чим більше митці досліджують ці техніки та способи подачі, тим складнішим стає наше колективне розуміння їхнього потенціалу. Такі фестивалі, як «Next Wave» у Мельбурні, були схожі на теплиці для перформансів, що використовують навушники, де (часто молоді) митці представляють роботи поза театрами, у нетрадиційних формах, для невеликої аудиторії або індивідуально. Робота зі звуком та навушниками дозволяє митцям виконувати перформанс відносно просто та економічно ефективно.

Лізель Зінк, молода режисерка з Брісбена, привезла свою роботу «Fifteen»⁶² на фестиваль «Next Wave» у 2012 році. Це був один з найскладніших з численних перформансів, виконаних у навушниках та аудіо на фестивалі того року. Вона, як і Дж. Кардіфф, цікавиться взаємозв'язком між виступом/місцем/звуком та між живим та попередньо записаним.

На «Fifteen» глядачі, які сиділи разом на балконі, мали вид з висоти пташиного польоту на фойє залізничної станції Флагстафф у годину пік. Спостерігаючи зверху, вони бачили, як чотири танцюристи рухаються

⁶¹ Carlson M. Looking, listening, and remembering: ways to walk New York after 9/11. *Theatre Journal*. 2006. № 58 (3). P. 405.

⁶² Zink L (chor.) Fifteen, Flagstaff Railway Station, Melbourne, 2012.

в просторі внизу серед метушливих пасажирів. Назва твору походить від ідеї, що відстань 15 сантиметрів окреслює зовнішні межі особистого простору людини. Здавалося б, менше 15 сантиметрів представляє нестерпну близькість, про яку згадувала Дж. Кардіфф раніше. «П'ятнадцять» досліджує способи, за допомогою яких люди керують, обговорюють та порушують ці негласні фізичні кордони у громадських просторах. «П'ятнадцять» була ретельно продуманою; обраним місцем була транзитна зона, заповнена потоком ділових людей, які прямували додому на поїзд. Повітряна перспектива глядачів на тіла, у поєднанні з візерунком плиткою підлоги простору, створювала формалізм у випадкових приходах та відходах. Танцюристи відстежували ці візерунки на підлозі та вирізьблювали свої власні, часом працюючи в темпі, що контрастує з темпами пасажирів, або дотримуючись повної нерухомості. Вони то з'являлися, то зникали з поля зору, залишаючи глядачам спостерігати за пасажирами, які часто буквально бігали крізь простір, щоб не спізнитися на потяг. В інших випадках публіка здавалася частиною хореографії, проносившись крізь виконавців та навколо них. Часом перформанс ставав менш хореографічним та більш схожим на інтервенцію, що підкреслювала поняття ізоляції. Досить довго одна виконавиця сиділа нерухомо, витягнувши ноги перед собою, і опустивши голову, і глядачі відзначали, що ніхто не зупинявся, щоб запитати про її самопочуття. В інших моментах виконавці тримали плакати на кшталт «Сьогодні мене обняли» або «Я дуже втомилася», що діяло як явна та пряма провокація, щоб їх помітили перехожі. Глядачі чули голос крізь навушники, який фіксував деталі з оточення: «Червоний шарф. Рука в кишені. Квиток. Поворот голови». Ці деталі глядачі потім шукали, а іноді й вловлювали, ніби беручи участь у таємній грі. Пізніше у творі глядачі побачили, як виконавець, який виступав, купує газету з невеликого кіоску на станції – глядачі чули його (через радіомікрофон), як він розмовляв з продавцем зі знайомством, яке свідчило про те, що вони тепер добре знайомі. Цей колажний набір подій, взаємодій, інтервенцій та хореографічних матеріалів був об'єднаний значною мірою завдяки використанню звуку в навушниках.

