

***SITE-SPECIFIC* ЕЛЕМЕНТИ В УКРАЇНСЬКІЙ РАДІОП'ЄСІ: НА ПРИКЛАДІ АУДІОСЕРІАЛУ «ТУНЕЛІ УЯВИ»**

SITE-SPECIFIC ELEMENTS IN UKRAINIAN RADIO DRAMA: ANALYSIS OF THE AUDIO SERIES “TUNNELS OF IMAGINATION”

Верман М.О.,

orcid.org/0000-0003-4395-5264*аспірант кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова
Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди*

У сучасному звуковому мистецтві спостерігається зміна парадигми: від створення автономних композицій до розвитку просторово орієнтованих практик. У цьому контексті художники все частіше звертаються до методології *site-specific* як способу активізації простору, перетворюючи його з нейтрального фону на повноцінного учасника наративу. Предметно-орієнтованість у радіоп'єсах та аудіоперформансах – це не лише звукове відтворення конкретного місця, а насамперед його наративна, психологічна та семантична інтеграція в художнє середовище. У класичному дискурсі про звукове мистецтво сайт-специфічність зазвичай асоціюється з інтеграцією реальних акустичних характеристик місця в структуру твору [5; 10]. Однак останні практики переосмислюють це поняття, створюючи сайт-специфічні твори без акустичного відтворення простору, а працюючи з його культурними, історичними та уявними вимірами. Одним із найяскравіших і найвизначніших прикладів цього в Україні є аудіовір «Тунелі уяви» (2024) харківського театру «Нафта», створений Артемом Вусиком і Тетяною Голубовою. У статті розглядаються особливості елементів, специфічних для конкретного місця, в українській радіодрамі на прикладі аудіосеріалу «Тунелі уяви», створеного у форматі іммерсивної звукової подорожі харківським метро. Аналізуються особливості поєднання драматургічного компонента, нетипових для жанру наративних функцій та гіпертекстуальних елементів. Підкреслюється, як аудіоп'єса відтворює досвід перебування в конкретному просторі та створює ефект занурення слухача в «метафоричну архітектуру» метро. Простежується роль підходу, орієнтованого на конкретне місце, у розумінні ролі місця, у формуванні нових стратегій взаємодії слухача з твором мистецтва, а також у розвитку сучасної української радіодраматургії.

Ключові слова: звукове мистецтво, радіоп'єса, аудіоперформанс, іммерсивність, театр «Нафта», предметно-орієнтоване мистецтво.

In modern sound art, a paradigm shift can be observed: from the creation of autonomous compositions to the development of spatially oriented practices. In this context, artists are increasingly turning to site-specific methodology as a way to activate space, transforming it from a neutral background into a full-fledged participant in the narrative. Site-specific in radio plays and audio performances is not only a sound representation of a specific location, but above all its narrative, psychological, and semantic integration into the artistic environment.

In classical discourse on sound art, site-specific is usually associated with the integration of the real acoustic characteristics of a place into the structure of a work [5; 10]. However, the latest practices rethink this concept, creating site-specific works without mimicking the space acoustically, instead working with its cultural, historical, and imaginary dimensions. One of the most striking, prominent examples of this in Ukraine is the audio performance Tunnels of Imagination (2024) by the Kharkiv theater Nafta, created by Artem Vusyk and Tetiana Golubova.

The article examines the specifics of site-specific elements in Ukrainian radio drama using the example of the audio series “Tunnels of Imagination,” created in the format of an immersive sound journey through the Kharkiv metro. It analyzes the peculiarities of combining the dramaturgical component, narrative functions atypical for the genre, and hyper-textual elements. It emphasizes how the audio play reproduces the experience of being in a specific space and creates the effect of immersing the listener in the “metaphorical architecture” of the metro. The role of the site-specific approach in understanding the role of place, in forming new strategies for the listener’s interaction with a work of art, as well as in the development of contemporary Ukrainian radio dramaturgy is traced.

Key words: sound art, radio play, audio performance, immersiveness, Nafta Theater, site-specific art.

