

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

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ В СУЧАСНОМУ СВІТОВОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Виконала:

здобувачка вищої освіти магістратури
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Ніка АЛТУХОВА

Науковий керівник:

заслужений працівник культури України,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури ХДАК
Вікторія БУГАЙОВА

Наукові рецензенти:

- 1) кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури ХДАК
Світлана ШУМАКОВА;
- 2) кандидат мистецтвознавства,
викладач ОНМА ім. А. В. Нежданової
Олена СТРЕЛЬЧУК

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
20 грудня 2023 року

Харків
2023

Харківська державна академія культури

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

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Завідувач кафедри режисури

_____ / Сергій ГОРДЕЄВ /

19 жовтня 2022 року

ЗАВДАННЯ

**на виконання кваліфікаційної роботи здобувачки вищої освіти
Ніки АЛТУХОВОЇ**

1. Тема: «Перформативні практики в сучасному світовому сценічному мистецтві»
науковий керівник – заслужений працівник культури України,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури
Вікторія БУГАЙОВА
затверджені рішенням кафедри режисури від 19 жовтня 2022 р.
2. Строк подання роботи – 15 січня 2024 р.
3. Вихідні дані до роботи – досліджуються перформативні практики в сучасному світовому сценічному мистецтві.
4. Зміст кваліфікаційної роботи (перелік питань, що потребують розробки):
 1. ВСТУП
 2. РОЗДІЛ 1.
 3. РОЗДІЛ 2.
 4. РОЗДІЛ 3.
 5. ВИСНОВКИ
 6. СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ
 7. ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи

Розділ	Відомості про консультантів розділів кваліфікаційної роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ		
Розділ 1	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ		
Розділ 2	кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри майстерності актора Віталій МІЗЯК		
Розділ 3	доцент, заслужений діяч мистецтв України, доцент, декан факультету сценічного мистецтва Ігор БОРИС		
Висновки	доцент, заслужений діяч мистецтв України, доцент, декан факультету сценічного мистецтва Ігор БОРИС		
Список використаних джерел	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ		
Додатки	кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри майстерності актора Віталій МІЗЯК		

6. Дата видачі завдання – 19 жовтня 2022 року.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	01.11.2020	
2.	Розділ 1	01.02.2021	
3.	Розділ 2	01.04.2021	
4.	Розділ 3	01.07.2021	
5.	Висновки	01.10.2021	
6.	Список використаних джерел	10.10.2020	
7.	Додатки	15.12.2021	
8.	Редагування тексту	15.01.2022	
9.	Збір рецензій	10.01.2022	

Здобувач вищої освіти _____

Ніка АЛТУХОВА

(підпис)

Науковий керівник
роботи _____

Вікторія БУГАЙОВА

(підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Аналіз джерел і понять магістерського дослідження

1.2. Підходи та методи дослідження

Висновки до розділу 1

РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК ПЕРФОРМАТИВНИХ ПРАКТИК В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Перформативні практики: культурно-мистецька сутність

2.1. Перформативність політики соціального

Висновки до розділу 2

РОЗДІЛ 3. АКТУАЛЬНІ ПЕРФОРМАНСИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ

3.1. Перформативні висловлювання як дії

3.2. Актуальні перформанси в контексті воєнної ситуації в Україні

Висновки до розділу 3

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Перформативність є ознакою сучасних сценічних практик. Сучасні митці запроваджують їх в якості потоку творчих експериментів, що з'являються на підґрунті постмодерного художнього бачення. Попри бурне охоплення як мистецького, так і життєвого простору перформативною дією, проявляється явно недостатня дослідженість феномена перформативних практик.

Перформативні сценічні дії нині виразно поширюються та актуалізуються, що й зумовило вибір даної теми дослідження. Відповідно, визначена тема актуальною та потребує своєї розробки.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами та темами. Магістерське дослідження виконано відповідно до плану наукових досліджень кафедри режисури Харківської державної академії культури 2022–2023 рр., затвердженого на засіданні кафедри (протокол № 2 від 20 вересня 2023 р.), та є складової теми «Актуальні науково-дослідні пошуки в контексті сценічного дискурсу».

Мета і завдання дослідження. *Мета магістерської роботи* полягає у вивченні перформативних практик в контексті сучасного світового сценічного мистецтва.

Мета зумовлює вирішення таких *завдань*:

- вивчити наукову літературу з теми дослідження;
- визначити теоретичні роботи, на які можна спиратися;
- визначити підходи та методи дослідження;
- проаналізувати історію розвитку перформативних практик;
- проаналізувати перформаниси Марини Абрамович;
- проаналізувати перформаниси на підтримку України у війні;

- сформулювати узагальнення щодо еволюційного розвитку перформативних практик в сучасному мистецькому просторі.

Об'єктом дослідження є сучасне світове сценічне мистецтво.

Предметом дослідження є сучасні перформативні практики, зокрема на підтримку України у війні.

Методи дослідження визначаються предметом та об'єктом нашого дослідження, темою і завданнями магістерської роботи.

Дослідження здійснюється в межах міждисциплінарного, мистецтвознавчого, культурологічного підходів, що сприяє розширеному розумінню предмета дослідження як особливого театраль-но-культурного явища.

Мистецтвознавчий підхід спирається на:

- методи аналізу твору й аналізу актуального художнього досвіду творчості автора;
- іконологічний метод як аналітичний спосіб дослідження твору мистецтва, що вивчає його зміст;
- формально-стилістичний метод, який дозволяє виявити усталені ознаки досліджуваного предмету як на формальному, так і на змістовому рівні.

Культурологічний підхід реалізує методи:

- метод аналізу джерел з метою вивчення історіографії обраної проблеми;
- історико-культурний метод, що відтворює історію становлення предмета дослідження;

- метод причинно-наслідкового аналізу для визначення специфіки та співставлення впливів розглянутих фактів досліджуваного феномена.

Загальнонаукові методи: метод контент-аналізу та метод теоретичного узагальнення, що сприяють підведенню підсумків дослідження.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у виокремленні і детальному вивченні сучасних перформативних практик на підтримку України у війні в контексті розвитку переформативних дій в сучасному світовому мистецькому просторі.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання матеріалу дослідження у навчально-методичних матеріалах, які висвітлюють тенденції розвитку сучасних сценічних практик, уподобань сучасних митців.

Теоретичні положення магістерського дослідження можуть знайти застосування у студентських, аспірантських дослідженнях та роботах науковців-початків, які торкаються подібної тематики.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи обговорювались на засіданнях кафедри режисури ХДАК.

Апробація дослідницьких результатів здійснена на конференціях.

Тему дослідження відбито у публікаціях:

1. Алтухова Н. В. До питання дослідження перформативних тенденцій сучасного сценічного мистецтва. Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : матеріали XV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 19 жовтня 2023 р.). Київ : НАКККиМ, 2023. С. 126–127.

2. Алтухова Н. В. Сучасні сценічні практики крізь призму укліну в перформативність. Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали VII Всеукр. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів. Київ: НАКККіМ, 2023. С. х–х.

Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. (9 листоп.). Київ: НАКККіМ, 2023. С. х–х.

Структуру роботи складають: вступ, три розділи з трьома параграфами, висновки, список використаних джерел з 50 найменувань, 3 додатка (5 сторінок); основний зміст – 65 сторінок, загальний обсяг роботи – 71 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Аналіз джерел і понять магістерського дослідження

Поринаючи в питання історії, відзначимо, що вже з XVIII ст., коли в Італії закріпилася модель організації театрального простору, відома як «сцена-коробка», з певної точки зору її можна було вважати вадою. «Сцена-коробка» організовує простір, відповідно до принципу центральної перспективи, дистанції і відповідності кубу, який і виступає в ролі цілого світу. Від глядача його відокремлює невидима четверта стіна. У такому ілюзійному театрі спектаклі створюються як «речі», незалежні від присутньої аудиторії, яка повинна зберігати позицію пасивного спостерігача. Посилення ролі літератури у постановках, затемнення залу, жорстка регламентація поведінки глядачів – все це заходи руйнування петлі відповідної реакції, таким чином, зміцнення розуміння вистави як «речі». Авангардне мистецтво початку XX ст. починає це руйнувати [].

Свого часу маніфест Ф.Т. Марінетті пропонував приклеювати глядачів до стільців, продавати одне і теж місце десяти особам, присипати крісла порошком, що викликає чхання і т.п. []. Проте участь глядачів не стає результатом їх усвідомленого рішення і відбувається поза їхньою волею.

Інший приклад стосується структури самого спектаклю: німецький режисер М. Рейнхардт створював для своїх постановок нестандартні просторові композиції, «які позбавляли глядача традиційної для ілюзійного театру позиції спостерігача і одночасно сприяли виникненню нових форм інтеракції між глядачами та акторами» []. Наприклад, у виставі «Сумурун» був придуманий широкий міст, що проходив через весь зал для глядачів. Цей міст був запозичений режисером з

традиційного японського театру Кабукі. У результаті дія розгорталася серед глядачів. Причому актори грали симультанно і на сцені, і на мосту, так що глядачам доводилося вибирати, за чим їм спостерігати. Зупинившись на одному, вони неодмінно втрачали з поля зору інше. Так, вибираючи які події повинні бути в центрі їх уваги, глядачі ставали «творцями» вистави [].