У виставі «П'ятнадцять» глядачі носили навушники з FM-радіоприймачем, налаштовані на смугу пропускання, на якій транслювався звук. Це була стара аналогова радіотехнологія, хоча і перероблена. Звуковий дизайн, який перемикався між попередньо складеними елементами, попередньо записаним текстом, прямою трансляцією навколишнього звуку та живим голосом, був основним засобом оформлення вистави. Незважаючи на те, що це високо хореографічний

танцювальний твір, який не переймається наративом, «П'ятнадцять» нагадує «Маленькі металеві об'єкти» театру «Back to Back» – жвавий публічний простір, глядачі, що сидять у банку разом з навушниками, виконавці, що взаємодіють у реальному просторі, та використання звуку для обрамлення вистави та керівництва досвідом глядачів. Якщо в роботі «Back to Back» глядачі сиділи з дротовими навушниками, то в «Fifteen» у глядачів були бездротові навушники, що відкривало потенціал для мобільності.

«Fifteen» був сукупністю подій, за допомогою яких виконавці прагнули встановити зв'язки з іншими та подолати або створити міст через 15-сантиметрову прірву. Це була несвідома відповідь на провокацію Б. Лабель: «як уваяти себе у зв'язку з усіма присутностями, що затоплюють щодня, щоб нести численні ідентичності?»⁶³. Перформанс підкреслив відчуття дистанції, ізоляції та втрати ідентичності, яке можна відчутти серед затоплених присутностей людей, що подорожують. На противагу цьому виникали зв'язки, що виникали між виконавцями та дещо фізично віддаленою аудиторією, а також те, як слухове середовище розширювало окремі тіла глядачів у саме місце проведення вистави. Як і в «Маленьких металевих об'єктах», існувало подвійне відчуття близькості та віддаленості, відчуття зв'язку та відокремленості, відчуття «з'єднання в часовій миті»⁶⁴. Аудіо в навушниках було основною стратегією в цьому перформансі для зв'язку між тілами (аудиторією та виконавцями) та місцем проведення.

Щоб проілюструвати точку зору щодо зростаючого імпульсу використання навушників у виставах, нижче наведено невеликий перелік перформансів середини 2013 року.

«Живий огляд» (показ творчого розвитку), автор Сандра Паркер, звуковий дизайн від Девіда Францке. Глядачі, кожен з яких мав пару навушників, і сидів по периметру невеликої репетиційної студії, спостерігав за сольним танцюристом, який виконував дуже специфічний, але майже пішохідний набір фізичних жестів, що переривалися моментами нерухомоті. Ця жива присутність супроводжувалася звуками щільної та дуже просторової аудіопартитури, побудованої з попередньо записаних бінауральних польових записів міського середовища – вуличних звуків, проїжджаючих поїздів, автомобілів, магазинів, перехожих, швидкоплинних взаємодій – які пізніше перетворилися на більш абстрактні та емієнтні звукові текстури. Необхідно зауважити, що тривимірний ефект або ілюзія

⁶³ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.18.

⁶⁴ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.19.

бінауральних записів (які також використовувала Дж. Кардіфф у всіх своїх аудіопрогулянках) дає слухачеві відчуття, що він знаходиться в центрі звукового світу – саме він фізично відстежує ці середовища. Поєднання цієї надзвичайно просторової, щільної та референційної звукової палітри з надзвичайно спрощеною хореографічною мовою мало чудовий ефект. Ближче до кінця твору жіночий голос додав розмовний текст до звукового міксу, забезпечуючи своєрідний ретроспективний якір або пояснення для щойно побаченої фізичної партитури.

«Людина впевненості» від «Side Pony Productions», задуманий та зрежисований Зої Пеппер. У «Людині впевненості» п'ять волонтерів-глядачів та один актор складають виконавців кожного вечора. Дотримуючись попередньо записаних підказок та інструкцій, що лунають через навушники, виконавці фізично виконують розгортання розповіді. Аудиторія, також оснащена навушниками, поділена на три окремі групи по периметру простору для вистави. Кожна група слухає саундтрек, що містить комбінацію внутрішніх монологів персонажів, діалогів між персонажами та інструкцій, даних виконавцям. Одна група аудиторії слухає розповідь виключно з точки зору одного з головних героїв; інша група слухає розповідь з точки зору другого персонажа; а остання група, оснащена індивідуальними перемикачами, може вибирати в будь-який момент між аудіодоріжками, відповідними кожному з шести персонажів. Для цієї останньої групи система випадкової навігації веде до кількох точок зору на те, що по суті є звичайною траєкторією розповіді.

