

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

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

**ПЕРФОРМАНС В СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ
МИСТЕЦТВІ ТА КУЛЬТУРІ**

Виконала:

здобувачка вищої освіти
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Ольга СІЗИХ

Науковий керівник:

заслужений артист України,
старший викладач кафедри
майстерності актора ХДАК
Павло КУЧИН

Наукові рецензенти:

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

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

Харків
2023

Харківська державна академія культури

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

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / С. І. Гордєєв /
19 жовтня 2022 року

ЗАВДАННЯ

на виконання кваліфікаційної роботи здобувачки вищої освіти
Ольги СІЗИХ

1. Тема: «Перформанс в сучасному театральному мистецтві та культурі»
науковий керівник – заслужений артист України,
старший викладач майстерності актора ХДАК
Павло КУЧИН

затверджені рішенням кафедри режисури від 19 жовтня 2022 р.

2. Строк подання роботи – 20 грудня 2023 р.

3. Вихідні дані до роботи – досліджуються сучасні перформанси в контексті
світового сценічного мистецтва та культури.

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	17.11.2022	
Розділ 1	доктор культурології, професор, Антоніна КІКОТЬ	13.12.2022	
Розділ 2	кандидат мистецтвознавства, завідуючий кафедри майстерності актора Віталій МІЗЯК	19.2.2023	
Розділ 3	доцент, заслужений діяч мистецтв України, декан Ігор БОРИС	8.09.2023	
Висновки	доцент, заслужений діяч мистецтв України, декан Ігор БОРИС	13.10.2023	
Список використаних джерел	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ	17.10.2023	
Додатки	кандидат мистецтвознавства, завідуючий кафедри майстерності актора Віталій МІЗЯК	11.12.2023	

6. Дата видачі завдання – 19 жовтня 2022 року.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	01.11.2022	
2.	Розділ 1	01.02.2023	
3.	Розділ 2	01.04.2023	
4.	Розділ 3	01.07.2023	
5.	Висновки	01.10.2023	
6.	Список використаних джерел	10.10.2023	
7.	Додатки	15.12.2023	
8.	Редагування тексту	15.01.2023	
9.	Збір рецензій	10.01.203	

Здобувач вищої освіти _____ Ольга СІЗИХ
(підпис)

Науковий керівник _____ Павло КУЧИН
роботи (підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ.....	9
1.1. Методологія дослідження.....	9
1.2. Перформативність: теоретична основи.....	13
1.3. Аналіз джерельної бази.....	23
Висновки до розділу 1	27
РОЗДІЛ 2. ПЕРФОРМАНС У ФОКУСІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ	29
2.1. Історичні витоки, передумови створення та розвитку перформансу у світі.....	29
2.2. Експериментальна складова перформативного мистецтва	32
Висновки до розділу 2	34
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЕКСПЕРИМЕНТІВ У	
ПЕРФОРМАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ	35
3.1. Перформанс як театралізована форма культури. Еволюція творчого пошуку в перформативному мистецтві сьогодення.....	35
3.2. Сьогоднішній перформанс як декоративно-галасливий	42
3.3. Перформанс і театр.....	49
Висновки до розділу 3	54
ВИСНОВКИ	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	58

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сучасний театр активно експлуатує естетику перформансу, і водночас вітчизняна наука про театр не має результатів дослідження цього феномена. В основі перформативності, яка мислиться в контексті театру певною сукупністю виразних форм, прийомів та методів, лежить комплекс уявлень про мистецтво перформансу. Однак через те, що «термін «мистецтво перформансу» став загальною назвою, яку застосовують до різноманітних шоу, що йде безпосередньо на очах у глядачів», слід виявити критерії перформативності.

Експериментальні пошуки у сфері перформативного мистецтва та сучасних реалій відіграють важливу роль в культурі та мистецтві, зумовлюючи актуальність вивчення цієї теми.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, 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».

Об'єкт дослідження – перформативність в сучасному театральному мистецтві та культурі.

Предмет дослідження – експериментальні пошуки у сфері перформативного мистецтва.

Мета і завдання дослідження. *Мета* - розкрити у сучасних перформативних виставах в контексті експериментальних пошуків.

Мети буде досягнуто за допомогою вирішенню таких завдань:

- опанувати теоретичні основи перформативного мистецтва;
- увиразнити методи дослідження;
- підсумувати розуміння про творення перформативного театру та досвід перформатизму в культурі і мистецтві;

- дослідити еволюцію розвитку сучасної театральної перформативної діяльності;
- висвітлити фактори сучасних перформансів;
- охарактеризувати спроби втілення експериментальних пошуків на театральній сцені.

Методи дослідження. Названа тема, поставлені завдання, особливості вибраних об'єкта та суб'єкта передбачають застосування певних методологічних підходів, а саме:

- міждисциплінарний для аналізу даних із різних наукових сфер;
- культурологічний для розкриття предмета дослідження в історико-культурному контексті;
- мистецтвознавчий з метою дослідження творчого надбання перформативного мистецтва
- театрознавчому для осмислення експериментальний пошуків у відтворенні на театральній сцені;
- системний для вивчення об'єкту дослідження з різних боків та аспектів як комплекс взаємозв'язаних елементів.

Відповідаючи вищезазначеним завданням, методологія дослідження передбачає низку методів і прийомів:

- історико-культурний для розкриття еволюції у пошуках перформативного мистецтва;
- аналітичний для вивчення актуальної наукової літератури за обраною темою;
- термінологічний для розгляду ключових моментів та термінів;
- мистецтвознавчий для вивчення актуального художнього досвіду театральних груп та їх результативності;
- контент-аналізу для розширеного дослідження інтернет матеріалів;
- загальнонаукові методи: метод аналізу, метод порівняння та метод теоретичного узагальнення;

Наукова новизна одержаних результатів полягає у ґрунтовному дослідженні й вивченні перформанса у контексті експериментальних пошуків.

Практичне значення одержаних результатів полягає у осмисленні культурно-історичної ідентичності кожної з країн. Теоретичний матеріал може задовольнити потреби у науковій, педагогічній чи навчально-методичній практиці. Виявлений матеріал допоможе у всебічному вдосконаленні перформативного мистецтва та може використовуватися для створення нових сценічних постанов.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження обговорено на кафедрі режисури Харківської державної академії культури.

Апробація дослідницьких результатів здійснена на конференціях.

Публікації:

1. Сізіх Ольга Віталіївна Вербатім як виток документального театру. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція* : матеріали III Всеукр. наук. конф. наук.-пед. працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів, Київ, 21 квітня 2023 р. / М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Навч.-наук. ін-т, Каф. режисури та актор. майстерності (ОП "Режисура естради і шоу"), ПВНЗ "Київ. ун-т культури", Каф. мистецтв, Харків. держ. акад. культури, Каф. режисури ; [упоряд. М. М. Мельник ; редкол.: Бойко Л. П., Деркач С. М., Доколова А. С., Гордєєв С. І. та ін.]. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. С. 126-128.
2. Сізіх О. В. Постдраматичний театр як напрям медійного перформансу *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.*: матеріали Міжнар. наук.-теорет. конф. (20-21 квітн. 2023 р.). Харків: ХДАК, 2023. С. 58-59.

Структуру роботи складає вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел з найменувань (4 сторінки), додатків; основний зміст - 58 сторінки, загальний обсяг роботи 61 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ

ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Методологія дослідження

Наукове дослідження насамперед наповнене індивідуальними рисами та особливостями дослідника, але разом з тим, як зазначає В. Є. Юринець в своїй роботі «Методологія наукових досліджень», має деякі загальні підходи, які називають методологію [В. Є. Юринець; с. 13]. Це поняття є складним для вивчення і багато зарубіжних шкіл не розмежовують методологію дослідження від методів, на чому наголошують В. Шейко та Н. Кушнарєнко в роботі «Організація та методика науково-дослідницької діяльності» [В. Шейко, Н. Кушнарєнко; с. 56]. Тож для кращого розуміння методології нашої наукової роботи, слід звернути увагу на тлумачення цього поняття.

«Під методологією наукового дослідження розуміють сукупність принципів, засобів, методів і форм організації та проведення наукового пізнання поставленої проблеми» [В. Є. Юринець; с. 13]. Також, якщо розглянути функції методології в науці, можна прийти до того, що вона забезпечує «отримання максимально об'єктивної, точної, систематизованої інформації про процеси та явища» [В. Шейко, Н. Кушнарєнко; с. 56].

Розглядаючи чотирьохрівневу структуру методології за вищезгаданими В. Шейко та Н. Кунарєнко, треба виділити «фундаментальні, загальнонаукові принципи, що становлять власне методологію, конкретнонаукові принципи, що лежать в основі теорії тієї чи іншої дисципліни або наукової галузі і систему конкретних методів і технік, що використовують для вирішення спеціальних дослідницьких завдань» [В. Шейко, Н. Кушнарєнко; с. 57].

Якщо розглядати поняття методології у роботі А. Є. Конверського «Основи методології та організації наукових досліджень», то можна знайти

визначення її як «тип раціонально-рефлексивної свідомості, спрямований на вивчення та удосконалення і конструювання методів.

Тож повернемося до роботи вищезгаданого В. Є. Юринця, де можна побачити трактування слова «метод», що так часто не відгороджують від «методології». «Метод – це підхід, засіб або прийом теоретичного та експериментального дослідження або практичного втілення явища чи процесу» [В. Є. Юринець; с. 15]. Метод дослідження поділяється на 2 рівні: емпіричний, теоретичний [В. Є. Юринець; с. 15]. Перший використовує методи: «спостереження, експеримент, опис статистика тощо», а другий - «аналізу-синтезу, індукції-дедукції, аналогії тощо» [В. Є. Юринець; с. 15].

Отже, можна прийти до такого твердження, що «поняття «методологія» має два основних значення: система визначених способів і прийомів, застосованих у тій або іншій сфері діяльності (в науці, політиці, мистецтві і т.п.); вчення про цю систему, загальна теорія методу, теорія в дії» [Г.Бірт, Ю. Бургу; с. 19].

Задля розуміння наукової логіки, дослідницької діяльності та методологічних підходів та методів, допомогла методична розробка С. І. Гордєєва та С. М. Шумакова «Магістерська робота: методичні рекомендації до підготовки та захисту магістерської роботи для магістрантів галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»».

Для повного розкриття теми дослідження та урізноманітнення творчої підвалини діячів німецького та українського перформативного мистецтва, невід'ємним постає застосування методів дослідження, які ми обрали, а саме: контент-аналіз, аналізу-синтезу, дескриптивний метод, теоретичного узагальнення та осмислення.

Як зазначає А. Є. Конверський, у вищезгаданій роботі, треба розділяти логічний аналіз та синтез від наукового, бо у першому «під синтезом розуміють будь-яке поєднання за заданими ознаками», а в другому «до однієї групи включають лише ті відомості, які відповідають головним,

визначальним ознакам» [А. Є. Конверський; с. 30-31]. Використання аналізу і синтезу правильно стають особливими методами дослідження.