Постановка проблеми. Сучасне звукове мистецтво дедалі частіше звертається до практик *site-specific* як до способу активізації простору, перетворення його з нейтрального тла на повноправного учасника наративу. Під поняттям «*site-specific*» (з англ. предметно-орієнтоване мистецтво) розуміється концепція продукування художнього твору з прив'язкою до конкретного місця. Предметно-орієнтовані практики у радіоп'єсах – це не лише аудіо презентації конкретної

локації, а насамперед – наративна, психологічна і семантична інтеграція у локацію. Якщо в класичній радіоп'єсі простір здебільшого постає як умовна або абстрактна категорія, що формується виключно за допомогою звукових маркерів, то в новітніх аудіопроектах він дедалі частіше осмислюється як конкретна локація з власною культурною, історичною та емоційною семантикою. Особливої ваги в цьому контексті набувають предметно-орієнтовані практики, у яких

місце не лише слугує тлом для подій, а безпосередньо впливає на драматургію, тривалість, наративну структуру та рецепцію твору. В українському науковому дискурсі проблема предметно-орієнтовної аудіотворчості, зокрема в межах радіоп'єси, залишається недостатньо опрацьованою. Водночас поява таких проєктів, як аудіовистава «Тунелі уяви», присвячена харківському метрополітену, засвідчує формування нових художніх моделей, у яких поєднуються урбаністичний простір, колективна пам'ять міста та імерсивні стратегії слухацької взаємодії. Це зумовлює необхідність теоретичного осмислення таких творів у межах літературознавчого аналізу радіодраматургії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Теоретичні засади аналізу звукового простору й site-specific мистецтва розроблялися передусім у межах західних гуманітарних студій. У працях М. де Серто, М. Пірсона, Б. Лабеля, простір осмислюється як динамічний процес, що формується через рух, слухання та тілесну присутність суб'єкта. Концепції звукової архітектури (aural architecture) Барі Блесера та Лінди-Рут Солтер [5] та акустичної території (acoustic territories) Брендона Лабеля [10] дозволяють аналізувати міський простір як багатоплановий культурний текст, що впливає на емоційний і наративний досвід. В українському літературознавстві питання просторової організації радіоп'єс і аудіовистав перебуває на початковому етапі осмислення. Наявні публікації зосереджуються переважно на історії жанру або аналізі окремих текстів, не пропонуючи системного підходу до вивчення простору як активного елементу драматургії. Це створює наукову лакуну, яку покликано частково заповнити дане дослідження.

Постановка завдання. Метою статті є літературознавчий аналіз аудіовистави «Тунелі уяви» як прикладу предметно-орієнтованої радіоп'єси в сучасному українському культурному контексті. Для досягнення поставленої мети передбачено виконання таких завдань:

- 1) проаналізувати драматургійні принципи побудови аудіовистави, зокрема зв'язок між тривалістю твору та топографією реального простору метро;
- 2) визначити роль простору харківського метрополітену як сценічного майданчика та культурного тла, що впливає на наратив навіть за відсутності фізичної присутності слухача в локації;
- 3) дослідити специфіку звукової стратегії твору, зокрема принципову відмову від звукових маркерів метро як художній прийом;

4) окреслити гіпертекстуальні та культурні коди, пов'язані з локальним харківським контекстом, і їхню роль у формуванні колективної пам'яті міста.

Виклад основного матеріалу. У дискурсі звукового мистецтва предметно-орієнтовані мистецькі продукти зазвичай асоціюються з інтеграцією реальних акустичних характеристик місця до структури твору [5; 10]. Проте з'являються практики, що переосмислюють це поняття, створюючи предметно-орієнтований продукт без звукової мімікрії простору. Одним із таких прикладів в Україні є аудіосеріал «Тунелі уяви» харківського театру «Нафта» [4], створена Артемом Вусиком і Тетяною Голубовою.