«Я твій чоловік» Рослін Оудес. У цьому перформансі, який досліджує питання влади та маскулінності через світ боксу, саме виконавці, а не глядачі, не надягають навушники. Це третя робота в трилогії перформансів Р. Оудес, що використовують техніку дослівного прослуховування навушників (або аудіосценаріїв, як називає її Р. Оудес), де виконавці промовляють записані інтерв'ю дослівно, як вони їх чують через навушники. Р. Оудес цікавлять особливі якості та нюанси, які надаються акторській грі, коли вони працюють таким чином, на відміну від традиційних акторських процесів заучування реплік та виконання в більш інтерпретаційному режимі.

«З тих пір, як я гадаю» (показ творчого розвитку), від «Крок за кроком, як цей», режисерка Сюзанна Керстен. Ця постановка була замовлена Чиказьким шекспірівським театром, а пізніше прем'єра відбулася в Чикаго у 2014 році. Її мельбурнську прем'єру представив Артс Хаус на Мельбурнському фестивалі 2014 року. У ній соло-учасник, керований портативним аудіо/відеопристроєм з навушниками (дуже схожим на «Місто розгалужених стежок» Дж. Кардіфф), здійснив епічну подорож

вулицями Мельбурна та будівлями, в трамваях і з них, в автомобілях і з них, у незнайомі простори та під час живих індивідуальних зустрічей. Спираючись на шекспірівську «Міру за міру», твір нашаровував вигадану дилему та наратив на конкретне міське середовище, яке трансформувалося в уяві учасника. Час, простір, вигадане та «реальне» були чудово поєднані, щоб створити складний, вісцеральний, захопливий і часом дезорієнтуючий досвід для учасника.

«Саундтреки» (показ творчого розвитку), від Молодіжного театру Святого Мартіна, режисерка Сара Остін. Спостерігаючи за фінальною генеральною репетицією «Сильфіди» Австралійського балету, невелика аудиторія для «Саундтреків» розташовувалася в дресс-колі Арт-центру «Playhouse», окремо від основної аудиторії, яка перебувала в партері внизу. Аудиторія «Саундтреків» була оснащена індивідуальними навушниками та дивилася балет, слухаючи живі коментарі від трьох молодих виконавців, розташованих в кабіні аудіокоментарів театру. Виконавці працювали без сценарію, обговорюючи балет та те, що вони могли розшифрувати з його історії, персонажів та тем. Часом, під впливом чогось у балеті або коментаря колеги-актора, розмова переходила до побічних історій та роздумів з власного життя акторів. Подібно до «З тих пір, як я гадаю», хоча й менш складно, глядачі повинні були орієнтуватися між двома різними світами: звуковим та фізичним/візуальним; кожен з яких збагачував інший. На відміну від більшості перформансів, обговорених вище, де глядачі носили навушники, подача звуку на одне вухо для «Soundtracks» не ізолювала звукову атмосферу фізичного середовища, дозволяючи повністю чути оркестрову музику, що супроводжує балет. У цьому сенсі звуковий світ для «Soundtracks» не був альтернативним світом, а таким, що нашаровувався на існуючий.

«Приватні танці», кураторка Наталі Курсіо. Ратуша Норткота була перетворена на щось подібне до фантастичного кемпінгу для «Приватних танців». Дво- та тримісні намети, встановлені по всьому простору, розміщували короткі, інтимні, живі танцювальні роботи, що виконувалися для невеликої аудиторії від однієї до шести осіб. В інших наметах на екранах трансливалися танцювальні фільми. У випадку як живих, так і екранних робіт, звукова складова «Приватних танців» здебільшого подається через навушники. Це гарантує, що враження від окремих робіт не переривається звуковим просочуванням з інших виступів. Сфокусована якість звуку через навушники слугує для посилення відчуття близькості в цих близьких приміщеннях, а не відрізає глядачів від виконавців будь-яким чином. Ці виступи виникли з різних дисциплін, мали різні естетичні проблеми та мови, черпали з різних впливів та використовували