«Аналіз тісно пов'язаний з дедукцією і являє собою метод наукового пізнання, за логікою якого ціле розкладають на частини, що є складовими цього цілого» [В. Є. Юринець; с. 21].

«Синтез – це метод науковго пізнання, що сприяє відновленню цілісності досліджуваного об'єкта, явища чи процесу в розмаїтті проявів» [В. Є. Юринець; с. 21].

Тож, аналіз і синтез є змістовно невід'ємними один від одного, бо, як зазначає А. Є. Конверський, переплітаючись один з одним вони встановлюють частину проаналізованого явища у співвідношенні з цілим, її місце в ньому, заради цього досліджують сутність частини в цілій складовій [А. Є. Конверський; с. 31]. Це розуміння як аналіз та синтез фігурує у науково-теоретичних доробках методології і стає основою нашої науково-дослідницької праці.

Ще один метод, який став невід'ємний для пізнання у нашій науковій роботі став дескриптивний метод. «Він дозволяє науковцю викласти базову інформацію, над якою він буде працювати у своєму дослідницькому пошуку. Завдяки дескриптивному методу вчений вводить у розгляд важливі для його дослідження дані, надаючи можливість глибоко опрацювати їх іншими методами» [О. Кулик; с. 76]

Також для правильної структуризації методології нашої наукової роботи треба зазначити використання методики вивчення наукових джерел з роботи В. Шейко та Н. Кушнарєнко «Організація та методика науково-дослідницької діяльності».

«Формування перформативної теорії культури відбувалося у руслі постструктуралізму, хоча перформативний переворот асоціюється із соціолінгвістикою та філософією, зокрема ідеями Джона Остіна та Джона Серля, які вперше почали класифікувати й пояснювати зміст перформативних висловлювань» [М. В. Карповець; с. 139]. Поняття

«перформанс» розібрано в сучасних науково-теоретичних роботах те тільки теоретично, як вихід з постструктуралізованої кризи, а й як практично, як однієї з рис людського існування.

Наразі великий вплив розвитку науково-технічних досліджень та різнобічні соціально-культурні суперечності зачіпають проблематику розвитку перформативного мистецтва та культурного світосприйняття сучасно людини, сприйняття до змін.

Отже, перформативне мистецтво у часи змінення культурного поля у суспільстві дає поштовх до відкриття нових форм соціально-культурної взаємодії, розвитку комунікації та «уможливорює розуміння фундаментальних причин появи культури як практично-діяльнісного середовища людського буття» [М. В. Карповець; с. 144].

Переходячи до цілісного вивчення методології нашої магістерської роботи, підкреслимо нижче зазначене.

Обраний нами міждисциплінарний кут зору реалізує аналіз предмета в багатогранності даних. Сприяє розкриттю особливості проблематики й різноманітні експериментальних пошуків перформативних митців та їх взаємозв'язки, що є невід'ємною частиною світового театру.

Тож обрана тема, поставлена ціль, специфіка об'єкту та предмета, виокремлені завдання, аналіз наукових джерел, що окреслюють методологічні основи наукового дослідження, підкорюються відведеним підходам, а саме: міждисциплінарний (для більш розгорнутого розуміння заданої теми використано різноманіття даних з наукових сфер), культурологічний (з метою розуміння історико-культурний процес зародження та подальший мистецький розвиток), мистецтвознавчий (з огляду на творче надбання), театрознавчий (з метою розкрити експериментальні пошуки у світі взаємодії різнокультурних митців) та системний (оскільки для вивчення об'єкту дослідження йдеться розгляд з декількох планів та аспектів як сукупність елементів, які взаємозалежні у зв'язку із зовнішнім середовищем).

Також використання цих підходів зумовлює формування взаємопов'язаних методів: історико-культурного – для розкриття еволюційних принципів розвитку перформативного мистецтва в контексті історичних та культурних подій; аналітичного – для вивчення науково-дослідницьких робіт та актуальної літератури за обраною темою; термінологічного – для розгляду ключових термінів наукового дослідження; мистецтвознавчого – для вивчення творчого доробку та досвіду театральних груп в експериментальному перформативному мистецтві; дескриптивного – для вивчення специфічних проявів ідентифікації в основі новітніх проявів взаємодії різнокультурних перформативних театральних груп; контент-аналізу – для розширеного пізнання обраної теми за допомогою інтернет-ресурсів; методу аналізу, порівняння та теоретичного узагальнення – для отримання правильних підсумків наукового дослідження.

1.2. Перформативність: теоретичні основи

Перформативне мистецтво сьогодення все частіше змушує нас замислитись над самоідентифікацією себе у суспільстві. Спонукає прийняти усі культурно-історичні зміни та зосередитися на пошуку нових форм, засобів вираження тощо. Зараз із запровадженням діджиталізації у всіх можливих сферах сучасного життя, перформативний театр стає двозначною комунікативною історією на межі мистецтва, технологій та повсякденного життя. Він набуває нових можливостей для створення мистецтва, що за допомогою ігрових форм та залучення до дії, викриває багато політичних, соціологічних, культурних проблем. Але разом з тим, постає проблема масового поширення будь-якої інформації, її сприйняття та опрацювання для підтвердження дійсності.

Для того, щоб краще розбиратися у вивченій темі та розширити своє уявлення про проблематику україно-німецьких експериментів у сфері

перформативного театру треба зазначити понятійний апарат, що складається з основних понять нашого дослідження.

Першочергово треба визначити, що значення «поняття», яке ми знайшли у роботі А. Є. Конверського «Основи методології та організації наукових досліджень», зазначається як «... думка відбита в узагальненій формі. Поняття виробляються (уточнюються) не лише на початку наукової діяльності, а переважно як необхідні наукові наявні знання в постановці проблеми й формуванні гіпотез» [А. Є. Конверський; с. 6].

По мірі розкриття теми наукового дослідження специфіка понятійного апарату буде різнобічно викладена за умови того, що магістерська робота розглядається в межах міждисциплінарного підходу. Завдяки цьому використанні поняття у нашій роботі, такі як «перформативність», «цифровий перформанс», «ритуал» набувають різних значень у залежності від їх використання в тексті досліджуваної роботи, що зумовлено взаємозв'язком культурології та мистецтвознавства.

Наша теоретична основа дослідження також базується на розумінні концепцій, ідей та теорій багатьох наукових діячів та літераторів. Якщо звернутися до вищезгаданого А. Є. Конверського, то можна знайти визначення слова «Теорія – вчення, система ідей, поглядів, положень, тверджень, спрямованих на тлумачення того чи іншого явища...» [А. Є. Конверський; с. 6].

Якщо звернутися до роботи Олени Левченко «Перформативність vs театральність у аспекті перформативного театру», можна узагальнити, що початок зламу логоцентричної парадигми та театру на початку ХХ ст. породило теоретичну дослідницьку роботу Р. Шехнера «Статті з теорії перформансу» («Essays on Performance Theory») [О. Левченко; с. 18]. Вона узагальнювала всі процеси європейського театру та акцентувала увагу на осмисленні власних виражальних засобів в контексті природи дії та виконавця. Все ж таки теорія Шехнера вибудовувалась не на логічній

побудові аналітичної філософії, а на жазі до експериментальних пошуків в театральному мистецтві.

Р. Шехнер поширючи термін «перформативність» наголошує на її ритуальності, тим самим запроваджує новий предмет дослідження – перформативні практики повсякденності. Розкриття перформативності в складі ритуалу, означало стирання меж між сценою та глядачем і запровадженням єдиного дійства, змішання «людини внутрішньої» і «людини зовнішньої».

Завдяки цьому Марвін Карлсон та інші наукові дослідники з логічної побудови почали розширяти та досліджувати концепцію повсякденності перформансу. Вони ототожнювали реальне і театральне дійство, різницею яких повставала лише індивідуальна реакція людей відповідно до зумовленої соціальної ситуації і власного самосприйняття.

Неможливо не звернутися до теорії «театру жорстокості» Антонена Арто. «Відкидаючи міщанський театр, який базується на слові, механічних повторях та ефектах, А. Арто виступає за відновлення нерозривності ритуалу й церемонії, які би, немов шаманські чари, концентровано висловлювали глибинну суть театру, що звертається до своїх витоків...» [Патріс Паві; с. 496]. «Театр жорстокості» створений на основі багатьох теорій і практиках в запровадженні емоційної сценічної дії. Де актор вже не є лицедієм, а навпаки позбавляється соціальних масок, приходять до колективного позасвідомого та запроваджує повернення до «трансцендентного принципу», за Арто це сенс буття.

Із середини 50-х свої дослідження починає Є. Гротовський і запроваджує поняття актора-перформера, що утворився для розуміння парадигми акторського мистецтва, що роль уявляє собою виток з тілесно-духовної цілісності актора. «Театр є фактично завершеним актом акторів як живих істот у присутності інших людей» [Є. Гротовський; с. 86-87/Патріс Паві; с. 122].

Слід згадати про теорію речових актів (Speech Act Theory), що започаткована і розвинута Джоном Л. Остіном та Джоном Р. Сьорлем, яка звертає нашу увагу на важливість речових актів під час комунікації один з одним. Відкриття Джона Остіна полягало саме у сукупності слів, що він назвав «перформативами». «Перформатив» - це судження, які рівносильні акту дії, що відбуваються у процесі комунікації, та їх спроможність створювати дійсність.

Але поглибившись в природу цих суджень він почав строїти нову більш продуману лінгвістичну класифікацію, що складається з трьох рівнів: локуціон, іллокуціон, перлокуціон. Якщо звернутися до праці Олега Шепетяка «Теорія мовленнєвих актів», можна знайти поняття «перформативний акт», що за теорією Джона Остіна є витоком з іллокуціону. «Перформативний акт – це такий акт, який створює у світі нову реальність. Перформативний акт не конче мусить бути озвученим мовленнєвим актом» [Олег Шепетяк; с. 94].

Також потрібно розглянути теорію соціокультурного впливу у перформативному мистецтві. Це важливо для розуміння яку вагу має театр у соціальних та культурних аспектах нашого життя. Дуже багато теоретиків, наукових та театральних діячів із галузі соціології, культурології, мистецтва досліджували соціальнокультурні впливи перформативного театру.

Джудіт Батлер, одна з видатних філософів і лінгвістів, працювала над концепціями «перформативності» через призму гендерну та сексуальності. Для неї стать постає «реальною лише тією мірою, якою вона виконується» [Джудіт Батлер; с. 527]. Тож, як зазначає Максим Карповець у своїй праці «Перформативна теорія культури: повернення до суб'єкта»: «Дослідниця переконана, що не існує статі як об'єктивної позакультурної людської ознаки, а існує гендер у формі перформативу» [М. В. Карповець; с. 139].