Тож представники авангарду прагнули до руйнування традиційної сцени-коробки, зняття кордону між сценою і залом для глядачів, закликали скасувати рампу, яка «поділяє театр на два чужі один одному світу: тільки діючий і тільки сприймаючий». Ідеальний театр описувався як той, що, перш за все, не має сцени, а ігровий майданчик, «охоплений» глядацької масою з усіх боків, і мобільно трансформується в арену тощо [], що є «прагнення поєднати мистецтво з життям» [].

У цілому вітчизняне сценічне мистецтво пішло за лінією традиційно-психологічною, а в європейському мистецтві вже у 60-і рр. ХХ ст. відбулося те, що Е. Фішер-Ліхте пізніше назвала «уклоном у перформативність» [].

Отже, у рамках укліну в перформативність відбувається перехід від «спектаклю-речі» до «спектаклю-події», де центральне місце безпосередньо займають взаємини акторів і глядачів, сама комунікація як така. Якщо раніше метою для глядача було розуміння, тлумачення вистави, то тепер цю позицію займає безпосередній досвід, який отримує глядач разом з виконавцями в процесі співіснування в одному часі і просторі, як втілення принципу «цілісності, тобто формування цілісного мікрокосмосу сцени, що відсилає до макрокосмосу світу» та як «сценічне есе, в якому «дія» замінюється запропонованим публіці театралізованим роздумами на певні теми» [].

1.2. Методи дослідження

Вочевидь у сучасному світі сценічні практики помітно програють в рівні видовищності кіно, телебаченню, тому головна їхня сила – можливість надати глядачеві відчуття причетності до спільної, цілісної взаємодії, надати неповторний живий досвід. Глядач отримує не сильну, нав'язувану емоцію, а задовольняє почуття спраги нового і невідомого. Відповідно, зникає звичне театральне-художнє висловлювання, і комунікація здійснюється не через звичне розуміння-інтерпретацію, а саме через набуття новітнього досвіду. Неминучість отримання глядачем індивідуального досвіду надає його присутності в сценічному просторі характер ситуації, події. Структурно нині змінюється і якість самого подання, що швидше є процесом, ніж результатом.

Сучасне сценічне мистецтво нерідко виявляє прагнення винайти різні шляхи до «бажаної можливості зустрічі», яка постає як перформативна та імерсивна мистецька комунікація, що швидко активуючись і поширюючись, потребує свого різнобічного осмислення [].

Джерельну базу дослідження перформативних практик сучасності складають науково-теоретичні напрацювання зарубіжних та вітчизняних театральних критиків і науковців – мистецтвознавців, культурологів, театрознавців тощо. Основа дослідження більшою мірою вибудовується на аналізі закордонних інтерв'ю творців та численних відгуків представників глядацької аудиторії щодо їхніх напрацювань, низки рецензій та науково-аналітичних статей, що склали сферу наших науково-дослідних інтересів.

Мистецтвознавчий аналіз, який ми вважаємо домінантним, тяжіє до ідей, сформульованих у працях А. Капроу, М. Абрамович, А. Арто, Є. Гротовського, Ю. Клековкіна, Н. Корнієнко та ін.; культурологічний – до наукових позицій таких дослідників, як В. Шейко, І. Хасан, К. Гірц, У. Еко та ін.

На нашу думку, важливим є не тільки вузько мистецтвознавчий підхід до сучасних сценічних практик, не тільки до нових практик, перформативного спрямування, але й причин їх виникнення. Іншими словами, широко залучено соціокультурний контекст, в якому все більш і більш зростаюча їхня популярність та взагалі поява стали можливими.

Сценічні практики як мистецтво відрізняє, в першу чергу, те, що їхнє життя миттєве, воно відбувається тут і зараз за умови співіснування виконавців і глядачів в єдиному часі та просторі. Жива реакція глядачів тут і зараз може все змінювати, трансформувати всі змісти.

Підкреслимо, що в рамках сценічних практик вимагається не просто присутність в тому самому часі адресата, а принципова орієнтація на сприйняття від нього сигналів (мовчання, знаків схвалення або засудження), відповідно, змінень. Саме с діалогічною природою сценічного дійства пов'язана риса невід'ємної варіативності, експериментальності. І поняття «канонічного» постає, безумовно, зовсім чужим. Воно замінюється поняттям певного інваріанта, що реалізується в ряді варіантів [].

Це є дійсно відчутним взаємообміном, що відбувається між акторами і глядачами, і який робить кожен сценічну дію неповторною. В широкому сенсі слова, сценічна дія чуйно реагує на зміни з боку глядацької аудиторії, трансформуючись в результаті не тільки очевидних, відчутних для всіх зрушень, але й внаслідок мінімальних, зовсім непомітних для ока змін.

Тож різноаспектні дослідження перформативних тенденцій сучасного сценічного мистецтва можуть надати відповіді на питання: яким чином в рамках сценічної дії глядачі і актори впливають один на одного? Які умови такої взаємодії? Які чинники впливають на хід сценічного дійства? Чого більше в сценічному дійстві – художнього або соціального процесу?

Отже, вивчення перформативних тенденцій сучасного сценічного мистецтва сприяє виявленню певної оформленості співдії виконавця і глядача,

які по суті, «розкривають в експерименті» не лише механізми створення сучасного мистецтва, але й функціонування як такого самого суспільства.

Тож, враховано міждисциплінарність аналітики з використанням інформації з різних галузей наукового знання, в першу чергу, з використанням єдності мистецтвознавчого й культурологічного підходів, бо культурологічний кут зору, виходячи з розуміння досліджуваного об'єкту як феномена культури задає дослідні параметри, доповнюючи мистецтвознавчі аналізи. Дослідження здійснюється в межах міждисциплінарного, мистецтвознавчого, культурологічного підходів, що сприяє розширеному розумінню предмета дослідження як певного театраль-но-культурного явища.

Мистецтвознавчий підхід спирається на:

- методи аналізу твору й аналізу актуального художнього досвіду творчості автора;
- іконологічний метод як аналітичний спосіб дослідження витвору мистецтва, що вивчає його зміст через призму текстових джерел та візуальних конвенцій;
- формально-стилістичний метод, який дозволяє виявити усталені ознаки перформативної та імерсивної дії як на формальному, так і на змістовому рівні.

Культурологічний підхід реалізує методи:

- метод аналізу джерел з метою вивчення історіографії обраної проблеми;
- історико-культурний метод, що відтворює історію становлення предмета дослідження;
- метод причинно-наслідкового аналізу для визначення специфіки та співставлення впливів розглянутих фактів досліджуваного феномена.

Загальнонаукові методи: метод контент-аналізу та метод теоретичного узагальнення сприяють підведенню підсумків дослідження.

Синтез означених підходів і методів відповідає сформульованій меті і задачам дослідження.

Висновки до розділу 1

1. Визначено необхідність єдності культурологічного і мистецтвознавчого підходів, бо культурологічний задає дослідні параметри, мистецтвознавчий – аналізує художню структуру.

2. З'ясовано, що визначення поняття перформативного, залишається є повністю незавершеним.

3. Виявлено, що ключовим у вживанні перформативного є трансформація позиції публіки, що стає співтворцем, приміряючи соціальні ролі.

4. Дослідження здійснюється в межах культурологічного міждисциплінарного та мистецтвознавчого, підходів, що уможлиблює всебічне вивчення предмету

РОЗДІЛ 2

РОЗВИТОК ПЕРФОРМАТИВНИХ ПРАКТИК В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Перформативні практики: культурно-мистецька сутність

Інтерес до перформативності був викликаний виходом у 2015 році книги Еріки Фішер-Ліхте «Естетика перформативності». Але перформативна теорія, що існує з 1950-х, набагато ширша за дослідження сучасного театру та перформансу: вона вплинула на дослідження культури, соціологію, філософію мови тощо, поступово розкриваючи свій критичний потенціал і виявляючи зв'язки з лівою ідеєю.

Ліва ідея з її критичністю щодо розподілу влади є вкрай важливою для перформативної теорії у сфері мистецтва. Перформативна теорія пояснює спроби художників емансипувати «видовище» чи «театральний жест» від влади існуючих форматів, способів виробництва спектаклю та передзаданих параметрів, просторових, тимчасових та тілесних. Реальність реальності, що лежить в основі перформативності, відбувається «тут і зараз» споріднена з прагненням лівих до практичного перебудови суспільства. Підривне слово рівне справі — саме про це говорять нам теоретики перформативної, вводячи таким чином театр у зону реальної, тобто небезпечної дії. Головне ж, що пов'язує ліве у політиці та перформативне у мистецтві, — це критична оптика та рефлексія про нерівність[.]

Мова як дія. Британський філософ мови Джон Л. Остін вперше вжив поняття «перформатив» у лекціях 1950-х років для позначення особливого способу висловлювання, що характеризується безпосередньою дієвістю.