наушники по-різному з різним ефектом. Проте всі вони є частиною історичного моменту, коли звук набув більшої культурної цінності. Двоє з шести головних митців достатньо молоді, щоб вважатися частиною «наступної хвилі» митців; інші – це визнані митці, які нещодавно знайшли нові способи використання звуку у своїй роботі. Для деяких стимул є практичним, для інших – драматургічним, а для багатьох, ймовірно, поєднанням того й іншого. У 2010 році, наушники залишалися новинкою в контексті виступів, до 2015 року використання навушників стало настільки поширеним, що є відчуття, що вони досягли точки насичення. Під час Мельбурнського фестивалю живого мистецтва (2014 р.), одна режисерка, яка працює з аудіо, дещо глузливо назвала свою нову роботу «не для навушників»⁶⁵.

З доступністю дедалі складніших звукових технологій з'явилася підвищена увага до звуку як ключового компонента драматургії та виконання «живих» перформансів. Цей інтерес до звуку призвів до, здавалося б, експоненціального зростання використання навушників у живих виступах. Часом це використання виходить за межі суто практичного, перетворюючись на драматургічне втручання, яке впливає на сприйняття твору аудиторією. Зі звуком у навушниках відбувається одночасно концентрація на слуховому середовищі та розширення індивідуального тіла в навколишній світ. Реальні місця стали новими сценами для художніх конструкцій, які «розв'язують» розмежування між приватним та публічним; досліджувати, що означає бути одночасно близьким і віддаленим, пов'язаним і відокремленим від людей і речей навколо нас. Через розділення медіа, аудиторія/учасники втягуються в швидкоплинну форму близькості, яка захоплює уяву, зберігаючи певний ступінь свободи та дистанції. Цей досвід часто характеризується підвищеним відчуттям інтимності та безпосередності. Перформанс відбувається як всередині, так і навколо аудиторії/учасників, які стають мембраною між внутрішнім та зовнішнім світами. Метанаратив виражає бажання з'єднатися, усвідомити себе, опинитися в потоці численних географій. Це, по суті, реляційний проект, де драматургія звуку використовується для полегшення процесів зв'язку між внутрішнім та зовнішнім, собою та іншими.

ВИСНОВКИ

В сучасних перформативних мистецтвах звук набуває значення однієї з найбільш значущих основ побудови драматургії дійства. Сучасні

⁶⁵ Saulwick T. Connective Moments: Dramaturgy of Sound in Live Performance. PhD thesis. Melbourne: Victoria University, 2015. P. 71.

технології дозволяють різноманітне використання звуку у перформансах, приклади якого були проаналізовані у даному розділі.

На основі аналізу основ драматургії звуку виокремлюються чотири основні категорії сучасних стратегій, які застосовуються у перформативних мистецтвах.

1. Інтегровані записи голосів. Більшість досліджених перформансів інтегрують звукові записи «реальних» голосів та переживань людей. У «Pin Drop» Т. Соулвік цей процес привносить різноманітність перспектив та присутностей у те, що стає, здавалося б, населеним середовищем для вистави. В «Seddon Archives» ці голоси та детальні історії, які вони передають, роблять важливий внесок у взаємодію з місцем. Вони дозволяють нашарувати далеке і недавнє минуле на тут і зараз живої події. В «Endings» записані голоси ілюструють теми та варіації, які існують серед нас, коли ми стаємо свідками смерті коханої людини. Вони забезпечують контрапункт та обрамлення автобіографічної наративної нитки, що проходить через твір.

2. Взаємодія між живим та неживим. Центральним у драматургії досліджених перформансів є взаємодія між живим та медіатизованим/попередньо записаним/обробленим звуком. Ця взаємодія підкреслює безпосередність живої події та відображає багаторазово медіатизований світ, у якому ми живемо. Вона досліджується принаймні трьома різними способами.

Через поєднання попередньо записаних голосів із живим голосом та тілом виконавця/виконавців. Незалежно від того, чи говорить виконавець/виконавець наживо в унісон чи не в унісон із попередньо записаним голосом, чи веде діалог із попередньо записаним голосом, чи виконує фізичну дію під супровід попередньо записаного голосу, у кожному випадку центральна виконавиця існує по відношенню до попередньо записаних голосів навколо неї по-різному; кожен з них пропонує нові значення, динаміку та форму для роботи.