Поняття «перформативності», яке займає центральне положення в її теорії, розкриває розуміння гендерної поведінки та ідентифікації себе не в рамках вродженості та статички. Гендер створюється за допомогою

перформативних актів та повторюванні дії та висловлювань. Це є соціально конструйованим та репродуцивним. Її праці сформували розуміння як мистецтво формує та впливає на соціально-культурні норми.

Театр подія або «Event theatre» - це напрям у вивченні особливостей театрального мистецтва крізь призму обставин, що відбуваються в реальному часі та просторі. Перформативність цього підходу полягає у тому, що сам процес занурення глядачів не спирається цілковито на сюжет чи прописану дію, а більше на співіснування і створення нового. Багато науковців, теоретиків та театральних діячів досліджують впливовість подій на глядача.

Аллан Капро, видатний піонер перформасу, який розвивав виконавче мистецтво впродовж кінця 1950-х та початку 1960-х, подарував світу такі поняття як «Ambientações» та «Happenings». Це стало одним з найважливіших аспектів у створенні театру подій. В міру розвитку його робіт та практик, що акцентували увагу на простих та повсякденних речах та подіях крізь призму мистецтва, у 70-х роках він створює «Atividades» («Діяльність»), твори «mundo real» («реального світу»).

«Капро був плідним письменником і теоретиком мистецтва, висловлюючи свої спостереження над мистецькими рухами свого часу, а також мотивами, що стояли за його власною творчістю, з ясністю та передбачливістю, яких рідко досягають професійні критики та історики, не кажучи вже про художників» [Джилліан Снід; с. 170].

Отже, теоретична основа нашого наукового дослідження спрямована на розуміння проблематики через пласт: культурологічного спрямування, мистецтвознавчого, соціального, методології театрознавчої науки, філософсько-культурологічного та ін.

Слід підкреслити, що обрана тема нашої наукової роботи є малодослідженою. Лише з тематично суголосних досліджень ми в спроможі сформувати наш теоретичний базис. Автор не виявив аналогічно поставлених проблем до затвердженої теми магістерської роботи, попри тематичну різноплановість розглядання аспектів у сфері перформативного мистецтва.

У теперішній час видовищність перестала бути переважною ознакою екранних та сценічних мистецтв і поширилася на мистецтво візуальне, спричинивши в ньому значні зміни. У цьому новому синтезі мистецтв міжвидові кордони майже зникли. Змінилося розуміння того, чим є твір образотворчого мистецтва, трансформувалася поетика і естетика, інакшою стала роль автора і глядача. Нові форми мистецтва існують у культурі паралельно з традиційними творами, спричиняючи характерну для ХХ — ХХІ століть гетерогенність культурного життя.

Разом з тим, нові форми сучасного мистецтва виникли на певних етапах соціокультурного розвитку спільнот в різних країнах, а згодом поширилися, вже за інших обставин, на зовсім відмінні як за традиціями, так і за світобаченням суспільства. Так, наприклад, гепенінг, що з'явився у США та Західній Європі, розумівся в СРСР художниками і сприймався глядачами геть інакше, ніж у тому середовищі, де розпочався. Нові синтетичні форми мистецтва є складним об'єктом для системного дослідження. Вони вимагають нових методик і міждисциплінарних знань. Через це у дослідженнях, присвячених мистецькому акціонізму, існують геть різні підходи з позицій, що виходять з напрацьованого раніше досвіду: мистецтвознавчого, театрознавчого, політтехнологічного тощо.

Цю ж думку підкреслює О. Клековкін: «У традиційній системі мистецтв та інших соціальних практик акціонізм посідає проміжне місце — він сидить одразу на кількох стільцях, адже значна частина його творів належить одночасно візуальному мистецтву і театрові, кіномистецтву і психотерапії, музичному мистецтву і мистецтву танцю. Відтак ставлення до нього у традиційних видах мистецтва — передусім у музичному, візуальному і театральному — має істотні відтінки і суперечливі жанрові визначення, зумовлені традиціями й акцентами того виду мистецтва, з кута зору якого розглядається акціонізм» [22, с. 7–8]. На цьому тлі впадає в очі, що предметний розгляд акціонізму постійно страждає від термінологічної

неузгодженості. Бракує вивчення акціонізму і гепенінгу з огляду на досвід досліджень саме візуальних мистецтв.

Спробуємо системно дослідити акціонізм і його термінологічну базу з огляду на досвід досліджень візуального мистецтва. Висвітлити морфологію та класифікацію видів акціонізму. Запропонувати ієрархію термінологічної системи проявів видовищності у культурі. Особливу увагу приділити перформансу як важливому прояву художнього акціонізму, дослідити притаманну йому естетику та поетику, а також відмінності від інших форм акціонізму. Метод дослідження також виходить з традицій, що склалися серед дослідників сучасного візуального мистецтва, тобто культурологічного аналізу явищ мистецького життя, соціокультурного та історичного підходів, порівняльного аналізу творів та їхніх контекстів.

Як щойно зазначалося, коли йдеться про акціонізм, перформанс, гепенінг, фаршинг, то у весь зріст постає питання невизначеності термінів та їхньої ієрархії. Проте, заради системності їхнього розгляду варто розпочати з видовищності. Видовищність є однією з властивостей культури, що привернула увагу дослідників у ХХ та ХХІ століттях. Серед літератури, присвяченій цій проблематиці, є дослідження Даніела Белграда [6], Кристофа Вульфа [12], Гі Дебора [16], Дітера Даніелса [15], Катерини Станіславської [30], Миколи Хренова [33], Арсенія Авдієва [1], Михайла Цовми [34]. Видовищність займає важливе місце в діяльності людства й супроводжує його з доісторичних часів. Вона є однією з найважливіших складових культури, особливо у сфері комунікації.

У ХХ столітті видовищність має особливі риси, що зумовлені появою фоторепортажів і кіно, а згодом — аудіовізуальних технічних засобів та інтерактивності. Останні формують нові звички в комунікації та сприйнятті світу, поступово відсувають текст і слово на допоміжні позиції. Лінійність сприйняття тексту і вербальна впорядкованість витісняється циклічністю та хаотичною випадковістю візуальних образів.

Культура людства, в самому широкому розумінні, — мистецтво, політика, освіта, кулінарія, відпочинок тощо — стають дедалі більше візуально орієнтованими, видовищними, знаково-символічними. Видовищність, імпліцитно присутня в них, породжує все нові й нові форми втілення, які можуть виникнути на ґрунті релігійного, економічного, соціального, політичного чи мистецького контекстів. Зазвичай, вони проявляються як дії, що не тільки виходять за межі утилітарності (одна з ознак творчості), а й перевищують функціональну достатність (одна з ознак видовищності).

Так, прикладом політичної видовищності є дії демонстрантів на майданах під час революцій, голодування Олега Сенцова та Володимира Балуха, теракти, як от напад у Нью-Йорку 11 вересня 2001 року; релігійна видовищність присутня під час прощ, хаджу, релігійних обрядів тощо. Згідно В. Кісіна, видовищність це «...спеціально організована у часі та просторі публічна демонстрація соціально значущої поведінки» [21].

Художній акціонізм акцентує на самодостатності видовищності, розглядає її як окремий вид колективної чи індивідуальної творчості. Потребує окремого уточнення вислів «соціально значуща поведінка». У роботі Макса Вебера «Основні соціологічні поняття» соціальною поведінкою названі усвідомлені дії людини, що сенсовно співвідносяться з діями інших людей: «Соціальною ми називаємо таку дію, яка згідно смислу, закладеного діючою особою, або діючими особами, співвідноситься з діями інших людей та орієнтуються на них» [8, с. 602–603].

Оскільки простір культурної видовищності значно ширший за простір художньої естетики, вона здатна торкатися більш чуттєвих для сприйняття проявів людини, що не вкладаються у рамки традиційної естетики: екстатичність, тілесність, загрозовість, небезпечність, огидність. Проте, це дуже дієві методи впливу і через це вони вкрай спокусливі для того, щоб їх засвоїли та використали у своїх практиках митці. Особливо, вдаючись до відповідно загрозової чи огидної тематики. Так народжуються дії, що

перебувають на межі політичної і мистецької видовищності, — акції Петра Павленського, Олександра Володарського, гуртів Femen і Pussy Riot та ін.

Якою мірою ці автори розсувають і збагачують межі художнього чи їхні дії вже остаточно перебувають у безмежжі загальнокультурної видовищності, — вирішується з огляду на контекст кожної конкретної акції.

Видовищність архаїчних культур була насичена екстатичністю і тілесністю, наприклад бої гладіаторів, болісні обряди ініціації, вакханалії менад у стародавній Греції та ін.

Як пише М. Хренов, традиційні видовищні форми перебувають в опозиції до сучасних «технічних» (кіно, телебачення, відео та ін.): «Ця опозиція пояснюється тим, що... традиційним притаманна одночасність дії та сприйняття. До їхньої специфіки належить безпосередній контакт присутніх» [33, с. 7]. Можна передбачити, що в наш час через зростання фізичної і психологічної роз'єднаності індивідів, що стало наслідком масового поширення персональних гаджетів, буде зростати потреба суспільства в участі у традиційних формах видовищності (театральних, музичних, художніх), бо вони в змозі створити «живий контакт».

Цілком можливо, що має зростати потреба у поверненні тих елементів архаїчних форм видовищності, які відрізняються екстатичністю й тілесністю, бо саме вони тамують спрагу до колективної «гіперконтактності» (гепенінги, дискотеки, застілля, караоке, флешмоби та ін.).

Як пише К. Станіславська: «...видовищність, традиційно типова для сценічно-театрального мистецтва, все більше охоплює й інші культурно мистецькі форми. Це призвело до того, що видовищні елементи прямо чи опосередковано вийшли на перший план, визначаючи “ціннісну вартість” мистецтва» [30, с. 7].

Художній акціонізм є частиною, одним з більш вузьких проявів акціонізму мистецького. Але наведені означення мають бути, в нашому випадку, доповнені уточненням, яке б відрізняло акціонізм художній (перформанс, гепенінг, флешмоб, боді-арт) від літературного (слем),

театрального (делегований перформанс), музичного (дії музикантів під час концерту) та ін. Доповнення, яке я пропоную, стосується спрямованості твору (спрямованості соціальної значущої поведінки, про яку вже було згадано вище) на сприйняття певним соціокультурним середовищем. Інтерпретація твору залежить від контексту, що був напрацьований цим середовищем. Тобто сам твір є цілком відкритим, а річище його інтерпретації залежить, з одного боку, від спрямованості, яку надає автор, і, з іншого, — від контексту, який зберігає певна спільнота як свій попередній колективний досвід.