Остін досліджував перформативи у повсякденному мовленні, відокремлюючи їхню відмінність від висловлювань, описують чи

стверджують що-небудь. Перформатив не описує, а формує дійсність: наприклад, вислів «Я беру тебе за дружину/чоловіка», що вимовляється нареченими в певних обставинах (при виконанні священиком процедури), веде до результатів (пара одружується). Для перформативу характерна наявність умов, конвенційних обставин (церква для вінчаючих) та повноцінне виконання дії всіма присутніми. Перформатив, відповідно до Остіну, «вказує те що, що виголошення висловлювання означає вчинення дії, й у разі невірної думати, що має місце просте вимову слів»[1]. Остін виключав з розгляду перформативи наступного типу: «Перформативне вживання буде особливому сенсі недійсним чи порожнім, якщо воно здійснюється актором зі сцени, або якщо воно починає вірш, або якщо воно здійснюється як розмова людини із самим собою»[1]. Перформативні висловлювання неможливо знайти ні істинними, ні хибними, але може бути вдалими чи невдалими залежно від результату; у них слово дорівнює обіцянці чи зобов'язанню щось виконати. Перформатив у тому сенсі, який вкладав у нього Остін, відповідає прагненню говорити від першої особи, в активній заставі, беручи до уваги умови промови («тут і зараз»). Він також може бути осмислений як політична дія.

У статті 1997 року Славою Жижек пише про парадоксальність поняття «перформативний мовленнєвий акт»: «У самому жесті виконання акта у вигляді вимови слів я втрачаю авторство; "Великий Інший" (символічна інституція) говорить через мене. Не дивно, таким чином, що щось маріонеткове є у тих людях, чия професійна діяльність по суті перформативна (судді, королі). <...> Пізній Лакан цілком виправдано зберігав поняття «акт» навіщо щось набагато згубнішого і реальнішого, ніж мовної акт»[1]. Закладена у перформативах здатність висловлювань-феноменів формувати дійсність несумісна з умовністю конвенційного мистецтва, вважав Остін. Саме тому він не вірив у здатність театру як умовного мистецтва робити перформативні дії. Однак, як показує Жижек,

традиційно протиставляючи видовище («щось маріонеткове») справжності «дії», перформативний вислів театральний, тобто позбавлений критичного потенціалу. Чому ж у такому разі саме в описах неконвенційного (і в політичному сенсі) театру поняття «перформативність» почало відігравати таку важливу роль?

Перформатив проти імітації. У тому ж 1955 році, коли Остін виступав у Гарварді з лекціями про перформатив, що пізніше увійшли до його книги *How to Do Things with Words*, Ролан Барт критикує імітаційний характер присутності артистів, що зображають екзотичне «негритянське свято» у виставі «Орестея» Жана Барро (театр "Маріньї", Париж). «Оскільки якщо берешся заразити таким театром, треба довести справу до кінця. Знаки тут не допоможуть, тут потрібна фізична участь акторів; традиційне мистецтво таку участь вчить лише імітувати, а чи не проживати. А знаки зношені, відіграні у тисячі колишніх пластичних номерів, і ми їм не віримо. Немає нічого болісніше, ніж залучення, яке не захоплює»[1]. Барт вживає слово «присутність» як синонім у виставі виплеску енергії та агресії. Розмірковуючи про драматичний театр, критик стягує перформативної присутності (хоча так його не називає) — тобто автентичного, вкоріненого тепер автореферентного жесту. Барт називає це «фізичним» або «тотальним» театром і вказує на те, що на відміну від імітаційного зображення свята будь-який джазовий концерт у виконанні темношкірих міг стати взірцем повної присутності.

Одним із ключових текстів для повоєнного театру стала опублікована в 1938 м збірка статей Антонена Арто «Театр і його двійник», де сказано, що світ, що виникає на сцені, нічого не повинен відображати або імітувати, але бути реальністю у всій інтенсивності присутності мобілізованих об'єктів, жестів і символів. Корінням ця ідея сягає філософії Ніцше, а також життєтворчих концепцій і практик італійського футуризму, який прагнув, за Марінетті, «заговорити вільними словами». Для нас важливо, що футуристи

розуміли сценічну дію як таку, що розгортається в реальному часі на очах у глядачів, а не задану п'єсою, жорсткою волею режисера або четвертою стіною між залом і сценою. Говорячи словами Фішер-Ліхте, замість театру як засобу комунікації, пов'язаного зі здатністю ока бачити на відстані[], театр почав ототожнюватися з іншими формами взаємин — більш особистими та знімаючими опозицію між актором і «дивлячимся». Цей поворот у мистецтві пов'язаний із політичним кліматом та усвідомленням художниками можливості участі в житті суспільства, що утопічно прагне до демократії та горизонтальності.

Гра в реальне. Відлік перформативності Еріка Фішер-Ліхте веде від перформансу Марини Абрамович "Уста Святого Хоми" (Інсбрук, 1975), в якому статус глядачів був рухливий, оскільки вони не могли визначитися, якими принципами потрібно керуватися, естетичними або етичними []. Дії художниці (фізичне насильство з себе) ставили глядачів перед вибором — залишитися «вуайєрами» чи втрутитися? Такий же ефект виник і на показах «Іграшок» компанії SIGNA (фестиваль NET), де глядацький статус із самого початку ставився під сумнів, так що було неясно, як можна і потрібно реагувати на насильство, що відбувається. На відміну від Абрамовича, «Іграшки» у своєму пристрої амбівалентні — ми до кінця не знаємо, чи реальне насильство чи ретельно відрепетироване. З такою самою двозначністю «реального» у документальному театрі працює і режисер Міло Рау.

Перформативний поворот у мистецтві прийнято вести від теорії та практики мистецтва 1950—60-х, на території якого були випробувані крос-дисциплінарність (проекти Йозефа Бойса), залучення глядача, вихід за межі «сцени» та включення повсякденного середовища (сайт-спеціфік Річарда), спонтанність дії (хепенінги Аллана Капроу), редукція та мінімалізм (Джон Кейдж), звичайний жест (Мерс Каннінгем), вуличний простір як політичний (Флюксус), екстремальне використання тіла художника як матеріалу (Джудіт

Маліна), нерепрезентаційні тактики, Тріша Браун, Люсінда Чайлдс) та багато іншого. Спільне для всіх цих відкриттів вони зроблені не на території театру, а в інших областях. У коледжі «Блек Маунтін», колиски американського авангарду, театр мислився як місце збирання різних практик, лабораторія, де зустрічаються мистецтва і виникає нова, не синтетична, але крос-дисциплінарна мова.

Попередниками перформативного повороту дослідники називають і діячів, які у своєму життєбудівному пафосі впроваджували елементи реального у структуру спектаклю. Їхні театральні дослідження, як футуристів, можна розглядати з погляду наявності «перформативного» у тому роботах. Вісник з Перекопа у «Зорях», справжня вантажівка в «Д. Є.», біомеханічна гра зі верстатом у «Великодушному роконосці», живі голуби та гойдалки у «Лісі», сайт-специфічний простір «Протигазів», на дроті в «Мудреце», бокс у «Одруженні», білі миші у «Ревізорі». Мова про характерну рису так званої Культури 1, всередині якої авторитарна воля художника спрямована в майбутнє і спрямована на перетворення життя [], але головним чином все ж таки - мистецтва.

Інтенції повоєнних художників пов'язані з зовсім іншим політичним контекстом: розчаруванням в утопіях та протестом проти капіталізму. Трохи пізніше, у 1970-ті, американськими громадськими рухами буде сформовано «горизонталізм», який поставить під питання домінування в будь-яких сферах: не тільки в економічній та державній, а й у расових, патріархальних та сексуальних взаєминах[]. Автори книги про світ постпраці «Винайдена майбутнє» Нік Срничек та Алекс Вільямс ставлять арт-акціонізм, ситуаційізм та інші протести, здійснені силами художників, в один ряд з так званою народною політикою, що діє локально і не претендує на глобальне перебудову капіталістичного світу. Горизонтальність, на відміну від потужної волі автора/художника, навмисно використовує перформативне всередині конвенційного (як Роберт Вілсон) або герметичного (як Ромео

Кастеллуччі), властива першовідкривачам перформансу, замість твору, що створюють подію, до якої залучені всі присутні. У цьому — одна з основних відмінностей дослідів російського авангарду від повоєнного перформансу. Воно змушує з увагою поставитися до своєрідності цих епох, а не виводити їхній спільний знаменник.

2.2. Перформативність політики соціального

Еволюція ідеї перформативності в contemporary art і у видовищних мистецтвах (зокрема у театрі) простежується у книзі Роузлі Голдберг «Мистецтво перформансу: від футуризму до наших днів»[1]. Хронологічно збудований шлях описаний з погляду взаємодії художника з суспільством та його критики щодо системи. Книга загалом підтверджує тезу Кеті Чухров про те, що культурний авангард західної сучасності не мислить себе без критики суспільства. Взяти концепцію реляційних практик у мистецтві (Ніколя Бурріо), емансипації глядача (Жак Ранс'єр) чи партиципаторного мистецтва (Клер Бішоп) — усі вони так чи інакше розглядають мистецтво театру та/або перформансу у соціально-політичному контексті. Сьогодні ця критика стала особливо гострою і пов'язана з протестом суспільства проти матриці капіталістичного життя.