Через поєднання живого досвіду із попередньо записаним звуком (у творах про публічний простір) для створення мосту між внутрішнім слуховим досвідом звуку навушників та зовнішнім навколишнім звуком фізичного середовища. Таке поєднання створює дезорієнтуючі ефекти, спрямовані на те, щоб оживити відчуття учасника теперішнього моменту та зосередити увагу на фізичному середовищі, в якому він знаходиться.

Маніпулюючи звуком у реальному часі, щоб перейти від буквального тут і зараз до більш поетичних та евокативних просторів. Це досягається шляхом обробок живого звуку за допомогою програмного забезпечення для обробки аудіо в реальному часі (цифрових звукових робочих станцій

на зразок Cubase або Reaper). Наприклад, прихований бездротовий петличний мікрофон, прикріплений до руки одного з виконавців, вловлює близькі та детальні звуки їхніх фізичних дій, створюючи неймовірне відчуття близькості серед гаму та хаосу фудкорту. У «Endings» обробка звуку виконувалася на сцені через живий запис кількох шарів голосу на аудіокасетні петлі: цей момент живого виступу, записаний на плівку, був додатково нашарований, спотворений та заломлений під час відтворення та повторного відтворення через головки магнітофона.

3. Звук через навушники. У кількох перформансах у публічному просторі було використано подання звуку через навушники, щоб створити відчуття близькості для аудиторії/учасників, а також відчуття ковзання між реальним та вигаданим. В «Seddon Archives» попередньо записаний звук з портативного mp3-плеєра, прикріпленого до лацкана учасника, відтворювався через їхні (незахищені) навушники та змішувався з живим звуком фізичного середовища. В інших перформансах для передачі попередньо записаного, живого та обробленого в реальному часі звуку аудиторії використовувалися кілька бездротових навушників/приймачів. Ця дещо прихована та мережева подія дозволила багатьом глядачам вільно пересуватися по фуд-корту, залишаючись на зв'язку один з одним через спільний звуковий світ. У кожному перформансі кінотеатральний досвід, створений звуком через навушники, у поєднанні з реальним світом, дозволив обрамити випадкові події повсякденного життя в логіці події. Перетворюючи кінематографічні прийоми крупних планів, ракурсів, стрибків з кадрами та уповільненої зйомки на їхні звукові еквіваленти, звук навушників робить простір і час по-новому пластичними.

4. Взаємодія звуку та зору. Спосіб, у який звук та зображення поєднуються один з одним, є центральним для драматургії всіх перформансів і значно впливає на те, як кожен твір читається. У цих творах звук і зображення часто пов'язані між собою з метою підкреслити, зосередити, надати перевагу або запропонувати своєрідне глибоке слухання з боку аудиторії/учасника. Часом звук поєднується із зображенням, яке безпосередньо не пов'язане з тим, що чується, а радше перебуває в неоднозначній, але водночас евокативній розмові з ним. В інших випадках прості, стійкі зображення тіла в просторі забезпечують своєрідний якір для утримання погляду аудиторії, що, у свою чергу, звільняє її, щоб вона могла більш повноцінно зосередитися на тому, що вона чує. Зв'язок між звуком і джерелом, як і в ляльці черевомовця, оцінюється значною мірою через зір. Гра з правдоподібністю взаємозв'язку між звуком і джерелом, розрив одного від іншого та/або відновлення їх разом – це стратегія, яка неодноразово застосовується перформансах першої чверті XXI ст.;

цей дещо дезорієнтуючий ефект спонукає до активної участі аудиторії. В інших випадках тривалі періоди повної темряви використовувалися для того, щоб викликати загострене відчуття слухання у аудиторії; у цих випадках зір більше не пов'язаний зі звуком, а відокремлений від нього.

Подальшого дослідження потребують проблеми імерсивного звуку в контексті драматургії перформансів, а також роль драматургії звуку в контексті використання технологій віртуальної та доповненої реальності в сучасних умовах.