Однакові дії, в залежності від контексту чи середовища глядачів, можуть бути літературними, музичними, театральними або художніми. Важливості інтерпретації, яка може повністю змінити ставлення глядача до функції експонату, була присвячена, наприклад, виставка-акція «Страшене-любовне» (Одеса, Центр сучасного мистецтва «Тірс», 1994, куратори: Г. Богуславська, М. Рашковецький). Тільки на виставці не автори, а екскурсоводи інтерпретували твори й у такий спосіб спрямовували свідомість глядачів на різне сприйняття експонованих об'єктів. Так, одні й ті самі твори для глядачів однієї екскурсії були присвячені темі любові, для іншої екскурсії — темі жахів. Існує і зворотна залежність авторського задуму від його можливої інтерпретації глядачами.

Важлива приналежність автора до певного соціокультурного кола. Можна стверджувати, що автор з театрального середовища буде створювати акції, спрямовані на коло театральних глядачів з усіма його традиціями, асоціаціями, особливостями оцінок і суджень, а акції художника будуть розраховані на сприйняття художнім середовищем з його особливостями. Отже, це будуть два різновиди мистецького акціонізму — театрального або художнього, хоча за формальними ознаками вони можуть бути дуже близькими чи навіть однаковими.

Те саме можна сказати й про акціонізм політичний. Саме через різну спрямованість неможливо порівнювати, наприклад, акціонізм політиків чи

соціальних активістів з акціонізмом сучасного експериментального театру. Хоча потрібно визнати взаємовплив цих різних за спрямованістю акцій на рівні арсеналів художніх засобів при стійкості до видозмін на рівні спрямованості.

1.3. Аналіз джерельної бази

Обрана тема дослідження сприяє аналізу попередніх науково-дослідницьких праць щодо вивчення експериментальних проявів у перформативному мистецтві різнобічних театральних груп як пізнання новітніх сценічних форм та взаємозв'язків сьогодення. Це зумовлює до розгляду основних наукових джерел: наукових публікацій, авторефератів, дисертацій, електронних ресурсів тощо, які допомагають розкриттю експериментальної проблематики.

Перформативний театр сьогодення, несумнівно, професійно збагачений і передбачає велику ланку проявів різних форм, засобів та прийомів. Перформативність мистецтва є есенцією людських внутрішніх переживань та думок, що невинно змушує світ модернізуватися і шукати нових проявів, які тісно пов'язані з взаємодією із зовнішнім світом та має культурологічне підґрунтя. Таким чином це сприяє постійному вивченню та осмисленню даної теми. Перформативний театр змушує поринути в запропоновані обставини, прийняти участь у розвитку подальшої дії. Тому першочерговим для нашої роботи стає аналіз перформативної підвалини та засобів впливу на глядача в цілому, розуміння формотворення художньої ідеї, як бази для подальшого розвитку новітніх театральних форм.

Саме проблематика експериментальних проявів у сучасному мистецтві спонукає багато наукових дослідників до розгляду цієї теми. Хочемо зауважити, що вищезгадане проблемне поле сучасних експериментів німецьких і українських театральних груп у перформативному мистецтві є маловивченим і недостатньо розробленим.

Отже, тема науково-дослідницької роботи залучає нас до вивчення багаточисленних публіцистичних, наукових та теоретичних джерел. Також Інтернет-джерела допомагають у більш розгорнутому, різноаспектному та точному розумінні витоків перформативності, її сутності, специфіки та проблематики створення сценічних вистав. Це є невід'ємною основою нашого наукового дослідження. Проте саме нові експериментальні роботи у перформативному мистецтві на основі взаємодії різнокультурних театральних груп є маловивчені, хоча і зазначена велика кількість наукових робіт, що окреслюють дану тему.

При вивченні обраної теми нашого дослідження, за допомогою вивчення різнобічних наукових робіт, можна розглянути її в декількох дослідницьких напрямках. Спочатку, розгляд літератури про саме становлення та еволюцію сучасного перформативного мистецтва в історико-культурному спрямуванні.

На основі опублікованої літератури у просторі українського мистецтва можна розглянути різнобічні погляди наукових діячів на культурологічні особливості та різноманітність проявів на основі аудіовізуальної, сценічної та соціально-політичної сфер мистецтва (зокрема, Лакчко О. Ю.[]).

Розвиток штучного інтелекту, панування інтернет простору та поширення нових технологій змушують перформативний театр не тільки бути текстуально та тілесно наповненим, маючи синтетичну інваріативну природу, а й знаходити нові експериментальні сценічні форми виходячи за межі часового та оточуючого простору. Про експериментальні та нетрадиційні підходи в галузі перформативного мистецтва та взаємозв'язки різнокультурних театральних груп свідчать багаточисленні зарубіжні науково-дослідницькі праці. Наприклад: Bharucha R. *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, 2005 []; Carlson M. *Theatre Is More Beautiful Than War: German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, 2009 []; Cornish M. *Singing in Dark Times: Report from Berlin*, 2022 []; Drakantonaki N. *Intermediales Theater: Eine Untersuchung zum aktuellen Einsatz digitaler und*

virtueller Technologien an deutschen Bühnen (anhand der Experimente des Theaterkollektivs Punktlive und des Staatstheaters Augsburg), 2022 []; Duttlinger C., Ruprecht L., Webber A. Performance and Performativity in German Cultural Studies, 2003 []; Garde U., Severn J. R. Theatre and Internationalization: Perspectives from Australia, Germany, and Beyond, 2021 []; Heinrich A. Theatre in Europe Under German Occupation, 2018 []; Mandel B., Zimmer A. Cultural Governance: Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten, 2021 []; Pewny K. Posttraumatic Theater. A Concept in Progress on the Performativity of Un/Rest, 2003 []; Prestwich J. B. Staging Germanness in Contemporary British Theatre, 2022 []; Worschech S. Deutsch-ukrainische Kulturbeziehungen: Veränderungen nach dem Euromaidan, 2020 [].

Щодо методологічно-наукового аспекту нашої дослідницької роботи, ми спиралися на таких видатних діячів, як: Л. Дубчак [], О. Левченко [], Л. Кондрацька [], Н. Малютіна та І. Нечиталюк [], М. Карповець [], Ю. Скиба та П. Луньо [], Я. Шумська [] та ін. У розумінні впливу нових експериментальних пошуків в умовах сьогодення можна розглянути праці Ю. Починок [], І. Яцик [] та ін.

В осмисленні теоретично-методологічного аспекту нашої праці будемо розглядати працю О. Клековкін «Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті.» []; розуміння естетики перформативності з поглядів Е. Фішер-Ліхте [].

Також, розуміння «сучасного мистецтва» та «сучасного художника» Д. Скринник-Миської [], допомагає розширити уявлення про сьогодення. Дослідження С. Шумакової [] та Т. Уварової [] про мистецтво крізь призму постмодерніської культури вплинули на нашу роботу.

Ідея перформансу сьогодення заснована на розумінні «культури в цілому», як зазначає С. Шумакова у своїй роботі «Performance and performativity beyond theatre arts as a powerful creative potential of the cultural field» []. А також, зауважимо на сценічних формах, які підкреслені в роботі

«Contemporary stage art as a performative innovations and provocative cultural and art forms in the postmodernist dimension» [].

Окрім вищезгаданих джерел, які беззаперечно відносяться до теми нашого наукового дослідження, слід зазначити і науково-методологічні праці, що дали змогу дотримуватися всіх вимог до нашої магістерської роботи. Це праці: С. Гордєєва, С. Шумакової «Кваліфікаційна робота: методичні вказівки до оформлення й захисту»; В. Шейко, Н. Кушнарєнко «Організація та методика науково-дослідницької діяльності» [] та ін.

Більшість використаної термінології було взято з новітніх довідкових літератур та енциклопедичних видань: П. Паві «Словник театру» [], «Глосарій» [], А. Баканурський «Театрально-драматичний словник ХХ століття» [], «Енциклопедія постмодернізму» [], «Театральна енциклопедія» [], В. Лозовий «Морфологія культури: тезаурус» [], «Сучасний словник-довідник з мистецтва» [], «Новий тлумачний словник української мови» [] та ін.

Тож, джерельна база нашої наукової роботи складається: науково-дослідницьких та публіцистичних праць, які виокремлюють проблематику затвердженої теми; наукових різнобічних матеріалів, що розкривають особливості театального життя сьогодення та поставлену проблему; методологічно-теоретичні доробки щодо розуміння оформлення, організації та проведення наукового дослідження обраної теми.

Висновки до розділу 1

Досліджувана література на прикладі монографій, наукових та публіцистичних статей, авторефератів, дисертацій, у сфері мистецтвознавства та культурології, надає більш розширений аналіз творчого доробку. Це і стало основною науково-теоретичною базою нашого дослідження. Треба зазначити, що наші пошуки відкрили багато публіцистичної літератури, що відкривають для нас сучасне розуміння експериментальних пошуків, нові форми та засоби, значення перформативного мистецтва в соціально-культурному аспекті театрального мистецтва сьогодення.

Проаналізувавши вищезазначену літературу можна зауважити на її постійну змінність та нестачу узагальнених наукових досліджень. Недостатнє розкриття соціально-культурологічного аспекту визначеної теми, що розкриває її доцільність та актуалізацію в сучасних умовах.

Теоретичну баз нашого дослідження складає: аналіз понятійного апарату, розгляд видатних концепцій та теорій перформативного театру. Методологічне підґрунття нашої наукової роботи складається з опанування методів проведення дослідження. Проаналізувавши усі аспекти обраної теми, виникла методологія нашої праці, що реалізується через синтез підходів: міждисциплінарного, культурологічного, мистецтвознавчого, театрознавчого та системного.

Специфіка визначеного понятійного апарату нашого наукового дослідження полягає в тому, що, за умови використання міждисциплінарного підходу, визначенні поняття нашої роботи такі, як «перформативність», «цифровий театр», «ритуал», набувають нових значень у залежності від контексту викладеного матеріалу. Це викликано тісним зв'язком соціології, культурології та мистецтвознавства.

Визначено, що перформаційний театр сьогодення зосереджен не тільки на симбіозі часу, простору, відношення митця і публіки, а й діджиталізації, з

метою посиленого впливу на глядача та створення індивідуального та неповторного досвіду. Взаємодія театральних груп з різних країн сприяє обміну світоглядом, створенню нових форм та прийомів та розумінню соціально-культурного впливу мистецтва через перформативність.

РОЗДІЛ 2

ПЕРФОРМЕРИ У ФОКУСІ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИХ ПОШУКІВ

2.1. Історичні витоки, передумови створення та розвитку перформансу у світі

Перформаність — концептуальна форма "мистецтва дії" або різновид акціонізму, який полягає у виконанні митцем певних, заздалегідь спланованих дій перед запрошеною публікою. Перформанс може проводитися в художній галереї, музеї або на відкритому повітрі (пейзажний перформанс). Перформанс принципово відрізняється від театру тим, що виконавець або учасник дії виконує абсолютно реальні дії, котрі нічого, крім них самих, не зображують. В перформансі публіка займає позицію скоріше спостерігача, а не учасника подій.