Клер Бішоп, говорячи про нову хвилю інтересу до соціального, пише про підрив традиційних відносин між об'єктом, художником і публікою як спробу подолати капіталістичне відчуження: «Художник тепер сприймається не так як одноосібний виробник окремих об'єктів, як співавтор і виробник ситуацій. <...> Колективні форми творчості виникли як у відповідь лібералізм і неолібералізм з його прагненням до свободи приватного собственника»[2]. При цьому неолібералізм з його креативними індустріями і націленістю на соціально корисне мистецтво поглинув радикалізм

художників-акціоністів 1960-х: дискурс про участь, творчість і співтовариство втратив силу і став основою постіндустріальної економічної політики, спрямованої на «замазування» соціальної проблеми. відповідальності на плечі художника. «Соціальне включення, на відміну його функції у сучасному мистецтві (де воно означає самореалізацію і колективне дію), нових лейбористів, власне, означало усунення людей, створюють перешкоди. Бути включеним і брати участь у житті суспільства означає бути придатним повної зайнятості, самодостатнім і мати дохід, з якого сплачуються податки»[].

Трансформацію ідей включеності, інклюзивності та соціальної ангажованості важливо простежити протягом часу та в різних географічних к
Трансформацію ідей включеності, інклюзивності та соціальної ангажованості важливо простежити протягом часу та в різних географічних контекстах. Скажімо, Бішоп описує практики нових лейбористів у Великій Британії, а в сучасній Росії в ситуації мізерного фінансування експерименту корпорації замовляють художникам іміджеві проекти, що «замазують» проблеми нерівності. Мистецтво перформативного ризикує втратити підривну силу, будучи поставленим на службу державному капіталізму, байдужому до виключеного та стурбованого звітністю.

Ще один найважливіший сьогодні ракурс розгляду перформативного у площині соціально-політичного — гендерна теорія Джудіт Батлер. Вона досліджує, як у вигляді перформативних актів формуються тілесні та соціальні ідентичності. Як і Фішер-Ліхте, Батлер пов'язує перформатив із постійною відтворюваністю, що легітимує перформативні структури, з ритуалом, що призначає людині ту чи іншу матрицю поведінки. Якщо гендери сконструйовані суспільством, то їх можна і змінювати, і переосмислювати, і підривати.

Так само сьогодні переосмислюється і поняття blackness, заряджене різними конотаціями в США та за їх межами. У світовому контексті

Blackness є частиною культурної індустрії, що асоціюється з хіп-хопом, поп-культурою, репом, образом Мартіна Лютера Кінга. Сконструйована американським суспільством blackness-ідентичність та супутні їй іміджеві характеристики часто критикуються як призначені, тобто не відповідні дійсності. Сполучена з цим нерівність лежить в основі протестної хвилі в США та інших країнах влітку 2020 року.

Батлер застосовує перформативну теорію до тілесних, а чи не мовних актів. «Справді, ми повинні заново переосмислити мовний акт, щоб зрозуміти, що робиться і що досягається певними формами тілесного активування, коли ті тіла, що зібралися, «говорять», навіть якщо вони стоять мовчки. Ця можливість висловлювання є елементом множинної тілесної перформативності, яку ми повинні розуміти в розрізі залежності і опору»[13]. Гендерна політика пов'язана з правом з'являтися публічно, цим відкрито висловлюючи свою ідентичність, а не приховуючи її. Ті, що мовчать, «тілесні альянси», або «народ» можуть робити гендер перформативним — тобто активувати його[.]

Теорія тілесних альянсів і методи протестного взаємодії з владою, описані Батлер як стратегія опору, важливі сьгоднішніх зборів, як-от Black Lives Matter[.]. Через перформативний акт вони можуть зробити видимими «невидимих» чи виключених. «Щоб брати участь у політиці, стати частиною узгодженого і колективного дії, — пише Батлер, — потрібно як вимагати рівності, а й діяти і виступати, керуючись категоріями рівності, як рівного за статусом актора»[.]. Діяти «за свободу» означає не лише мету, а й тип зв'язку між різними «я» всередині альянсу, що складається з «ми», та якість дії. Батлер, як і багато інших дослідників гендерної проблематики, пов'язує перформативне з неможливістю автономії суб'єкта від суспільства — наприклад, одного суб'єкта від іншого, влади від суб'єкта, як би влада не заперечувала, і так далі. Ця загальна пов'язаність та взаємовплив — основна характеристика сучасного перформативного мистецтва, що стоїть на інших

взаєминах між перформером та «спостерігачем» чи співучасником, ніж традиційний театр.

У спроможності перформативних жестів чи висловлювань формувати дійсність переконана і Фішер-Лихте: оскільки такі висловлювання автореферентні, тобто їх значення і дію збігаються, можуть створювати соціальну дійсність, про яку говорять. Перформативне висловлювання успішно, якщо воно відбулося в певних інституціональних та соціальних умовах (про умови пише і Остін), а його адресатом є спільнота, представлена присутніми у конкретній ситуації. Так перформативний жест інсценує соціальний акт, за допомогою якого щось не тільки відбувається, а й розігрується подібно до вистави. Понад те — надає перетворюючий вплив художника і глядачів[]. У такій події, що реалізується на наших очах і за нашою участю, ніхто не контролює процес. Імпліцитно присутня політичність та демократичність перформативного акта змушує інакше подивитися і на суспільство.

Висновки до розділу 2

1. Визначено, що перформативні практики — новітнє мистецтво, що інтерпретує процеси людського життя під своїм зором, зсередини «просто» життя та культурою ситуацією.

2. З'ясовано, що перформативність — збіг змісту з формою (дія стає не просто висловлюванням), демонстрацією повідомлення.

3. Показано, що перформенс досліджує відносини художника з аудиторією з наміром епатувати аудиторію. Це викликає живий інтерес, обговорення. Ці - нові віяння мистецтва у бурхливому житті.

4. Визначено, що сучасна перформенс існує одночасно в просторі мистецтва і соціокультурній ситуації. Він є характеристикою самої культури.

РОЗДІЛ 3

АКТУАЛЬНІ ПЕРФОРМАНСИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ

3.1. Перформативні висловлювання як дії

Величезна увага дослідниками перформативного приділяється публіці, глядачеві чи тому, хто є присутнім і співучасть. Перформативне - мистецтво приймати рішення, поодиночі чи спільно. Мистецтво заступає територію життєтворчості, але робить це інакше, ніж у Культурі 1, що з авангардистськими утопіями. Сьогодні воно вказує на унікальність повсякденного досвіду, бо будь-яка повсякденність сприймається як політична. Перформативність може створюватися спеціально всередині драматичного спектаклю. Навіщо, якщо не для дестабілізації звичних стосунків «глядач — видовище»? У свою чергу художня дестабілізація викликає до життя почуття політичного. Залишаючись важливим проведенням часу для невеликої кількості людей, театр, таким чином, здатний вийти в зону політики і зайняти місце в ширшій, ніж секція «мистецтво», реальності.

Розглядаються різні підходи до визначення понять «перформативність» та «перформанс» у лінгвістиці, соціальних та гуманітарних науках. Проводиться аналіз загальних характеристик та розрізнювальних ознак даних явищ. Виявляється наявність загальних ознак: здійснення «феноменальної події (вчинення чогось)», процесу та «створення дійсності». Визначається суттєва відмінність перформативності та перформансу: наявність або відсутність інтенційно діючого суб'єкта.

Введення Ф. де Соссюр співвідношення «мова» і «комунікація», дихотомії «мова» і «мова» визначило лінгвістичне мислення не тільки другої

половини ХХ століття, але і тепер і дало безмежні можливості дослідження мови, породжуючи абсолютно нові напрямки, концепції, теорії. Серед безлічі підходів вивчення мови, що виникли, слід виділити перформативний, який багато лінгвісти визначили як «лінгвістичний поворот», що спричинив за собою перформативний переворот у культурі 1990-х років. []. На думку О.М. Лучинської та І.Б. Сизоненко, «поняття перформативності в останні роки набуває все більшого значення для культурологічних та соціальних дисциплін. Представники різних європейських наукових шкіл одностайно визнають, що поняття перформативності враховує різні дисциплінарні підходи до проблем соціальної дійсності» []

Термінологічна універсальність та багатоплановість поняття «перформативність» сприяла виникненню різних тлумачень цього явища. Визначення «перформативний» можна зарахувати і умов успішності – неуспішності мовних актів, і передумов втілення висловлювань, і умов інсценування у межах театральних постановок. Вперше термін «перформативність» було введено англійським філософом і логіком Дж. Остіном у його теорії мовних актів, представленої в оксфордських лекціях, опублікованих посмертно у вигляді книги «How to Do Things with Words» у 1962 році (російський переклад вийшов у 1986 під назвою « Слово як дія»): «Я пропоную назву перформативну пропозицію, або перформативний вислів, або для стислості «перформатив». ... Назва походить, звичайно, від reform 'виконувати, виконувати, робити, здійснювати' – звичайного дієслова, що поєднується з іменником action 'дія'. Назва вказує, що провадження висловлювання є здійсненням дії: природно припускати, що в цьому випадку відбувається не просто говоріння» []. Дж. Остін розмежовує констативні та перформативні висловлювання.

Функції перших – це дескрипція чи констатація, вони описують існуючий стан справ чи стверджують факти і є істинними чи хибними, другі мають власну функцію і є здійснення дій.