Саме поняття site-specific виникло в мистецьких практиках другої половини ХХ ст., стосувалося воно робіт скульпторів та художників Афіни Тачі та Деніса Оппенгейма. І у їхніх роботах це означало, що твори були невіддільні від конкретної локації. У звуковому мистецтві та радіоп'єсі цей підхід може також означати інтеграцію просторових характеристик локації в драматургію (акустичні особливості, звукове оточення, ритм руху тощо), із залученням локальної семантики і топографії (історія місця, колективна пам'ять, соціальні контексти). Такі твори дають змогу імітувати досвід присутності слухача в конкретному середовищі через звук. Певною мірою це перетинається з поняттям аудіопрогулянки, але радіоп'єса має більш чітку сюжетну лінію і драматургічну структуру.

У 1998 р. Патріс Паві запропонував дефініцію поняття site-specific у театральних постановках: «Постава й спектакль, задумані відповідно до реального середовища й поза ним (поза приміщення театру). Не раз досить багато часу затрачається на пошук незвичного (з ознаками історичності або особливої атмосфери) місця для вистави: ангар, занедбаний завод, міський квартал, будинок або помешкання. Таке незвичне місце створює нагоду по-іншому трактувати текст (класичний чи сучасний), наділяє його нечуваною потугою і розташовує публіку в цілком несподіваному щодо тексту, щодо навколишнього середовища і дискурсів акторів ракурсі. Такий кадр створює ситуацію нового процесу висловлювання, що, як це бачимо в ленд-арті, дає змогу розкрити природу й територіальні обставини, а також надає виставі незвичного оточення. Це, своєю чергою, сповнює її справжньою чарівністю та енергією» [2, с. 326–327]. Спостереження Паві стосуються безпосередньо практик, що описують театральне дійство, він підкреслює, що п'єса як

подія належить до простору і змушує простір діяти так само, як вона змушує діяти акторів.

Незабаром після цього, у ключовій книзі «Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation», Нік Кей звертається до ширшого спектру форм, що походять як з драматичних, так і з візуальних художніх традицій. Його характеристика мистецтва, що прив'язане до локації, як «виразного обміну між твором мистецтва та місцями в яких з'являється додаткове значення через художню компоненту» [9, с. 1–2]. Він змістив акцент з об'єкта на процес та відносини між твором і його локацією. У звуковому мистецтві це традиційно означало інтеграцію акустики, шумового середовища чи ритму і простору в драматургію. Проте сучасне мистецтво демонструє тяжіння до того, що предметно-орієнтоване мистецтво стає семантичним або гіпертекстуальним конструктом, не обов'язково проявленим у фізичному звуковому просторі.

Аудіовистава «Тунелі уяви» є взірцевим прикладом цієї тенденції. У творі відсутні звукові маркери метро, натомість метрополітен стає ментальною сценою для абсурдистсько-фантастичних історій, що глибоко занурені в локальний харківський контекст.

Харківський метрополітен як site-specific простір

Метрополітен можна розглядати як особливу site-specific локацію, яка у творі використовується як змістовне тло і одночасно є важливішою, ніж просто декорація, тобто у тексті це невід'ємна частина сюжету. Цей простір одночасно замкнений, герметичний, але й надзвичайно мобільний – має власну ритміку та топографію. Проте для Харкова під час повномасштабного вторгнення метро набуло також соціокультурного навантаження. Воно перестало бути лише «транспортною артерією» і перетворилося на колективне бомбосховище, місце виживання, символ незламності міста. Ця нова, травматична і водночас життєствердна пам'ять про простір є ключовим, хоч і невисловленим, тлом для аудіовистави. Тому Артем Вусик та команда свідомо використали метро як сцену, де побут перетворюється на театр. За словами режисера: «Метро може бути не тільки транспортною артерією чи захистом від російських ракет. Воно також може стати простором створення нової реальності» [3].