Засобом і матеріалом творчості в перформансі служать тіло, зовнішній вигляд, рухи, поведінка художника-актора. Це — події, дії, процеси, в яких художник використовує своє тіло і тіло своїх колег, костюми, речі й оточення надаючи кожному жесту, положенню в просторі, контактам з предметами та середовищем символічно-ритуального характеру.

Загалом діям, що становлять основу перформансу, завжди належало важливе місце в культурі. Релігійні свята та побутові ритуали завжди супроводжувались організованими певним чином діями. Опосередкований генетичний зв'язок перформансу з цими формами культури є очевидним. Потрапляючи в структурно організований простір храму або беручи участь у ритуальних діях, людина "згадувала" і переживала колективний досвід орієнтації в зовнішньому і внутрішньому світі. В просторі перформансу розігрується і переживається власне той самий процес. Перформанс майже завжди перебуває на межі між сакральним (ритуальним) і профанним (повсякденним). Він зорієнтований насамперед на зоровий (візуальний), а не словесний (вербальний) характер сприйняття. Якщо навіть в акції й

використовуються слова або мовленнєва взаємодія між виконавцями, то все одно не в їхній традиційній інформативній функції. Вербальні знаки наділяються символічним сенсом і використовуються скоріше для того, щоб спровокувати глядача на пошук якогось прихованого сенсу. Глядач відчуває присутність сенсу, але не може його визначити, здогадується про значущість подій, але не може зрозуміти, в чому вона полягає. Описання подвійного ефекту подібної дії дав свого часу Василь Кандинський: "Дуже простий рух, мета якого не відома, виливає вже сам по собі, як щось значне, таємниче, урочисте. І це залишається таким, доки ми не знаємо зовнішньої практичної мети руху. Воно діє тоді як чисте звучання".

Перформанс — це своєрідний концептуалізм на рівні поведінки, котрий представляє глядачеві оживлену скульптуру. Не випадково серед джерел перформансу нерідко згадуються і популярні наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. "живі картини". Це гра за певними правилами: концептуалізований хепенінг, котрий позбавляється своєї стихійності й імпровізованості, набуваючи структурності й програмності. Як зазначає мистецтвознавець В. Турчин, різниця між хепенінгом і перформансом аналогічна протиставленню англійських слів *game* і *play*: перше позначає гру як дійсність, друге — скоріше правила гри. В перформансі такі правила демонструються наочно і, що характерно, можуть докладно документуватися. Одного разу виконаний, перформанс, як правило, не повторюється, однак знайомство з ним може йти через описання, фотографії, відеозапис.

Проте зорієнтований перформанс, як справжнє мистецтво дії, все ж таки на дематеріалізацію творчості, він дає змогу в ефемерних ідеальних формах втілювати художні ідеї, не вдаючись до їх пластичної фіксації. Перформанс актуалізує і такий важливий для сучасного мистецтва момент, як самоцінність творчого процесу і процесу спілкування художника з глядачем. Художні акції знищують дистанцію між мистецтвом і глядачем, інтенсифікуючи його переживання.

Ось кілька прикладів перформансу. Людина в білому одязі грає на скрипці, стоячи на двох шматочках льоду, котрі повільно тануть у неї під ногами... Оголена людина непорушно стоїть біля стіни, потім лежить на канапі, сидить на стільці... Оголений позує в перформансі протягом 60 хвилин (С. Бартон "Людина-картина. 50 поз"). В. Клауке на півгодини з'являється перед глядачами в одязі єпископа, за допомогою "служника" розливає церковне вино, котре вони й п'ють. Потім "єпископ" знімає свій одяг, під яким несподівано виявляється жіноча білизна. По декілька годин непорушно стоять Гілберт і Джордж, при цьому їхні обличчя і костюми пофарбовані зеленою фарбою. К. Болтанські позує на серії фотографій з короткими назвами, роблячи різні гримаси, так він згадує і зображує автобіографію. С. Бартон ціпеніє, як у гіперреалізмі. Тіло розглядається як нейтральний засіб для вираження ідеї: "стою", "лежу", "сиджу" тощо. Всі ці майстри використовують тіло й одяг як концептуальні знаки. Інший напрям перформансу полягає в аналізі чистої гри-руху тіла, яке має свою мову і здатне до самовираження. Штучному тут протиставляється "природне". Московська група художників КД ("Коллективні дії") в червні 1977 р. провела пейзажний перформанс "Куля". Попередньо було зшито з яскравої різнобарвної тканини оболонку великої "кулі" діаметром 4 м і куплено 500 звичайних повітряних кульок. Митці надули повітряні кульки, набили ними оболонку, поклали всередину ввімкнений електричний дзвінок із батарейкою, зав'язали і пустили "кулю" за течією річки. Митці стояли на березі й милувалися тим, як красиво пливе величезна, яскрава і "голосна" куля річкою, як вона вписується в пейзаж.

Перформанс, як правило, звертається до свідомості, це демонстрація певної інформації. Один із напрямів перформансу імітує певні соціальні феномени, переважно страх самотності, відчуження, групові і професійні звички, стосунки чоловіка і жінки. Такий перформанс аналізує соціальні конфлікти і засоби їх розв'язання, звертаючись до постійних значень у культурі ("верх" або "низ", "велике" чи "мале", "чоловіче" або "жіноче"

тощо). Пози й одяг стають у такому разі знаком певних контактів, як деструктивних, так і об'єднувальних (наприклад, перформанс може представити череду сліпих, що проходять містом). Перформанс нерідко іронізує над фальшивістю життя, її духовною убогістю, над традиційними ритуалами, такими навіть як богослужіння або похорон, або нормами поведінки, прийнятими в замкнених групах — наприклад, у спортсменів, кінозірок, панків, феміністок, солдатів та ін.

2.2. Експериментальна складова перформативного мистецтва

Приведемо перформанси, які є загальновідомими с сфері мистецтва

Йозеф Бойс, «Я люблю Америку, а Америка любить мене» (1974)

Йозеф Бойс – німецький художник, один з головних представників міжнародної течії «Флюксус», а також затятий противник в'єтнамської війни, що доводить його політичний перформанс «Я люблю Америку, а Америка любить мене». 1974 року для здійснення своєї акції він з Дюссельдорфа прилетів до Нью-Йорка. Прямо з аеропорту Йозеф, загорнутий в ковдру, на носилках і у кареті швидкої допомоги був доставлений в галерею ім. Рене Блока. Перформанс полягав в тому, щоб провести три дні наодинці з диким койотом. Таким чином, Бойс виступив проти американської цивілізації, за повернення до архаїчної Америки, адже койот – символ первісної Америки. Після закінчення акції Бойс обійняв койота і так само на ношах, в кареті швидкої медичної допомоги, його доставили в аеропорт, так він ні разу не ступив на американську землю. Сам художник розповідав про це так: «Я хотів захистити себе і не бачити нічого в Америці, крім койота».

ОрланОрлан, «Всюдисущість» (1993)

Орлан – французька художниця, феміністка, автор багатьох персональних виставок, а також кавалер Ордена мистецтв і літератури Франції. На початку 90-х художниця прославилася проектом «Перевтілення святої Орлан» з дев'яти ризикованих перформансів, в тому числі заключною акцією «Всюдисущість». Орлан пожертвувала своїм тілом заради

мистецтва, перетворила себе в арт-об'єкт і стала моделлю для пластичної хірургії. У прямому ефірі американський хірург Марджорі Кремер трансформувала різні частини обличчя художниці, вводила в них силікон. Орлан активно виступає на захист прав жінок, тому метою проекту було заперечення нав'язаних стандартів краси.

Кріс Бурден, «Транс-Фікс» (1974)

Кріс Бурден – американський художник, один з піонерів боді-арту, який перетворив своє тіло в арену для експериментів. Вогонь, свинець, бите скло, електрика, кулі – це ще не повний арсенал того, що він використовував у своїх провокаційних діях. Центральна тема його акцій – особиста небезпека. 1971 року відбувся перший гучний перформанс Бурдена «Постріл». Під час акції художнику з відстані п'яти метрів прострелили ліву руку. Цей перформанс інтерпретують як заяву про дозвіл американцям носити зброю під час в'єтнамської війни. 1974 року художник провів свій другий відомий перформанс «Транс-Фікс». Бурден лежав горілиць на Volkswagen Beetle, а обидві його руки були прицвяховані до задньої частини машини, що інсценувало розп'яття. Це дійство Девід Боуві увічнив у пісні «Joe the Lion».

Марина Абрамович і Улай, «Енергія спокою» (1980)

Художники і колишні закохані – Марина Абрамович і Улай – провели безліч спільних перформансів, у яких з допомогою мистецтва транслиували всі тонкощі і складності любовних відносин. Перформанс «Енергія спокою» провели в Амстердамі 1980 року. Під час акції художники стояли один навпроти одного, трималися за величезний лук, при цьому падали назад. Улай тримав тятиву і стрілу, націлену прямо в серце художниці, а Марина – сам лук. Цікавою деталлю перформансу стали мікрофони, які були прикріплені до тіл художників, так відстежували і передавали їх серцебиття. Головна ідея видовища – показати важливість довіри у відносинах. Пізніше Марина Абрамович розповіла, що це був найважчий акт, адже відповідальність за її життя було в чужих руках.

Висновки до розділу 2

1.Перформаність — концептуальна форма "мистецтва дії" або різновид акціонізму, який полягає у виконанні митцем певних, заздалегідь спланованих дій перед запрошеною публікою. Перформанс може проводитися в художній галереї, музеї або на відкритому повітрі (пейзажний перформанс). Перформанс принципово відрізняється від театру тим, що виконавець або учасник дії виконує абсолютно реальні дії, котрі нічого, крім них самих, не зображують. В перфоменсі публіка займає позицію скоріше спостерігача, а не учасника подій.

2.Засобом і матеріалом творчості в перформансі служать тіло, зовнішній вигляд, рухи, поведінка художника-актора. Це — події, дії, процеси, в яких художник використовує своє тіло і тіло своїх колег, костюми, речі й оточення надаючи кожному жесту, положенню в просторі, контактам з предметами та середовищем символічно-ритуального характеру.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЕКСПЕРИМЕНТІВ У ПЕРФОРМАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ

3.1. Перформанс як театралізована форма культури. Еволюція творчого пошуку в перформативному мистецтві сьогодення

Театралізованою формою, у якій аспекти постмодернізму втілилися найбільш різноманітно, є перформанс. Це зрозуміло його формуванням в епоху постмодернізму. Перформанс народжувався як своєрідний вид мистецтва і був ним протягом кількох десятиріч років, вбираючи всі ідеї, принципи і установки постмодернізму.

Наш науковий інтерес спрямований на перформанс як на театралізовану форму культури, визначити особливості якої неможливо без звернення до його первісної сутності, пов'язаної з мистецтвом. У 1970-х у рамках нової естетики постмодернізму було сформульовано поняття «концептуальне мистецтво», головним матеріалом якого є концепт, ідея. Водночас митці шукали нові способи комунікації з публікою, які виключають посередників – арт-критиків. Перформанс став втіленням першого та інструментом другого.