Перформативні висловлювання самі тягнуть у себе дії, що вони називають, і можуть вдаватися чи вдаватися, тобто. бути успішними чи неуспішними. Надалі Дж. Остін визнає, що не можна проводити різницю між «щось сказати» та «щось зробити з мовою», оскільки говорити (або стверджувати), що щось має якісь властивості, вже само по собі є дією. Тому констативні висловлювання можна зарахувати до певного виду перформативних висловлювань. Вони також можуть бути первинними чи експліцитними. Говоріння в будь-якому випадку – це «щось сказати» або «щось зробити». Дж. Остін відмовляється від цієї теорії розрізнення констативних та перформативних висловлювань на користь іншої, основу якої складає різницю між локутивними, іллокутивними та перлокутивними мовними актами.

Локутивний акт у тому, що здійснюється висловлювання, т. е. власне говоріння чогось (від латинського *locutio* «говоріння»). У процесі говоріння (латинською *in locutio*) людина одночасно здійснює ще й деяку дію, яка має якусь позамовну мету: вона запитує чи відповідає, інформує, запевняє чи попереджає, призначає когось кимось, критикує когось за що. те й т. п.

Саме здійснення цілком певної дії, викликаной самим говорінням, Дж. Остін розглядає як іллокутивний акт: «Я пояснив здійснення акта в цьому новому (другому) аспекті як здійснення «іллокутивного акта», тобто здійснення якогось акту у ході говоріння на протипагу дії самого говоріння; і я називатиму вчення про різні типи обговорюваних тут функцій мови вченням про «іллокутивні сили» []. Третій вид актів Дж. Остін позначає як перлокутивні, що є наслідками, пов'язані з мовними діями. «... ми здатні здійснювати перлокутивні акти: викликати щось або досягати чогось через посередництво говоріння, скажімо, переконувати, змушувати, лякати і навіть дивувати чи вводити в оману» []. Дж. Остін відзначає, що відмітною ознакою локутивного мовного акта від перлокутивного є конвенційність, тобто наявність певних правил (наприклад, наявні в мовах світу спеціальні

формальні засоби, що прямо або опосередковано вказують на іллокутивну функцію мовного акта), дотримання яких забезпечить говорачи здійснення цього іллокутивного акта []. Отже, те, що Дж. Остін розробив і назвав поняттям «перформативність», перейшло у поняття «іллокутивні акти». «В результаті лінгвістика та філософія мови знехтували цим поняттям на користь теорії мовних актів. І лише відносно недавно лінгвістика наново відкрила це поняття для себе, реконструюючи та реабілітуючи його (Bohle/König 2001; Krämer/Stahlhut 2001)» []. У зв'язку з цим у сучасній науці часто перформативність розглядається у взаємозв'язку з перформансом. Для постструктуралістських поглядів розмежування перформативності та перформансу (performance) є одним із суттєвих моментів.

Німецький лінгвіст М. Шуеграф, вказуючи на актуальність та значущість цих явищ, зазначає: «Протягом останніх років такі поняття як перформанс та перформативність відчують ренесанс» []. Існує двояке ставлення до понять «перформативність» та «перформанс». Деякі вчені використовують їх як тотожні явища, інші вказують істотні відмінності. Такий неоднозначний підхід пов'язаний, по-перше, з багатозначністю англійського слова performance (I. 1. виконання, виконання; 2. дія, вчинок; II. 1. 1) уявлення, спектакль; 2) виконання, виступ; 2. гра, виконання (ролі і т. п.) []), по-друге, з тим, що цей термін, окрім лінгвістики та прагматичної філософії мови, увійшов у вживання соціальних та гуманітарних наук, таких як, наприклад, культурознавство, мистецтвознавство, театрознавство у неоднозначному його розумінні: або як перформанс, або як перформативність.

У лінгвістиці термін «перформанс» уперше використав М. Хомський. Подібно до того, як Ф. де Соссюр розмежовує «мову» та «мова», визначаючи ставлення мови та комунікації, М. Хомський протиставляє «компетенцію» та «перформанс». Під компетенцією він розуміє знання, яким володіють промовець і слухач, під перформансом – актуальне вживання мови у

конкретних ситуаціях, тобто. використання мовної компетенції у певних індивідуальних та ситуаційних умовах []. Н. Хомський виходить за рамки «мови», представлені у Ф. де Соссюра і розглядає компетенцію не лише як «синхронну структуру», а «систему генеративних («що породжують») процесів, надаючи їй значення абстрактності. "Абстрактна система" визначає форму мови, а перформанс є мовним втіленням цієї системи в конкретних ситуаціях.«... ми повинні розглядати мовну компетентність – знання мови – як абстрактну систему, що лежить в основі поведінки, систему, що складається з правил, що взаємодіють з метою завдання форми та внутрішнього значення потенційно нескінченної кількості речень» [].

У сучасній лінгвістиці перформативність у зв'язку з виконанням мовних дій. "У понятійному аспекті перформативність співвідноситься з виконанням певних актів, а саме виконанням театральних або ритуальних мовних дій, матеріальним втіленням послань в "акті листа" (у тому числі комп'ютерного), а також процесом інтерпретації своєї вистави в акті читання і т.д." []. У театрознавстві та культурознавстві терміни «перформанс» та «перформативність» часто використовують як синонімічні поняття. Це з виникненням досліджень 1960-70 гг. XX століття, які були позначені як дослідження перформансу (performance studies). Один із творців теорії перформативності Річард Шехнер (Richard Schechner) запровадив нову парадигму перформативного мистецтва, за якою перформанс більше не був театром. З появою ширшого поля перформативних мистецтв драматична п'єса перестала грати провідну роль, але була перформансом. Існуючі теорії літератури, драми і театрознавства не могли застосовуватися до нових явищ, і їх змінила теорія перформативності, а термін «перформативність» став використовуватися «у значенні, що кожен перформанс, кожен театр і т.д. перформативні. Саме це створило плутанину» [].

Спільним для «перформативності» та «перформансу» є те, що обидва явища мають відношення до виконання, уявлення та пов'язані з такими

поняттями як вираз, дія, мистецтво, дистанція, ритуал. Незалежно від того, в якій сфері вони застосовуються, чи то лінгвістика, соціальні чи гуманітарні науки, дослідники виділяють властиві даним поняттям загальні ознаки, які К. Вульф та Е. Цирфас позначають як головні конститутивні ознаки. "Перформативність" і "перформанс" є "феноменальною подією (скоєнням чогось)", процесом і "створенням дійсності" []. Однак у сучасних дослідженнях спостерігається спроба виділення основних характеристик, основі яких розмежовуються ці поняття. Деякі німецькі дослідники проводять різницю між трьома поняттями: позначається англійським словом *performance*, німецькими *Performanz* - перформанс і *Performativität* - перформативність [].

Performance розглядається як постановка, виконання театральної п'єси чи музичного виступу гурту на концерті. "При цьому йдеться про подію, яка, як правило, має тимчасове обмеження і є одноразовою дією" []. М. Шуєграф відзначає можливість створення відеокліпу з виступом гурту і тим самим інсценування виступу як медіального виконання, завдяки чому *performance* набуває характеру повторюваності і вже не може розглядатися як одноразова подія. Визначальним для *performance* є наявність як акторів, а й глядачів. Тільки у взаємозв'язку з публікою постановка може вважатися *performance*, при цьому глядачам властива конститутивна функція []

Performanz – перформанс – є, з одного боку, німецьким еквівалентом англійської *Performance*, і в цьому відношенні обидві лексеми використовуються рівнозначно та протиставляються поняття перформ. З іншого боку, будь-яке мовне висловлювання може декларуватися як перформанс, але не кожне висловлювання є водночас перформативним. На думку М. Шуєграф, «перформативність, як поняття, що використовується в культурології, підкреслює конститутивний характер соціальних дій. У цій конституції перформативне позначає як вдалий результат соціальних

процесів, і їх мінливість, крихкість і неуспішність, що у свою чергу може призвести до нової соціальної дійсності»[1].

Визначальним чинником різниці між перформансом і перформативністю є наявність суб'єкта. Перформанс, який розуміється як виконання, здійснення дії, передбачає наявність чинного суб'єкта. Перформативність як термін заперечує наявність автономного чи інтенційно чинного суб'єкта. «Перформативні висловлювання породжують, передусім, суб'єкт висловлювання у здійсненні дії, як розуміється мовним актом» [1]. Г. Поссельт вказує: «Перформативність висловлювання підкреслює його силу, яка полягає, перш за все, у породженні в цьому акті висловлювання і через нього суб'єкта висловлювання та дії, що воно означає» [1]. Дослідник зазначає, що Деррида на додаток до цього робить акцент на ітеративності та цитатності перформативних висловлювань: «Для того, щоб перформативне висловлювання успішно здійснилося (залежно від розглянутої перспективи: семіотичної або культурно-теоретичної), воно має бути впізнане і неодноразово використане як цит. або у формі ритуалу у системі суспільно визнаних умовностей та норм. Це означає також, що можливість невдачі чи провалу перформативних висловлювань є зовнішнім властивістю мови чи процесу говоріння, а властива їм внутрішньо, іманентно» [1].