У творі немає жодних просторових звуків локації, себто шумів потягу, вагонів, гулу тунелів чи сигналів станцій. Це можна трактувати як художній прийом, яким автори акцентують увагу на самій історії, як на частині локації, а не лише

як на конкретному фізичному просторі. Автори спираються на те, що слухач і так перебуває у метро слухаючи твір, і звуки «живого» середовища не потребують дублювання. Здається логічним, що така відмова від дублювання звуків «живого» середовища дозволяє уникнути надмірної формальної навантаженості, натомість дає змогу сконцентруватися на наративі, тобто автори обрали стратегію – акцентувати увагу на історії як на органічній частині локації, аби посилити ефект занурення через роботу з уявою слухача, який сам реконструює звукове тло. Таким чином, предметно-орієнтованість тут існує на рівні семантики та культурної пам'яті, а не через аудіальні маркери.

Варто зазначити, що у творі метро виконує подвійну функцію: є фізичний топос: маршрут, тривалість поїздки, назви станцій (Салтівська, Академіка Павлова тощо); а також ментальний і наративний простір, де відбувається абсурдне й сюрреалістичне.

Цей аудіо серіал складається з трьох серій і кожна з них починається з фрази: «Потяг вирушає в подорож, хоч вона може здатися йому одноманітною, та все ж кожного разу виходить по-новому. Кожного разу трапляються якісь інші історії на, здавалось би, однаковому шляху» [4]. Ця формула створює образ повторюваної подорожі з нескінченними варіаціями, що є мотивом, близьким до літератури абсурду [8, с. 13] та концепту множинності міського досвіду Мішеля де Серто, для якого місто є «величезним соціальним досвідом відсутності місця», що складається з незліченних переміщень. Він писав, що: «переміщення, які місто примножує й концентрує, перетворюють його на величезний соціальний досвід «браку місця» – досвід, що розпадається на безліч дрібних депортацій (переміщень і прогулянок). Водночас цей брак компенсується взаємними зв'язками та перетинами численних пересувань, які переплітаються та формують міську «тканину», і позначений знаком того, що мало би бути остаточним місцем, але є лише назвою – Місто. Ідентичність, яку надає це місце, є тим більш символічною (названою), що попри нерівність позицій і прибутків його мешканців, існує лише як скупчення перехожих, як мережа осель, тимчасово «привласнених» пішохідним рухом, перемішування видимостей власності – це всесвіт орендованих просторів, заселений відсутністю місця або ж омріяними локаціями» [6, с. 103–104].

Абсурдистська поетика, де буденні ситуації перетворюються на фантастичні, є центральною для вистави. Наприклад, бабуся, схожа на королеву Єлизавету; персонаж (Ігор Ігорович Коперфільд,

що є образом-алюзією на американського ілюзіоніста), що буквально занурюється у свій кейс і зникає; Фіолетовий Чоловік, який вимагає своє «місце» в метро, ніби в театрі або потязі. Цей прийом, що поєднує «звичне і неможливе в одній події» [8, с. 100, с. 206], посилюється значенням локації і одночасно – аудіальною порожнечою (відсутністю звуків метрополітену). Цей гротескний шар відсилає до карнавальної логіки постмодернізму [1], де повсякденний простір підземки наповнюється абсурдними, але значущими образами. «В результаті часто незрозуміло, чи дія має зображати світ жахів чи реальні події. У межах однієї сцени дія може переходити від поезії високих емоцій до чистої фарсової комедії або кабаре, а діалоги, як правило, виходять з-під контролю, так що іноді слова здаються суперечливими, враховуючи дії персонажів на сцені, і це все перетворюється на набір слів і фраз із словника або книги для мандрівників, або дія може застрягати в нескінченних повтореннях, як грамофонна платівка, що зациклилася на одній доріжці. Тільки в такому божевільному світі незнайомці можуть зустрітися і після довгої ввічливої розмови та ретельного перехресного допиту з величезним здивуванням виявити, що вони мають бути чоловіком і дружиною, оскільки живуть на тій самій вулиці, в тому самому будинку, квартирі, кімнаті та ліжку (п'єса Іонеско «Лис сопрано»))» [7, с. 7].