Сучасний термін "мистецтво перформансу" на початку 1970-х увела в науковий обіг американський теоретик Р. Голдберг. До характерних особливостей мистецтва перформансу дослідники відносять «функціонування на межах різних мистецтв» [3], складна синтетична природа, співучасть аудиторії, спонтанність дії, тонка грань між мистецтвом та життям та прагнення її усунути. Ядро перформансу – висловлювання художника, акт його самовираження. Головний виразний засіб та матеріал художника – його власне тіло. Інтерактивність, спонтанність, процесуальність, нелінійність сприйняття, відсутність будь-яких рамок -

якості, властиві не лише перформансу, а й художній культурі постмодернізму загалом.

Дослідники цього культурного феномену зазначають, що «важливим моментом є фотофіксація проведення перформансу, складання опису та подальша робота авторів та учасників акції з документацією» [2]. Перформанс втілює «характерне для драматургії ХХ століття прагнення подолати залежність від тексту, у сенсі – від вербальності» [5, з. 24]. Йому властиві відсутність літературного сценарію, домінування візуальних образів, а також епатажність, провокаційність, парадоксальність, нерідко і небезпека. «Перформанс - жанр «що викликає»... Він стає зухвалою, двозначною історією-комунікацією, розіграною з кінця мистецтва і повсякденного потоку життя [3]».

Поєднання перформансу та театру у 1970-х народжує цікавий феномен: це твори переважно візуальних образів, для яких характерна відсутність прямолінійного наративу, діалогу, сюжету, персонажів та «реалістичного» місця дії. У таких видовищах часто немає початку і кінця, акцент ставиться на сприйняття глядачів, а уявлення складається з окремих «картин-сцен», візуальних уривків. Подібні вистави формують новий тип драматургії перформансу. Він виражений традиційно літературним текстом. Це драматургія візуальних засобів вираження, які утворюють мозаїчну основу уявлення, де кожен фрагмент вносить нові смисли, автономно і в поєднанні з іншими фрагментами.

Таким чином, у новому типі драматургії втілюються постмодерністська різноматичність, фрагментарність і плюральність. Подібно до скептичного ставлення та недовіри багатьох постмодерністів до мови, до можливості пізнання світу за допомогою неї, у мистецтві перформансу формується тенденція, яку можна висловити словами Т.-Х.Лемана «зневага літературним текстом».

Здійснення театральних постановок під час зближення перформансу та театру (1970-ті-1990-ті) позначає як «постмодерністський» театр» (Леман), характеризується за допомогою списку його особливостей. Серед них - «уславлення мистецтва як фікції, уславлення театру як процесу, руйнування безперервності, гетерогенність, не-текстуальність, плюралізм, можливість численних кодів прочитання, підривний характер, актор, взятий як тема та головна фігура, деформація, деконструкція, текст, службовець лише базовим матеріалом, яким нехтують чимось авторитарним та архаїчним, опір тлумаченням» [4, с.42].

Мистецтво перформансу вносить у театральну виставу провокаційність, що виражає відмову від усталених традицій драматичної форми, воно не прагне структурності, раціональності, синтезу. Перейшовши в статус театралізованої форми, перформанс набуває більш високого рівня сценарності, тобто стає більш упорядкованим і продуманим.

Дослідники фіксують витoki цієї тенденції ще середині 1970-х. Так, Р. Голдберг пов'язує її з соціокультурними подіями: світовою кризою; поширенням виступів поп-музикантів [1, с.192]. У 1980-х перформанс стає «модною забавною авангардною розвагою» [там же], комерціалізується та виходить у сферу масової культури. З підвищенням рівня сценарності перформансу формується його нова природа: покоління 1980-х переплітає, «монтує» його з медіа, помножуючи можливість інтертекстуальних перекличок. До кінця 90-х новою мультикультурною платформою для перформансу стає Інтернет, де проблема перекладу вирішується візуалізацією.

Близьким сфері театралізованих форм перформанс робить використання документального матеріалу, характерне для перформативних монологів США (Богосян, Фінлі, Грей). Перформанси такого типу виростили в розгорнуті театральні постановки, засновані на прийомі монтажу художніх та документальних фрагментів, що сьогодні є одним із головних художніх

прийомів у драматургії та режисурі театралізованих вистав та свят, перейшовши у сферу театралізованих форм, перформанс зберіг багато своїх сутнісних якостей інтерактивність, спонтанність, фрагментарність, еkleктичність, експериментальний характер, перетворив деякі з них та набув нових.

Тіло залишилося основним виразним засобом перформансу, проте якщо «в мистецтві перформансу автор був автором концепції, яку сам і реалізував», «він був одночасно тим, хто представляв ідею і виконував її» [8]; то в театралізованій формі перформанс це не завжди так: автор концепції та її виконавці можуть бути різними людьми.

Важливі моменти соціокультурного буття, що лежать в основі будь-якої театралізованої форми, пов'язані з позитивними святковими емоціями, пом'якшили парадоксальність, небезпеку, провокаційність перформансу, перетворили його на захоплююче партнерство виконавців з аудиторією. Сфера театралізованих форм націлила перформанс створення певної атмосфери і занурення до неї аудиторії події. Тепер атмосфера не лише «найважливішим елементом перформативного простору [7, с.220], а й його завданням.

У деяких аспектах перформанс став схожим на вистави вуличного театру. Так, Я.Снуль, актор і режисер вуличного інтерактивного театру KUD Ljud, говорить про професійний інтерес «знаходити межу між реальністю та фантастикою, переплітати їх» [6, с.24], про глядачів, як про «мегафон, що переводить реальність у мистецтво " [там же]. Відповідно до першого зауваження Я. Енуля дії персонажів перформансу цікаві в поєднанні з дійсністю та одне тимчасове існування у вигаданому світі.

Друге зауваження-метафора аналогічне розумінню аудиторії перформансу як транслятора його художньо-естетичної концепції, причому багатоканальному, плюральному, з безліччю інтерпретацій. А художній

керівник вуличного Театру пана ПЕЖО А.Шишкіна наголошує на специфічності у типі вуличного актора, якості якого можна віднести і до виконавця перформансу.

Серед цих якостей кмітливість, "навички саморежисури" і "сканування ситуації", почуття простору, "периферійний зір", "темпоруння дії", "навички маніпуляцій", "внутрішня наповненість", "адресний посил" [6, с.34]. Відмінність перформансу від вуличного спектаклю - його особливої задачі та відсутності необхідності в глядачах, як споглядачах.

Перформансу потрібна аудиторія, її співучасть і зануреність в атмосферу. Безумовно, важливу роль у театралізованій формі перформансу відіграє драматургія. Вона визначає його зерно - концепцію, що формується виходячи з тематики події, місця та масштабу його проведення, особливостей аудиторії; спрямовує імпровізацію перформерів у потрібне русло, позначаючи деякі прості правила гри. Це завжди драматургія взаємодії виконавців та аудиторії. Її неможливо спланувати наперед на сто відсотків, але можна розробити образ події, знайти такі виразні засоби, які створять не лише потрібну атмосферу, а й гру смислів, даючи можливість кожному члену аудиторії розшифрувати їх по-своєму.

Таким чином, протягом усього свого розвитку перформанс вбирав та втілював різні аспекти постмодернізму, вимагаючи від художників нового типу драматургічного та режисерського мислення. Активна взаємодія основних аспектів постмодернізму з установками драматургії театралізованих форм, що впорядковують, породжує вільну композицію перформансу, монтажний принцип його створення, поліфонічний характер сприйняття. Крім того, до особливостей перформансу як театралізованої форми культури можна віднести нове завдання – створення імпровізаційної атмосфери; підвищення рівня сценарності; поділ ролі автора та виконавця; часткове пом'якшення провокаційності та небезпеки. Виходячи зі сказаного, можна констатувати, що театралізована форма перформансу – це

театралізована вистава, заснована на імпровізаційній взаємодії виконавців з аудиторією; організована на честь якоїсь значущої для цієї аудиторії події, і для якої характерні переважання візуальних образів, створення певної атмосфери, синтетичний характер, еkleктичність, спонтанність, фрагментарність, мультикодування та мультиінтерпретативність.

Мейнстрім західного перформансу — документація та музейна реконструкція.

Сьогодні мейнстрім західного перформансу — документація та музейна реконструкція. Глядачеві, як правило, пропонується відеозапис в чорному боксі, рідше вистава в реальному часі. Пошлюся на думку Хела Фостера про реконструкціях а-ля Абрамович: «у реконструкціях ми позиціонуємося як випадкові свідки події, яка легко може статися і без нас. Більш того, деякі реконструкції зацікавлені в камері більше, ніж в аудиторії; а нові перформанси часто готові бути саме художнім образом. В результаті ми вже не існуємо в просторі-часі події»³. І далі Фостер відзначає ще одну важливу тенденцію сучасної візуальної культури: «перформатив вже нічого не актуалізує, він забезпечує віртуалізацію, в результаті чого глядачі ми приходимо, щоб відчутти себе теж трохи примарними».

Місце перформансу між традиційним виставковим простором («білий куб») і відеоартом («чорний бокс») стало проблемним, як тільки глядач перестав співіснувати з перформером в єдиному часі і просторі. З цього моменту перформанс і пов'язані з ним поняття «процесуальність» і «присутність» увійшли в сіру зону нерозрізнення жанрових особливостей. Сталося це приблизно в той же час, коли театр зістрибнув з класичної сцени і рушив у бік перформативності.

Чому перформанс повертається і чому на сцену? Однією з причин, поряд з обіцянкою глядачам небувалої присутності, є те, що він відкриває їм власне роботу мистецтва, показує, як це працює. Глядачів, яких цікавить,

як влаштовано видовище, безумовно, менше, ніж звикли емоційно співпереживати сценічній історії і грі акторів, але, здається, їх уже чимало.

До перформативності на театральній сцені ми повернемося, але спочатку про події та перформативних наслідки акціонізму 1990-х. Думка про те, що радикальний акціонізм — наслідування західним перформансу (і зокрема віденському акціонізму), здається на рідкість поверхневою. Поросся, з показовою буденністю зарізаний в галереї «Ріджина» і розданий глядачам як з каталогу виставки, не мав нічого спільного з ритуальним Театром оргії і містерії Германа Нитча. Найдивовижніше в історії «П'ятачка, роздає подарунки» (11 квітня 1992 року) — це демонстрація протесту біля метро «Преображенська площа». У той же час в Думі обговорювалося введення смертної кари, яке не викликало ніяких хвилювань в суспільстві. Нам не дано передбачити, як наше слово відгукнеться.