Представлений матеріал показує, що поняття «перформативність» та «перформанс», незалежно від сфери їх застосування (лінгвістика, культурознавство, театрознавство та інші гуманітарні науки), характеризуються наявністю загальних ознак: вони позначають «феноменальну подію (вчинення чогось)», процес та «створення дійсності».

Істотна відмінність перформативності та перформансу визначається наявністю або відсутністю інтенційно діючого суб'єкта. Оскільки в понятійному аспекті обидва терміни співвідносяться з вчиненням дій, вчинків, виконанням певних актів (мовленневих, театральних, соціальних тощо), вони використовуються різними дисциплінами у багатьох випадках як

тотожні. Крім того, у науковому дискурсі не існує однозначного позначення даними термінами різних явищ та однозначного застосування цих термінів у тій чи іншій галузі наукового дослідження, наприклад, терміна «перформанс» лише в роботах з театрознавства, а «перформативність» – лінгвістики, що дозволяє зробити висновок про загальну тенденцію трансформації остиновського поняття «перформативність» на поняття «перформанс» та його всеохоплююче розширення

Перформанс є широким і багатозначним терміном, що охоплює жанри виконавського мистецтва, перформанс як форму мистецтва і цілий пласт соціально-культурних досліджень [Shepherd, Wallis, 2004]. Знання про методологію дослідження перформансу як форми мистецтва в західній літературі відрізняється фрагментарністю і представлено в ширшому контексті досліджень перформансу переважно в англomовному дослідницькому середовищі. Також існує кілька впливових центрів вивчення перформансу у скандинавських країнах, а також у Франції та Німеччині, окремі дослідники – у Східній Європі. Міжнародне видавництво «Routledge» публікує збірки, монографії, журнали про перформанс як один з основних напрямів своєї діяльності, а також представляє велику платформу досліджень різних аспектів перформансу.

Дослідник зазначає, що Деррида на додаток до цього робить акцент на ітеративності та цитатності перформативних висловлювань: «Для того, щоб перформативне висловлювання успішно здійснилося (залежно від розглянутої перспективи: семіотичної або культурно-теоретичної), воно має бути впізнане і неодноразово використане як цит. або у формі ритуалу у системі суспільно визнаних умовностей та норм. Це означає також, що можливість невдачі чи провалу перформативних висловлювань є не поза

основні вступні поняття для розуміння теорії перформативності та перформативних мистецтв. Основна тема моєї лекції – це відносини між двома близькими поняттями “перформанс” та “перформативність”

(performative/performativity), які, з одного боку, дуже близькі та схожі. З іншого, немає нічого спільного. Тому я поділюсь роздумами про те, що є схожим і чим відрізняються ці два поняття. Плутанина з цими термінами розпочалася у 1960–70 роках у новому полі дослідження, яке означили як дослідження перформансу (performance studies), коли були проведені перші теоретичні дослідження у цій галузі. Тоді ті, хто займався перформативними дослідженнями, почали використовувати термін “перформанс”. Один із творців теорії перформативності Річард Шехнер (Richard Schechner) запровадив нову парадигму перформативного мистецтва та сказавши, що перформанс – це театр. Для нього і для багатьох інших це означало, що драматична п'єса більше не відіграє центральної ролі у новому та ширшому полі перформативних мистецтв, яке включало новий авангард 1960-х та інші нові явища, але є перформанс.

Тому і стала потрібна нова теорія, оскільки теорія літератури, драми, театрознавства довго не змінювалася і вже не могла застосовуватися до нових явищ. Так теорія перформативності вплинула на полі перформативних мистецтв, і термін “перформативність” увійшов у нашу сферу. З того часу багато хто з нас використовують цей термін у значенні, що кожен перформанс, кожен театр тощо перформативні. Саме це створило плутанину. Але спочатку термін перформативності у середині 1950-х ввів філософ, лінгвіст та аналітик Джон Остін (John Langshaw Austin), який займався розробкою теорії мовних актів. Я спробую пояснити, як Остін визначав перформативність у теорії мови, і як інший філософ-постструктураліст Жак Дерріда (Jacques Derrida) пояснював перформативність, і як пізніше Джудіт Батлер (Judith Butler) інтерпретувала перформативність у культурологічних дослідженнях, і як ми в теорії перформатив це та що це означає у нас.

3.2. Актуальні перформанси в контексті воєнної ситуації в Україні

У всі часи в історії з'являлись і з'являються мистецькі твори, що постають принципово впливовими на свідомість, формуючими культурні орієнтири та ментальні спрямованості сприймаючої сторони (реципієнтів).

Останні десятиліття, а особливо сьогодні, стає певним правилом те, що орієнтиром на шляху досягнення виокремленої мети є звернення до «особливих культурно-мистецьких висловлювань», що проявляються в художній творчості.

Культурно-мистецька сфера сьогодні є спроможною представляти інформацію в якості дієвого інструменту, який може культивувати та просувати певні ідеї, ініціативи, що є націленими на те, щоб викликати очікувану реакцію аудиторії.

Тож такого роду мистецькі інструменти є залученими до процесу генерування попередньо продуманих смислів і цінностей сучасності, які формують певні переорієнтування суспільства в оцінках соціально-культурних подій. І по відношенню до сьогоднішньої ситуації воєнних подій в Україні не залишаються осторонь наявних обставин митці в усьому світі, створюючи імідж українського як такого саме на культурно-політичній платформі. Це є вкрай інтелектуально впливовим на суспільство саме на емоційній основі через виклик зверхемоційних реакцій простих людей.

Отже, постійно проводяться всілякі мистецькі акції, які проходять в різних країнах і свідчать про увагу світу до наявних подій, насамперед, політичних. Презентуючи дійсність, реальне життя, мистецькі акції руйнують межі мистецької сфери, залучаючи її до політичної та соціальної. Разом з тим, до української національної історичної спадщини привертають увагу популяризацією української символіки, кольорів українського прапора, вишиванок та ін., що суттєво укріплює позиції культурно-мистецького в соціально-політичному середовищі.

«Коли ми говоримо про політику та мистецтво, то в центрі завжди стоїть постать митця та його свободи творчості. Мистецтво вимагає для художника простору творити, але тут важливо враховувати й контекст. У нас

завжди є запит аудиторії <...> проте весь час наявним є постійне розуміння митцем того, якою буде рецепція його твору чи висловлювання» [Осипчук А. Чи можливе мистецтво поза політикою? URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/88728ddb-e609-474a-aaef-768b264e0340/content>].

Мовою мистецтва, зокрема тісним зв'язком мистецтва і політики, трансформацією відношення до українського в наявих умовах, формується у сьогоdnішньому світі новий бренд України. «Через твори мистецтва та культури ми говоримо, що нам болять через цю війну та яка допомога нам вкрай необхідна. Нещодавній приклад – «Євробачення». Заява Kalush Orchestra про окупований Маріуполь сколихнула нову хвилю дискусій «мистецтво (не) поза політикою». Враз увага всієї Європи була прикута до військових і цивільних на «Азовсталі». У перші хвилини після цього ЗМІ буквально вибухнули новинами, а кількість запитів у гуглі про «Азовсталь» миттєво зросла. Згадаймо і світлову інсталяцію під час виступу українців – коли на екрані з'явився прапор Донецької області. У нових реаліях це дуже сильна політична заява. Тоді постало логічне питання: чи не вважатиметься така поведінка артистів порушенням правил пісенного конкурсу? Адже, як казали організатори, політика – табу на «Євробаченні». Врешті їх вчинок назвали «радіше гуманітарним, аніж політичним»» [Дятел О. Митці – дипломати від культури або Чому все українське мистецтво зараз політичне. URL: https://lb.ua/blog/olga_diatel/520673_mittsi-diplomati_vid_kulturi_abo.html].

Звичне твердження про те, що мистецтво має залишатися «поза політикою» в сучасному світі принципово змінюється, викликаючи дискусії у суспільстві.

Роки незалежності України в контексті політичних процесів в країні стали підґрунтям формування інформаційної зброї, яка має потужний вплив на людей саме завдяки культурно-мистецьким акціям, що зарекомендували себе в якості авангарду.

Тож на сучасному етапі перформанси стають невідемним фактом сучасного світу культури як особливо впливові соціально-політичні практики

та технології створення певних сенсів, що існують в певних семантичних межах. «Перформанс надає реципієнту апріорне право навіть нічого не розуміти, але вимагає здійснення певних інтелектуальних та чуттєвих зусиль, заснованих на ментально-тілесному досвіді» [Sonesson G. Action becomes Art: — Performance in the Context of Theatre, Play, Ritual – and Life. Visio. 2000. № 5. 23 p. URL : https://www.academia.edu/491672/Action_becomes_Art_Performance_in_the_Context_of_Theatre_Play_Ritual_and_Life, с. 3].

Таке мистецтво, «як виняткове культурне явище», «виступає феноменом, що рельєфно <...> виявляє справжній культурно-історичний сенс <...> відображеного сценічною мовою, яка постає засобом трансляції культурно-значимої інформації, об'єктивування смислів певної епохи» [методол.].

Сучасні перформанси є мистецтвом, яке «не просто займає певне місце в соціокультурній реальності, ймовірніше, відображає у собі всю культуру того чи іншого історичного часу». Тож сьогодні «у своєму незмінному прагненні радикального подолання кордонів між мистецтвом й життям проявляє стан перманентного сценічного експерименту <...> інноваційне художнє мислення, інтерпретації зв'язків «людина–світ» в контексті проблем <...> вимог часу» [методол.].