Іншим важливим художнім прийомом є гіпертекстуальність: алюзії на локальну культуру Харкова, на міські реалії, політичні постаті (наприклад, мера Геннадія Кернеса), на інфраструктурні місця («Радмір Експохол») або кав'ярню «Нафта» (яка є реальною локацією у Харкові), що може бути певною грою слів, враховуючи ідентичну назву театру, який створив цю аудіоп'єсу. Для слухача, не зануреного у харківський культурний контекст, це може здатися сюрреалістичним потоком образів, для харків'янина ж – ці образи створюють додаткові смисли, своєрідний «контурний культурний пласт», що вкорінює п'єсу у локальність.

Звертаючи увагу на фрагмент тексту першої серії, що демонструє ще одну ключову рису – метанаративну інтеракцію, варто зазначити, що це створює відчуття присутності. Оповідач звертається безпосередньо до слухача: «Озираючись зараз по сторонах ви навіть можете його побачити, якщо звісно їдете з ним в одному вагоні» [4]. Цей прийом розмиває межу між художнім світом і реальністю слухача, створюючи ілюзію співучасті. Це можна визначити як форму перформативної наратії із залученням реципієнта до

активної участі, адже слухач не лише «чує», але й втягується у дію – йому пропонують озирнутися, співвіднести почуте з реальністю довкола. Тут метро функціонує як інтерактивна сцена, яка одночасно є частиною вистави.

Таким чином, відсутність звукових маркерів, гіпертекстуальні алюзії та перформативна нарація разом створюють унікальний формат аудіоп'єси, де метро стає і сценою, і текстом, і фоном одночасно.

Драматургія «Тунелів уяви» як site-specific проєкту

Однією з найхарактерніших рис «Тунелів уяви» є точна відповідність тривалості кожної серії реальному часу поїздки на конкретній гілці харківського метро: двадцять хвилин на Салтівській та Олексіївській лініях і тридцять хвилин на Холодногірській. Така синхронія фізичного і наративного руху створює ефект, який можна окреслити як топографічні таймінги, себто час, безпосередньо прив'язаний до топографії простору. Автор проєкту Артем Вусик наголошує, що спеціально «відміряв час між станціями, враховував, коли потяг їде і стоїть, коли у вагон заходять чи виходять пасажери» [3]. Таким чином, часовий ритм міської інфраструктури стає каркасом для драматургії.

Прив'язка сюжету до реального темпоритму дозволяє інтервенцію у простір повсякденності. Кожна з трьох серій функціонує як жанровий експеримент: «Салтівська серенада» нагадує мелодраму про втрату емоційного контакту, «Олексіївський вестерн» – абсурдистську варіацію з карнавальними образами ковбоїв та бандитів, а «Холодногірський детектив» – камерний трилер, у якому вагон метро перетворюється на сцену розслідування злочину.

Жанрова інтерпретація епізодів «Холодногірський детектив» і «Олексіївський вестерн»

Епізод «Олексіївський вестерн» жанрово ґрунтується на формі класичного вестерну, проте послідовно деконструює її, трансформуючи жанр у пародійну та водночас екзистенційно забарвлену наративну форму. Уже сама ідея «внутрішнього Клінта Іствуда» – як уособлення чуттєвої сили, моральної рішучості та «внутрішньої людини» – функціонує не лише як персонаж у буквальному сенсі, а й як архетип, що циркулює між героями вагона метро.

Наратив використовує впізнавані атрибути вестерну: напружене очікування дуелі, жестикуляцію ковбоя, спробу дістати револьвер із-за пояса. Водночас ці жанрові маркери навмисно

виявляються порожніми: жоден із персонажів насправді не має зброї, а кульмінаційний момент розряджається іронічною реплікою про неможливість пронесення пістолета в харківське метро. Таким чином, замість класичної дуелі відбувається жанрове «зняття напруги», що переводить очікування слухача з площини дії у площину рефлексії. Особливого значення набуває ламання четвертої стіни, коли один із персонажів ставить запитання: «Хто тут автор, хто управляє?», цей жест відкрито виявляє штучність наративної конструкції.