В Америці каліфорнієць Кріс Верден особняком коштує серед тих чоловіків-художників, в мистецтві яких вразливе, слабке тіло грало першу, а часом навіть головну роль. Опуси Вердена, безумовно, відрізнялися шаленою безпечністю типу «відірви голова». У своїй так званій «Стрільби» (1971) Берден звернув жорстокість культури на себе самого і свою аудиторію: він попросив свого друга з певної дистанції вистрілити в себе так, щоб злегка зачепити руку, — і в атмосфері згущеного драматизму перевірити тим самим зв'язок між успіхом і поразкою. Той факт, що Берда серйозно поранило кулею (тобто поразка прийняв саму болісну форму), послужив лише того, щоб підкреслити дилему, на вирішення якої аудиторія так і так, що називається, вплила: дилему між «дистанцією», необхідної для традиційної драми, і зобов'язанням розділяти відповідальність за події, які перед тобою відбуваються.

Велика частина ранніх перформансів Берда полягала саме в тому, що його оголене тіло піддавалася фізичному ризику. Деколи ці дії, особливо якщо не вдавалося привернути до них увагу публіки, знімалися на 16-

міліметрову плівку. Інші збереглися тільки завдяки скупим записам Берден, схожим на щось на зразок рецепту, керівництва або формули. Ось, наприклад, рецепт перформансу «Тихо крізь ніч»: «Мейн-стріт, Лос-Анджелес, 12 вересня 1973 р. Тримаючи руки за спиною, я повільно, насилу просуваюсь по битому склу. Глядачів зовсім мало, більшість просто перехожі». Кулі, гас, бите скло, електричний провід під напругою - ось що в ранні роки своєї творчості Берден обирав інструментом заподіяння шкоди собі самому, хоча він, подібно іншим концептуаліст, відмінно знав, що події увічнюються не в людській пам'яті, а в фотографіях і документах.

Наприклад, у звіті про перформансі Берден «Kunst Kick» під час Базельської ярмарки мистецтв 1974 читаємо: «На публічному відкритті [ярмарки] ... о дванадцятій дня я ліг нагорі двопрогонових сходів в Мустермессе. Чарльз Хілл штовхав моє тіло, і я скочувався на дві-три сходинки поспіль». Звідси видно, що художник звів себе до об'єкта, що зазнає тиску або насильства, знову і знову провокуючи у своїй невеликій, але все-таки хибно вуайеристській аудиторії напруженість між провиною і вивільненням від умовностей. Крім того, безпристрасний склад Бердена наводить на думку чи то про іронію, чи то про псевдонауку, і досягається пародійний ефект, натякаючи, що високотехнологічне суспільство применшує особистість.

Таким чином, можна сформулювати, що тіло та голос перформера створюють *тілесну образотворчість*, 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*.

3.2 Сьогоднішній перформанс як декоративно-галасливий

Для розуміння творів художніх перформансів важливо знати мотивацію творчих дій художників. Своїми творами вони (в більшості випадків) виявляють сенси явищ, проте акцентують свої зусилля не на увазі до певних речей, а на дії, на процесі виявлення нових змістів. В цьому розумінні речі у художньому акціонізмі не вважаються за дійсні, бо сприйняття акцентується на їхніх нових змістах. Значення виокремлюються від матеріально-речевого буття знака, від речі, бо те, що експоновано, не є тотожним до того, що відбувається. В цьому є головна особливість внутрішньої побудови художнього акціонізму, який виокремлюється від традиційних (попередніх) художніх форм. Останні були спрямовані на споглядання об'єкта (речі), а художній акціонізм, в протилежність до цього, вимагає дієвості. Він йде протилежним шляхом: об'єкти, речі, сам твір стають неіснуючими (несуттєвими), залишаючи важливою тільки дієвість.

Під час проведення акції формується річище уваги, у якій рухається свідомість глядача серед умовного і реального. Річище об'єктивує суб'єктивні сприйняття, незважаючи на реальність, — тобто вигаданість і абсурдність ситуації (дії гепенінгу чи перформансу).

Художній образ у художньому акціонізмі (перформансах, гепенінгах) відрізняється від образу традиційних мистецтв за формою, тоді як його структура залишається без змін. Так, згідно визначення, художній образ є «вираз абстрактної ідеї у конкретній чуттєвій формі» [23, с. 106], тоді як у акціонізмі це — співпадіння значень уявного (абстрактної ідеї) та здійсненого в процесі дії (чуттєва форма). Художній образ в акціонізмі не є зображувальним. Він не наслідує щось з природи речей (за Аристотелем), не відображає (ле нінська теорія відображення), а відбувається у свідомості і діях глядачів за умови взаємодії з твором (більш дієво у гепенінзі та флешмобі та традиційно-споглядально у — перформансі). Це «половина» від «класичного образу», яка пропонує абстрактні ідеї та інструкції до здійснення. Друга половина — глядач. Тільки при його діях, згідно

запропонованим інструкціям, дві половини об'єднуються (у свідомості глядача) у єдиний художній образ.

Нові форми презентації твору Авангард і неоавангард змінили традиційно існуючі форми культурної репрезентації, взаємодії автора, твору, мистецтва і суспільства. Відкритість твору та активна, дієва роль глядача змінили ставлення до твору. Він став більш комунікативним, менш залежним від матеріальної складової. Роль автора відійшла від традиційного «майстра» і стала роллю «модератора». У свою чергу, та частина суспільства, яка потребує нових форм мистецтва, стала більш дієвою, схильною до втручання у культуротворчі процеси. В цьому роль гепенінгу важко переоцінити. Його стихією є творча комунікація колективу. Ідеалом — пробудження творчої активності (ширше — особистості) в кожній людині та залучення її до співтворчості.

Перформанс (у порівнянні з гепенінгом) повертає традиційні форми презентації мистецтва у соціумі. Глядачі знов отримують свою віками напрацьовану роль пасивних споживачів, яку їм пропонує креативна особистість чи гурт особистостей. При цьому роль митця є лідерською. Йому ніби відкриті бачення і перспективи, якими він ділиться «від своїх щедрот» з пасивним обивателем. Для цього він може бути дивним, шиється у блазні або ж у мудреця. У деяких випадках глядачі стають жертвою агресії з боку перформера, але все одно вони тільки присутні під час «сходження на землю» творчості через «причастя» — ковток крові з келиху Г. Ніша або через синець після того, як їх вкусив «людина-собака» О. Кулик. За подібними випадками, переважна роль глядача — пасивна споглядальність. Так само як сприйняття живопису в залах музею чи галереї. Після 1970-х акценти змінилися: перформанс, особливо його гібридні форми, почав долучати елементи гепенінгу.

Залишений без спільних сенсів, розпорошений на гурти з різними вподобаннями і одночасно доволі розвинений та розгалужений у своїх

виражальних засобах, перформанс ставав все більш спектакулярно-розважальним, декоративно-галасливим. Зміст перестав цінуватися більше, ніж форма. Митці наближали своє мистецтво не до життя (як неоавангардисти), а до медіа. Н

а цьому шляху, що позначив подальший розвиток акціонізму, одним з перших був твір співачки Лори Андерсон «Сполучені Штати» (Бруклін, 1983). Це було багатогодинне шоу з залученням всіх можливих на той час медійних ефектів, пісень, музичних партій. Водночас, зі змісту текстів пісень глядач міг дізнатися, що це шоу спрямоване проти засилля медійності у житті людини. І знову протиріччя: згодом авторка підписала контракт з медійною корпорацією на комерційне розповсюдження її творів. Діяльність Лори Андерсон та інших митців її генерації була зорієнтована на приєднання до розвиненого медійного ринку видовищ.

Перформанс поєднували з оперою, естрадою, театром. До виражальних засобів, розроблених художниками-акціоністами, звернулися професійні актори, наприклад Майкл Сміт, Ерік Богосян та ін., які перетворили перформанс на частину своїх виступів у кабаре, клубах і музеях США. М. Сміт 1982 року створив виставу «Будинок Майка», під час якої відтворював процес підготовки і створення телешоу. Е. Богосян під час своїх виступів (більшість — протягом 1979–1986 років) пародіював образи «типових персонажів» — переважно чоловіків з провінційних міст Америки, як їх представляли у п'єсах та кіно 1950-х років.

Він придумав, наприклад, сценічний образ емоційного актора з провінції, мова якого насичена брудними і несмішними дотепами на ім'я Рікі Пол. «В середині 1980-х перформанс остаточно затвердився як модна, авангардна забава» [13, с. 244]. Існували й більш серйозні шоу. Наприклад, робота Джона Джесарана «Глибокий сон» (1986, Нью-Йорк), де декілька акторів з'являлися на сцені, а згодом потрапляли в медійний простір і їх можна було бачити лише на екранах, по обидва боки від сцени. Гібрид медійного перформансу та естрадного виступу, який започаткували Л.

Андерсон, Е. Богосян, М. Сміт, Д. Джесаран та інші, отримав популярність і послідовників. Ба більше, у наступні роки цей різновид акціонізму почали вважати за справжній перформанс, що свідчило про деформацію уявлень про сутність останнього.

Поєднання перформансу, театру та медіаіндустрій свідчить, що в переважній більшості країн Заходу перформанс, по волі самих художників, майже втратив своє специфічне, знайоме з 1950-х років обличчя (про винятки буде йтися нижче). На рівні ідей і, в першу чергу, художніх засобів він майже поєднався з театром, естрадою чи балетом. І визначення того, що ж саме презентує автор (наприклад, вуличний театр чи перформанс з акторами), можна дізнатися тільки з інтенцій і позиціонування самого автора, а також з приналежності глядачів до певної спільноти.

Вибух видовищності, прикрашальності, галасливості та чуттєвості, вчинений митцями 1980-х, постійно потребував нових запаморочливих тем і сюжетів. Митці шукали їх в історії мистецтва, в екзотичності інших культур, у темі «іншості» маргінальних спільнот (людей нетрадиційної сексуальної орієнтації, молодіжних субкультур), у подоланні психологічного та морального бар'єру між приватним і публічним. Наприклад, тема мультикультуралізму дозволяла зануритися у екзотичні ритуали й стилі танців у серії акцій «Пора рухатися. Співвідношення сил в етнічному перформансі» (1994, Лондон).

Тема перетину приватності і публічності набула поширення з початку 1990-х: виставляли на огляд секс, смерть та інші інтимні речі, які шокували навіть підготовлену публіку. Це демонстрації Боба Фленагана, Рона Ейті, Ельке Крістуфек та ін. В Росії 1990-х це були перформанси Олега Кулика, Анатолія Осмоловського, Олександра Бренера. В Україні Василь Цаголов демонстрував відео під назвою *The End* (1995, Київ), в якому лежав на столі під дією медичного наркозу загальної дії.