Перформанс тяжіє до «концептуального мистецтва, що спеціалізується на зображенні переживань, станів свідомості, соціально-психологічних явищ»; «засобом і матеріалом творчості у перформансі служить тіло», «поведінка художника». «Іншими словами, перформанс — це момент самовираження в чистому вигляді, в самих різних ситуаціях і заради іншого суб'єкта — глядача — або заради якоїсь мети. Причому «глядач» розуміється також широко — як суб'єкт, що має відношення до комунікації й нехай навіть він і не вступає в безпосередню вербальну комунікацію» [лиц.].

«Це немов шматок життя, така спланована акція, яка робить частиною мистецтва певний проміжок часу прямо на очах і навіть в це втягує <...> реалістично експлікує загальні ціннісно-світоглядні настанови часу» [лиц.].

Крім того, «затребуваність театрального в самому житті» сприяє, появі мистецьких проявів, що відбиваються у цілому ряді сучасних перформансів, хепенінгів, мистецьких акцій, в контексті яких глядач є зануреним в процес співтворчості, стає учасником мистецької події.

Перформенс може бути і парадоксально художнім і необов'язково суто художньо витонченим відносно до своєї внутрішньої структури.

У діях перформера представляється певний «простір вільного кроку», де відбувається загострення уваги на моделюванні ситуації та певної історії з соціальних сенсів на межі мистецтва та самого життя.

«Перформанс – це гра з публікою. Він має кілька ознак: – реакція глядача передбачена наперед; – головне завдання – шокувати публіку, викликати емоції; – домінує прояв реальності <...> з дратівливих, психологічно травмуючих елементів» [Мельник М., Ковпак Н. Перформанс як форма акціонізму в контексті сучасних мистецьких дійств. Культура і сучасність. Київ : НАКККІМ, 2018. №1. С. 87-92., с. 89].

З метою донесення інформації про події в Україні до культурної світової громадськості з кінця лютого 2022 р. почала активізуватися у всьому світі ціла низка перформативних практик (іноді шокуючих), що сприяють обізнаності про воєнні події.

Відповідно, у різних кучочках світу відбуваються художні практики і перформенси у підтримку громадян України, які без слів розповідають про жахи війни, кровопролиття, знищення домівок українців та українського національного спадку (зокрема будівель, що мають культурно-історичне значення). Трагедії в українських містах стають частиною загальнокультурного життя, пробуджуючи в людях по всьому світу відчуття співпереживання чужому горю, розділення його глибини, як призов до об'єднання заради миру (Див. Додатки Б-К з ілюстраціями про перформенси).

Слід згадати і криваве озеро, і взуття на березі Дунаю, і пусті дитячі колиски, і огорнення себе українським прапором прямо на землі українською художницею Марією Куликовською та багато-багато ін. (Додаток Д)

Одним з найвідоміших та наймасштабніших серед перформативних дій у підтримку української спільноти став американський перформенс Justice Murals (Сан-Франциско, 22.02.2022 р.). На Палац образотворчих мистецтв, хмарочос (Мистецький арсенал) та міські будівлі художником А. Марлінгом під час перформансу проектувалась анімація проекту «Жива колекція» (студії «Pause to Play») – картини зі збірки І. Диченка (щоб нагадати світу що В Україні йде війна [Горлач П. Нагадати світу, що війна ще триває: мистецькі акції на підтримку України. Суспільне. 2 квітня 2022. URL: <https://suspilne.media/222851-nagadati-svitu-so-vijna-se-trivae-mistecki-akcii-na-pidtrimku-ukraini/>].

Жахи Бучі породили перформанс в Кракові (Польщі) проти геноциду в Україні. Було інсценовано жорстокі вбивства, криваві події, про які перформери – сотні українських біженців, пофарбувавши червоною фарбою свої тіла та зв'язавши руки білими стрічками «розповіли» всьому світу.

У Запоріжжі (03.09.2022 р., Майдан Героїв, 18:00) мав місце перформанс на підтримку полонених героїв-захисників «Азовсталі». До мистецької акції долучилися більше ста людей, метлю яких було привернення уваги світової спільноти до ситуації з військовими полоненими. «Під час акції одна з її організаторок — дівчина захисника «Азовсталі» Ярина закликала світову спільноту сприяти негайному поверненню всього маріупольського гарнізону на підконтрольну Україні територію або провести екстрадицію в третю країну та визнати Росію країною-терористом» [].

У Чикаго відбулась акція-перформанс, в якій 300 українок зазначили свої позиції проти повномасштабної війни та необхідність донесення до спільноти інформації про вбивства мирних жителів та руйнування українських міст. Тримавши фото загиблих дітлахів та зкривавлені іграшки, жінки просувалися центральною міською артерією від Water Tower до Millennium Park під звуки взривів ракет та неймовірно дратуюче «виття» сирен (що закликають до переміщення в укриття). Перформанс бів націленим на

привернення особливої уваги до необхідності надання допомоги українській державі. (Додаток Б, В)

Львівський перформанс «100 днів лютого» став уособленням того, що повномасштабна війна в Україні продовжується. Був представленим у виконанні професійних артистів Львівського оперного театру фрагмент балету «Лілея».

У Лондоні на вокзалі український музикант Б. Канаков представив перформанс, в якому він ліг обличчя до землі поруч з вчасним плакатом зі словами «Ware Up!», «як локальний знак в пластичному тексті, що наділений власною значущою структурою». «У цьому перформансі основним параметром та епіцентром всього художнього простору виступає тіло, засобами якого складається текст, оформляється ареал ментального, асоціативного та культурного рівнів функціонування» [Хроленко А. В. Сучасні перформативні практики в умовах військової агресії Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція : матеріали III Всеукр. наук. конф., Київ, 21 квітня 2023. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. С. 415-417].

Отже, підкреслимо, що перформативні практики в сучасних умовах військової агресії привертають суспільну увагу до війни в Україні, постаючи дієвими засобами проголошення стійких базових сенсів, власних позицій, як підтвердження національної єдності українців, що вимушені бути за межами рідної країни.

Перформанси стають зверненням до всього цивілізованого світу в якості гучних відгуків на жахливі події, що кояться завдяки повномасштабній війні на українській землі. Перформативні практики постають реальним підтвердженням цільності української спільноти, її сили та волі до боротьби супроти воєнних злочинів.

Пластичні складові видовищного контексту перформативних практик разом зі словесними (іноді без словесних) створюють стуктурну модель

певних сенсів, що складають метамову з актуальних для суспільства «художніх висловлювань». «На відміну від письмових текстів, які являють одну й ту саму інформацію в різних контекстах, які потрібно інтерпретувати і переінтерпретувати, перформанс завжди є унікальною подією, яка може бути розіграна по-різному» [Horanyi R. Performance and performativity. Routledge Handbook of Social and Cultural Theory Routledge. Routledge handbook of social and cultural theory / Edited by Anthony Elliott. Abingdon, Oxon : Routledge, 2014. 412 p., с. 375].

Підсумовуючи, слід наголосити, що в повномасштабній війні, яка майже два роки триває, українська нація, переживаючи жахливі дні, консолідується. Українці, попри те, що є вимушеними через воєнні події перебувати поза власною рідною домівкою, роблять величезний внесок у розвиток вітчизняної культури, своєю діяльністю наближаючи українську націю до перемоги. Створюються перформанси, які є націленими на підтримку народного духу та висвітлення України в очах усього світу як символа сили, незламності та волі.

Потужне емоційне підґрунтя стає складовою перформативної художньої мови, яка є зрозумілою для всіх поза вербальним означенням. Концептуальна виваженість і унікальність самої сценічної дії сприяє посиленню її культурної та мистецької, філософської та естетичної цінності. Гостосоціальні меседжі перформанс інтерпретує в історико-культурному контексті реалій часу, тим самим акцентуючи і затверджуючи власну соціокультурну місію.

Висновки до розділу 3

1. З'ясовано, що перформативність перформатив є представленням аудиторії. Performing на сцені зовсім відповідає звичайній життєвій ситуації, поведінка перформера залежить від контексту.

2. Відзначено, що в перформативній формі важлива роль, пов'язана з імпровізацією як реагуванням на подразники. Це проявляється у здібності залучити публіку у процесі співтворчості.

3. Виявлено, що в контексті воєнної ситуації відбуваються перформанси як свідчення підтримки української нації по всьому світу. Мистецька дія стає соціокультурним висловлюванням з потужним відлунням у світі.

4. Потужне емоційне підґрунтя стає складовою перформативної художньої мови, яка є зрозумілою для всіх поза вербальним означенням. Концептуальна вираженість і унікальність самої сценічної дії сприяє посиленню її культурної та мистецької, філософської та естетичної цінності. Гостосоціальні меседжи перформенс інтерпретує в історико-культурному контексті реалій часу, тим самим акцентуючи і затверджуючи власну соціокультурну місію.

ВИСНОВКИ

1. З'ясовано, що перформативність перформатив є представленням аудиторії. Performing на сцені зовсім відповідає звичайній життєвій ситуації, поведінка перформера залежить від контексту.