Замість героїчної розв'язки наратив пропонує «кумедну, коряву бійку», що остаточно знецінює жанровий пафос класичного вестерну. Символічним стає й вигнання Клінта Іствуда з Олексіївської гілки: архетип сили й мовчазної рішучості виявляється несумісним із реальністю метро, де перемагають «люди-звірі» (квардобири) – образи карнавальні, гротескні, позбавлені героїчного виміру. Подальший розвиток сюжету ще більше віддаляє епізод від жанру вестерну й наближає його до екзистенційної притчі. Повідомлення Альбіни про те, що Клінта бачили сумним і що він захворів на «екзистенс», функціонує як метафора екзистенційної кризи – втрати сенсу, внутрішньої опори та ідентичності. Таким чином, жанрова модель вестерну остаточно поступається місцем філософському осмисленню стану сучасної людини.

Варто підкреслити, що «Олексіївський вестерн» постає як гібридна жанрова форма, у якій елементи вестерну виконують радше роль іронічного каркаса. Через пародію, метанаратив і екзистенційну проблематику епізод демонструє неможливість прямого перенесення героїчних жанрових моделей у сучасний міський простір та підкреслює кризу «внутрішнього героя» в умовах повсякденності.

В свою чергу епізод «Холодногірський детектив» жанрово апелює до моделі класичного детективу, зокрема до його камерної різновидності, у якій простір дії максимально звужений, а коло підозрюваних обмежене. Драматургія ситуація ґрунтується на чітко сформульованій загадці – викраденні платівки альбому Blue Sunshine гурту The Glove, що належить мерові міста Метрополіту. Власне акт крадіжки не демонструється безпосередньо, натомість увага зосереджується на процесі розслідування, що відповідає класичній детективній логіці.

Просторове звуження до одного вагона метро виконує не лише сценографічну, а й жанротвірну функцію. За твердженням Метрополіта, на пла-

тивці встановлено жучок, який фіксує її перебування саме у цьому вагоні, а отже, злодій перебуває серед пасажирів. Таким чином, простір вагона перетворюється на замкнену сцену допиту, що відсилає до традиції «закритого кола підозрюваних»

Персонажі детектив Сміт і детективка Маєрс виконують функції раціональних агентів, які через допити, логічні припущення та аналіз непрямих доказів поступово реконструюють хід подій. Важливо, що пасажирів вагона не мають індивідуально розгорнутих біографій, натомість постають як типові фігури можливого злочинця, що посилює жанрову напругу й зосереджує увагу слухача не на психологізмі, а на самому процесі викриття. Камерність детективу в цьому епізоді посилюється акустичними засобами: вузький простір вагона, адаптивний музичний супровід, голоси пасажирів формують замкнену акустичну сферу.

Отже, «Холодногірський детектив» можна визначити як камерний детективний епізод із чіткою жанровою структурою, у якому класичні детективні моделі адаптовано до умов аудіовістави. Жанрова формула тут не лише визначає наративну логіку, а й безпосередньо взаємодіє з простором метро, перетворюючи вагон на сцену розслідування та підкреслюючи інтеграцію жанру в локальний міський контекст.

Загалом варто зазначити, що у «Тунелях уяви» повсякденний простір метрополітену постає як місце зіткнення буденного і вигаданого, де з'являються персонажі «зовнішнього світу» – Клінт Іствуд чи королева Єлизавета. Тут це прийом органічно функціонує, поєднуючи фікцію і дійсність, тобто тут реальне місце стає майданчиком для історії, яка перевищує його звичні функції. Особливу роль у драматургії відіграє звук як архітектурний елемент. Принципово важливим є те, що у виставі, як вище було зазначено, відсутні характерні шумові маркери метро – гуркіт вагонів, скрегіт рейок чи оголошення станцій. Відмова від цього звукового шару відкриває простір для уяви слухача і підкреслює роль тексту й голосу як єдиних носіїв наративу. Водночас композиція побудована на ритмічному русі: чергування поїздки та зупинок створює акустичний еквівалент архітектури, яку слухач «добудовує» власними відчуттями. Це відповідає концепції «акустичної архітектури» [5, с. 69, с. 217], коли акустичне середовище організовує просторовий досвід навіть без його фізичного відтворення.