АНОТАЦІЯ

Всебічне дослідження драматургії звуку в умовах сьогодення залишається окремою складною теоретичною та методичною проблемою. Сучасні перформативні мистецтва у своєму активному розвитку використовують доступні на даному етапі технології, проте теоретичні та методичні основи цих процесів не знаходять достатнього наукового обґрунтування у наявних працях. Переважна більшість напрацювань у окресленій сфері мають або узагальнюючий або суто прикладний характер, що значною мірою ускладнює дослідження теоретико-методичних основ драматургії звуку у сучасних перформативних мистецтвах. Аналіз основ драматургії звуку у першій чверті XXI ст. вказує на значну різноманітність звукового супроводу перформансів, способів взаємодії учасників з ним, поєднання попередньо записаного та «живого» супроводу, використання синтезованого звуку та реального записаного звуку, засобів передачі звуку. Окремим важливим аспектом у драматургії досліджених перформансів є взаємодія між «живим» та попередньо записаним та / або обробленим звуком. Серед особливостей виокремлюється використання для глядачів перформансів навушників, зокрема, з персональним звуковим супроводом. Також виокремлюється тенденція до складної інтеграції візуальної та аудіо-складових перформансів, яка спричиняє різні ефекти.

Література

1. Abell J. Small Metal Objects: an intimate conversation and the perfect front. *Real Time*. 2007. June. URL: <http://www.realtimearts.net/article/issue/8490>
2. Barba E. On directing: burning the house. London: Routledge, 2009. 303 p.
3. Brown R. Sound: A reader in theatre practice. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. 248 p.
4. Carlson M. Looking, listening, and remembering: ways to walk New York after 9/11. *Theatre Journal*. 2006. № 58 (3). P. 395–416.

5. Chambers I. The aural walk. Cox C., Warner D. Audio culture: readings on modern music. New York & London: Continuum, 2004. P. 98–101.
6. Chambers I. The aural walk. Cox, C., and Warner, D. (eds), *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 98–101.
7. Connor S. The modern auditory I. Porter R. *Rewriting the self: histories from the Renaissance to the present*. London: Routledge, 1997. P. 203–223.
8. Curtin A. Avant-garde theatre sound: staging sonic modernity, New York: Palgrave Macmillan, 2014. 260 p.
9. De Certeau M. The practice of everyday life, trans. S. Rendall, Berkeley: University of California Press, 1984. 254 p.
10. Eckersall P., Monaghan P., Beddie, M. The Dramaturgies project. *RealTime*. 2005. № 70. URL: realtimearts.net/downloads/RT70_dramaturgies.pdf
11. Home-Cook G. Aural acts: theatre and the phenomenology of listening. Kendrick L., Roesner D. (eds), *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 97–111.
12. Kendrick L., Roesner D. Theatre noise: the sound of performance, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 263 p.
13. Kids react to Walkmans. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Uk_vV-JRZ6E
14. LaBelle B. Acoustic territories: sound culture and everyday life, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. 248 p.
15. Lehmann H.-T. Postdramatic theatre, trans. K. Jurs-Munby. London: Routledge, 2006. 225 p.
16. Myers M. Walk with me, talk with me: the art of conversive wayfinding. *Visual Studies*. 2010. № 25 (1). P. 59–68.
17. Ovadija M. Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre. Montreal & Kingston–London–Ithaca: McGill-Queen's Press, 2013. 261 p.
18. Rost K. Intrusive noises: the performative power of theatre sounds. Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 44–56.
19. Saulwick T. Connective Moments: Dramaturgy of Sound in Live Performance. PhD thesis. Melbourne: Victoria University, 2015. 153 p.
20. Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. 344 p.
21. Schrimshaw W. 2012, Any place whatever: schizophonic dislocation and the sound of space in general. *Interference: A journal of Audio Culture*. 2012 № 2. URL: <http://www.interferencejournal.com/articles/a-sonic-geography/any-place-whatever>

22. Tsilemanis A. Sensing spaces: assembling and experiencing site-related performance 2008–2011. Masters thesis. Bundoora: La Trobe University, 2012. 166 p.
23. Zink L (chor.) Fifteen, Flagstaff Railway Station, Melbourne, 2012.

Information about the author:

Koriakin Oleksii Oleksiyovych,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate professor,
Head of the Department of Stage & Variety Art and Directing Techniques
Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko
87, Romenska str., Sumy, 40002, Ukraine