2. Відзначено, що в перформативній формі важлива роль, пов'язана з імпровізацією як реагуванням на подразники. Це проявляється у здібності залучити публіку у процесі співтворчості.

3. Виявлено, що в контексті воєнної ситуації відбуваються перформанси як свідчення підтримки української нації по всьому світу. Мистецька дія стає соціокультурним висловлюванням з потужним відлунням у світі. Підкреслимо, що перформативні практики в сучасних умовах військової агресії привертають суспільну увагу до війни в Україні, постаючи дієвими засобами проголошення стійких базових сенсів, власних позицій, як підтвердження національної єдності українців, що вимушені бути за межами рідної країни.

4. Потужне емоційне підґрунтя стає складовою перформативної художньої мови, яка є зрозумілою для всіх поза вербальним означенням. Концептуальна виваженість і унікальність самої сценічної дії сприяє посиленню її культурної та мистецької, філософської та естетичної цінності. Гостосоціальні меседжі перформенс інтерпретує в історико-культурному контексті реалій часу, тим самим акцентуючи і затверджуючи власну соціокультурну місію.

5. Наголошено, що в повномасштабній війні, яка майже два роки триває, українська нація, переживаючи жахливі дні, консолідується, що доводять до відома світової спільноти перформанси. Але вони постають надзвичайно дієвим і виразним інструментом мистецької пропаганди. Перформери-українці, попри те, що є вимушеними через воєнні події

перебувати поза власною рідною домівкою, роблять величезний внесок у розвиток вітчизняної культури, своєю діяльністю наближаючи українську націю до перемоги. Створюються перформанси, які є націленими на підтримку народного духу та висвітлення України в очах усього світу як символу сили, незламності й волі.

6. Потужне емоційне підґрунтя стає складовою перформативної художньої мови, яка є зрозумілою для всіх поза вербальним означенням. Концептуальна виваженість і унікальність самої сценічної дії сприяє посиленню її культурної та мистецької, філософської та естетичної цінності. Гостосоціальні меседжі перформанс інтерпретує в історико-культурному контексті реалій часу, тим самим акцентуючи і затверджуючи власну соціокультурну місію.

7. Сформульовано, що тіло та голос перформера створюють тілесну образність, яка є основою перформативної дії, як творчого акту перформера. Подія організовується завдяки провокативності, результат впливу якої практично не передбачуваний і носить імпровізаційний характер, певне заперечення сенсу, прийом колажу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Abramovic M. «The knife is real, the blood is real, and the emotions are real.» Robert Ayers in conversation with Marina Abramovic. URL: <http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1197>.
2. Баканурський А. Г., Корнієнко В. В. Театрально-драматичний словник ХХ століття. Київ : Знання України, 2009. 319 с.
3. Безгін І. Д., Семашко О. М., Ковтуненко В. І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Ч. 1. Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. Київ : Наука, 2002. 336 с.
4. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття. У 2 т. Т. 2. М–Я : енциклопедія Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2010. 256 с. : іл.
5. Венедиктова Л. Перформативність. URL: <http://artukraine.com.ua/ukr/a/performativnost/#.W6gbodczaUn>
6. Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Київ: Terra incognita, 2010. 416 с.
7. Вишеславський Г. Гепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму // Мистецтвознавство України: щорічний наук. журнал / редкол.: В. Сидорено (голова) та ін. Київ, ІПСМ НАМУ, 2018. Вип. 18. С. 23–31.
8. Дні мистецтва перформанс у Львові 2008–2014 / Під ред В. Кауфмана [та ін.] Львів: Сокіл В. М., 2015. 164 с.
9. Дубчак Л. М. Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика». Київ, 2001. 16 с.
10. Клековкін О. Homo Simultane: Нарис про людину одночасну та її перформанси, скоєні і нескоєні, як у театрі, так і поза його межами / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Арт Економі, 2015. 144 с.
11. Краус Н. М. Методологія та організація наукових досліджень: навч.-метод. посіб. Полтава: Оріяна, 2012. 183 с.

12. Магістерська робота : метод. реком. до підготовки та захисту магістерської роботи для магістрантів, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спец. 026 «Сценічне мистецтво» / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т театр. мистецтва, Каф. режисури [розроб. : С. І. Гордєєв, С. М. Шумакова]. Харків, 2018. 46 с.
13. Наукова проблема та обґрунтування теми дослідження. Гіпотези у наукових дослідженнях. URL: <http://www.info-library.com.ua/books-text-8409.html>.
14. Новий тлумачний словник української мови. У 4 т. Т. 4. (РОБ – Я) / уклад.: В. Яременко, О. Сліпущко. Київ : АКОНІТ, 2000. С. 170–171.
15. Паві П. Словник театр. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.
16. Панченко В. І. Становлення культурологічного напрямку у дослідженні мистецтва // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 1999. Вип. 3, ч. 1. С. 5–21.
17. Романюк В. Перформанс у просторі культури: архаїчні прототипи та сучасні репрезентації: дис... канд. культурології: 26.00.01. Харків, 2008. 182 с.
18. Сагіна Ю. В. Культурологічні аспекти взаємовідносин сучасного театру та глядача: на матеріалі одеських театрів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2009. 20 с.
19. Сидор-Гибелінда О. Мг. Перформанс // Art Line. 1997. № 1. С. 24–25.
20. Сидор-Гибелінда О. Перформанс Юрія Онуха, митця канадійського // Культура і життя. 1992. № 52. 28 грудня. С. 5.
21. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 320 с. : іл.
22. Сучасне мистецтво: наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва НАМ України. К.: Фенікс, 2010. Вип. VII. 368 с.

- 23.Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 329 с.
- 24.Шумська Я. Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця ХХ — початку ХХІ століття: українсько-польська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2017. 384 с.
- 25.Bishop K. Artificial hell. Participatory art and the politics of spectatorship. V–A–C Press, 2018. 300 p.
- 26.Bial H. Today I Am a Field: Performance Studies Comes of Age // Harding J., Rosenthal C. (Ed.) The Rise of Performance Studies.Rethinking Richard Scheduler's Broad Spectrum. Palgrave Macmillan, 2011. Pp. 85-97.
- 27.Dixon S. Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. The MIT Press, 2007. URL: <http://roomfor.ru/digital-performance>.
- 28.Dolan J. Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative"// Theatre Journal, 1993, Vol. 45, No. 4, Disciplinary Disruptions. Pp. 417–441.
- 29.Goebbels Heiner, Stathis Gourgouris Performance as Composition. PAJ: A Journal of Performance and Art. 2004. Vol. 26, no. 3. P. 1–16.
- 30.Goldberg R. L. Performance Art: From Futurism to the Present. New York : Thames & Hudson, 2005. 256 p.
- 31.Dolan J. Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative"// Theatre Journal, 1993, Vol. 45, No. 4, Disciplinary Disruptions. Pp. 417–441.
- 32.Fischer-Lichte E. Estetyka performatywności / przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków, 2008. P. 353.
- 33.Fischer-Lichte E. Culture as Performance. Theatre history as cultural history.

- URL: http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf
34. Fischer-Lichte E. *The transformative power of performance: a new aesthetics* / [translated by Saskya Jain]. Routledge, 2008. 232 p.
 35. Levchenko O. *Performativity vs theatricality in the aspect of the performative turn* // Scientific bulletin "Kurbasiv readings". 2018. No. 13. P. 13–25.
 36. Kennedy D. *The Oxford Encyclopedia of Theater and Performance*. New York: Oxford University Press, 2003. 1618 p.
 37. Lyotard Jean-Francois *The situation of postmodernity* (trans. Yu. Julai)
URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Lyotard_Jean-Francois/Sytuatsia_postmodernu/
URL: https://docs.google.com/viewer?url=https%3A%2F%2Fshron1.chtyvo.org.ua%2FLyotard_Jean-Francois%2FSytuatsia_postmodernu.pdf
 38. Malyutina N., Nechytalyuk I. *Performative practices: experience of understanding: monograph; for sciences ed. T. M. Shevchenko*. Odesa: Astroprint, 2021. 184 p.
 39. Mason B. *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. London : Routledge, 1992. 232 p.
 40. *Performatyka. Territory* / ed. E. Bal , D. Kosiński. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017. 328 p.
 41. Schechner R. *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge, 2002. 288 p.
 42. Schechner R. *Essays on Performance Theory*. New York: Drama Book Specialists, 1977. 212 p.
 43. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. London and New York: Routledge: 2 edition, 2002c. 151p.
 44. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York: Routledge, 2003. 370 p.

45. Voprosy etsetiki Jubileusz prof. dr Aleksieja Łosiewa : Meander, 2, 1979, s. 108
46. Zelezny J. A. Judith Butler: Performativity and Dramaturgy / J.A. Zelezny // Performance Philosophy. URL : <http://performancephilosophy.ning.com/profiles/blogs/judith-butler-performativityand-dramaturgy>.
47. https://studme.com.ua/198103134972/etika_i_estetika/metodologii_izucheniya_estetiki.htm

ДОДАТКИ*Додаток А**Перформас Марины Абрамович*

**Перформанси по всьому світу на підтримку України.
Найновітні перформативні дії.**





Додаток Г