Важливим є те, що навіть поза межами метро аудіоп'єса не втрачає смислової автономії. Слухач може сприймати її як самодостатню історію –

мелодраму, вестерн чи детектив, навіть фізично не перебуваючи у харківському метро. Це підтверджує тезу Пірсона [11, с. 7–8], що предметно-орієнтований проєкт не обов'язково означає буквальну прив'язаність до місця: воно може існувати і як сеттинг (вигаданий всесвіт), тобто простір уяви митця, який відсилає до топосу, але функціонує незалежно від нього. Таким чином, метро у «Тунелях уяви» стає своєрідним «некартографованим простором» – локацією, яку не потрібно чути чи бачити аби зануритися у наратив.

Водночас твір насичений культурними алюзіями та гіпертекстуальними кодами, що відсилають до харківського контексту. У сюжет вплетені постаті з локального політичного та культурного поля, зокрема образ мера Геннадія Кернеса, який у виставі постає у гіперболізованій фантастичній формі, перетворюючись на кажанів або воскресаючи в метро. Тут же присутні локальні жарти, алюзії на міські легенди й досвід війни, коли підземка стала укриттям під час обстрілів. Для слухача, не знайомого з харківським «фольклором», це звучить як абсурдний гротеск, але для харків'янина – це багатошарова гра пам'яті й гумору.

Висновки. У підсумку «Тунелі уяви» можна визначити як гіпертекстуальну аудіоінсталяцію, у якій метро постає і сценою, і тлом, і архівом міських міфів. Відмова від звукової мімікрії, точна синхронізація з топографією часу, поєднання локального гумору й універсальних жанрових моделей – усе це розсуває межі класичної радіоп'єси. Якщо у традиційній аудіодрамі простір часто був умовним чи абстрактним, то тут він стає структуроутворюючим елементом, що організовує як сюжет, так і досвід слухача. Саме це дозволяє трактувати «Тунелі уяви» як приклад предметно-орієнтованого аудіотвору, де міський простір і уява співіснують як рівноправні компоненти. «Тунелі уяви» є одним із перших в Україні проєктів, який повноцінно впроваджує предметно-орієнтовану методологію у звукове мистецтво. Цей проєкт відкриває широкий простір для подальших досліджень: порівняльний аналіз із західноєвропейськими аудіопрогулянками, дослідження технік *site-specific* у сучасних звукових практиках, а також місце і роль слухача у рецепції акустичних творів, демонструючи приклад розширення жанрових меж української радіоп'єси.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гундорова Т. Бу-Ба-Бу, Карнавал і Кіч. *Критика*. 2000. Т. 7–8, № (33–34). С. 13–18.
2. Паві П. Словник театру : Словник / пер. з Фр. М. Якуб'як. 2-ге вид. Львів : ЛНУ ім. Ів. Франка, 2006. 640 с.
3. Презентація друкованого журналу «Люк» та аудіовистави від «Нафти». Що? Так!. «Люк». URL: <https://lyuk.media/news/presentation-of-lyuk-and-nafta/> (дата звернення: 20.08.2025).
4. Тунелі уяви : аудіовистава. Театр «Нафта». 2024. URL: <https://nafta.theater/tuneliuiavy> (дата звернення: 20.08.2025).
5. Blesser B., Salter L. R. *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*. : Book. Cambridge Massachusetts London, England : Mass. : MIT Press, 2007. 437 p.
6. Certeau M. *The Practice of Everyday Life : essays / trans. from French by S. Rendall*. Berkeley : University of California Press, 1984. 229 p.
7. Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. Tulane Drama Review. 1960. Vol. 4, no. 4. P. 3–15. DOI: 10.2307/1124873.
8. Esslin M. *The Theatre of the Absurd* : book. Garden City, New York : Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., 1961. 369 p.
9. Kaye N. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. : Book. London and New York: Routledge, 2000. 238 p.
10. LaBelle B. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life* : Book. 2nd ed. New York, London, : Bloomsbury Publishing Inc, 2019. 437 p.
11. Pearson M. *Site-Specific Performance* : Book. New York : Palgrave Macmillan, 2010. 224 p. DOI: 10.1007/978-1-137-28558-4

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025