Азартний пошук незвичних, шокуючих і фантастичних світів приводив акціоністів до необхідності фото- і кінодокументації або до побудови енвайроментального простору (у спрощеному розумінні — декорацій), які надавали більше можливостей наблизити «той незвичний світ» до «цього», в якому перебуває глядач. Рікріт Тираванія, Мауріціо Каттелан, Джон Бок будували в музеях та галереях діючі майданчики для занять спортом, діючі кухні, студії звукозапису. Акції Мони Хатум, Еластера Макленана та інших відтворювали стани цивільної людини, яка опинилася в центрі військового конфлікту.

Поширилися практики демонстрації перед глядачами не перформансів, а їхніх записів на відео, що дозволяло авторам відтворювати фантастичні світи. На одному з відео Метью Барні актори, переодягнені в еротичних фавнів, бенкетують і літають у невагомості в просторі шикарного автомобіля («Стримане малювання», 1993). Відео Пола Маккарті відтворює дитячі видіння, в яких їжа перетворюється на діючих персонажів («Бургер-босс», 1991). Відео з фантастичними й екзотичними просторами та незвичними персонажами, ефект присутності яких було підсилено проекцією на полієкрани, створювали Ширін Нейшат, Сем Тейлор-Вуд та ін.

Перформанси-постановки Сінді Шерман існують для глядачів переважно у формі якісних виставочних фотографій, що відкрило шлях «інсценізованій фотографії» — вельми популярній вже протягом понад тридцять років формі творів. Звісно, що перелічені приклади сполучення перформансу з енвайронментом, відео, фотографією, суттєво віддаляють його від перформансу не тільки 1950-х, але й початку — середини 1980-х років.

Постмодернізм у культурі зруйнував колишні кордони, вивільнив енергію комбінаторики художніх засобів, надихнув митців до поєднання різних видів мистецтва. Визначення, точніше опис, «перформансу», який наводить Р. Голдбер у 2011 році, розрахований на те, щоб вмістити в ньому всі нові позажанрові й міжвидові риси. Проте, цей опис втратив конкретику і

його можна було б застосувати до будь-якого виду мистецтва — театру, балету, кіно, естради: він «...був медіумом, що був здатен передати безліч ідей, які виникали в різних, несхожих місцях. Він базувався на візуальному сприйнятті, а через це не потребував перекладу. Він втілював ідею прогресу, оскільки в ньому використовувалися нові технічні засоби для звуку й зображення, їхнього запису і відтворення.

Універсальна мова жестів і рухів, що пов'язані з людським тілом, одягненим або оголеним, перетворювала його у позачасове мистецтво, що є зрозумілим глядачу» [13, с. 278]. Чи є «перформанс» перформансом після 1990-х років? На мою думку — ні, перформанс залишився у 1950–1970-х роках. Кіно, естрада, фотографія, балет, опера, театр, література увійшли до перформансу, утворюючи новий «синтез мистецтв», який все частіше починають називати «перформативними практиками», а з боку театрознавців — «експериментальним театром», з боку фотокритиків — «інсценізованою фотографією» тощо. Безмежно розширившись у 1990-х, він втратив власну специфіку, втратив суттєві риси, які у 1950–1970-х вважалися основними, такими, що відрізняють його від інших форм акціонізму.

У 1990-х зникло навіть найсуттєвіше джерело його існування — спонтанне творення «тут і зараз» на очах у глядачів. Через застосування медійних посередників була послаблена, а в деяких випадках і втрачена риса живої комунікації. І вже не про різницю між перформансом, гепенінгом і боді-артом має йтися, і не про різницю між акціонізмом художнім, акціонізмом літературним, акціонізмом театральним, акціонізмом музичним та ін.

Таким чином, якщо звернутися до традиційних мистецтвознавчих визначень, можна констатувати, що перформанс — власне вже акціонізм (перформативні практики, гібридні форми перформансу), — втративши специфіку жанру, перетнув і видові межі мистецтв.

Вже згадувалося, що його можна вважати новим окремим видом мистецтва, який, розвиваючись, перебуває на стадії швидких видозмін.

Безперечно, всі попередні практики акціонізму (перформансу, гепенінгу) продовжують існувати паралельно з щойно означеними пошуками, що відповідні часу.

3.3. Перформанс і театр

У другій половині 1970-х — на початку 1980-х з великою увагою до візуальних напрацювань акціонізму поставилися режисери театрів, продюсери кіно- і телестудій. Прикладами гібридних форм, утворених залученням перформансу до театру чи балету, є постановки Роберта Уілсона, Річарда Формана, Яна Фабра, Моліса Фенлі, Тадеуша Кантора та ін. Злиття перформансу й театру сприймалося як підвищення ролі візуальності у театрі, залучення медійних засобів, новий «синтез мистецтв», здійснення мрій Вагнера. Цей тренд отримав назву «Нова видовищність». В цьому річищі творили як окремі митці, так і угруповання, наприклад, «Весела наука» (Італія), «Хибний рух» (Італія), «Академія Руху» (Польща) та ін.

Поєднання театру, балету і перформансу додало до арсеналу перформерів традиційні засоби театрального виконавства, ремесло акторської та режисерської роботи. З іншого боку, елементи перформансу й медійності повернули театру авангардні експериментальні форми 1920-х, додали видовищності, розширили тематику постановок.

Нові форми театру, «Нова видовищність» вважаються його оновленням і сприймаються багатьма теоретиками позитивно [22, с. 130–131]. Інакше ставляться до цього поєднання деякі художники, які вважають період поєднання з театром розмиванням сутнісних рис перформансу. Одне з найбільш рішучих висловлювань належить Марині Абрамович: «Щоб бути перформером, потрібно ненавидіти театр. Театр — фальшивка: є чорна скринька, ви платите за квиток, ви сидите в темряві і бачите, як хтось грає в чуже життя. Ніж — не реальний, кров — не реальна, емоції — не реальні. Перформанс — це навпаки: ніж — реальний, кров — реальна, емоції —

реальні. Це зовсім інша концепція. Це стосується справжньої реальності» [37].

Як приклад вибіркового засвоєння окремих якостей перформансу і перетворення їх на виражальні засоби театру, можна навести творчість Роберта Вілсона. Він будував естетику свого театру на «позичанні» в перформерів 1950–1970-х ідеї й практики візуальності як антитези вербальній лінійності культури Заходу. Звідси він наголошував на рівності всіх виразних елементів: простір, світло, актори, звук, тексти, костюми й реквізит [22, с. 67]. Театральний гурт *La fura dels baus* досяг своєї самобутності і слави на ідеї, позиченої у перформерів, — ідеї позаінституціонального акціонізму. Вони їздили з безкоштовними виставами селами Каталонії (Іспанія), влаштовували ексцентричні дії. Проте позаінституціональність, яка для перформерів була основною ідеєю у 1950–1970-х, для гурту слугувала тільки ефектним художнім прийомом, декором, від якого вони відмовилися, тільки-но їх запросили до співпраці продюсери. Відтоді вони «...отримували замовлення на постановку промислових шоу найпрестижніших брендів, корпоративних свят, державних церемоній і премій у галузі сучасного мистецтва» [22, с. 79].

Особливим було наближення до перформансу режисерів Річарда Шехнера, Тадеуша Кантора, Єжи Гротовського. Вони не «позичали» зовнішні художні прийоми, а сприйняли ідеї перформерів, їхній сенс і долучилися до їхнього втілення у театральному середовищі. Промовистим прикладом є театральні перформанси, створені під керівництвом Єжи Гротовського наприкінці його творчого шляху. Актори в нього не виконували ролі, а впадали «...в абсолютно особливий творчий стан, близький до трансу» [28, с. 85]. Серед рис, що наближали його театральні перформанси до «художніх», були мінімалізм, вплив східних та стародавніх форм обрядової та релігійної видовищності, схоже ставлення до балансу візуальності й вербальності. Проте злиття двох стилів — театру і акціонізму художників — виявилось неможливим, бо навіть у «Театрі витоків» (1976–

1982) і у «Театрі перформативного мистецтва» (1980–1990-ті), тобто у періоди максимального наближення Гротовського до ідей і практик перформерів 1950–1970-х, все ж таки працювали актори, були репетиції, і, врешті-решт, існував сам театр як інституція. Хоча й видозмінена геніальним режисером.

Неоднозначною була й реакція театральних діячів на діяльність Гротовського, але згодом він отримав всесвітнє визнання [22, с. 86–88]. Проте, попри всі згадані розрізнення між «театральним» і «художнім» перформансами, їхню суттєву спільну основу виявив і сформулював О. Клековкін: «Це публічна дія, котра створює у свідомості глядача когнітивний дисонанс, тобто внутрішній конфлікт, що виникає внаслідок зіткнення суперечливого знання, ідей, переконань, установок стосовно якогось об'єкта чи явища: один елемент заперечує можливість існування іншого» [22, с. 121].

Він наводить слова Пітера Брука з тексту «Секретів нема»: «Театр — це не будівля, не тексти, не актори, не стилі і форми. Суть театру — у згадці, котра має назву достеменна мить» [7, с. 47]. А також цитату з Річарда Шехнера: «Вистава — це можливість прожити достеменні миті життя, а не лише імітувати його у звичних формах і жанрах, як у традиційному театрі» [35, с. 245]. Тобто це та сама достеменна мить П. Брука та Р. Шехнера, яка врешті-решт збігається з категоричною вимогою справжньої реальності М. Абрамович, але до якої перформери і театрали йдуть геть різними шляхами.

Зауважимо відразу, що в розмові про «серію ефектів» і перформативність у мистецтві важлива не ефектність, а ефективність, тобто перетворюючі потенції слова і жесту.

Але чи перформативний сьогодні перформанс? І чи ріднить перформативність сучасна вистава з перформансом чи, можливо, допомагає розвести їх у різні боки? Для того, щоб це зрозуміти, доведеться вкотре відповісти на старе та недобре питання про роль мистецтва в суспільстві. Що відрізняє класичний перформанс від театального спектаклю — не сцена та п'єса, але принципово інший рівень присутності глядача. Хепенінг, акція та

перформанс запропонували новий установчий договір у сучасному мистецтві, новий контракт — скасовувалася робота на художній образ, згорталася та критикувалася багатовікова робота на репрезентацію. Пропонувалося колективне дію, де власне сенс залишався за дужками, точніше, надавав кожному з учасників події. Найважливішою була саме спільна дія.

В англійській мові performance - це і спектакль, і перформанс. Подібність безумовно є: все відбувається ніби в єдиному просторі та реальному часі, але в цьому як би вся справа. Класичний спектакль пропонує окрему історію, окремий сценічний час та простір, у який глядач фізично не допущений. Він спостерігач, якого треба зацікавити, змусити співпереживати. Глядач може плюватися, обливатись сльозами або ігнорувати. Він зберігає просторово-часову дистанцію. Тільки мала дитина може втрутитися у театральну дію. Перформанс пропонує якраз загальний процес та множинність смислів, максимальну нерозділеність події на виробництво та сприйняття. Перформер намагається зробити глядача співавтором, розділити з ним відповідальність за те, що відбувається, а в перспективі і спільну долю. Це є перформатив.

Таким чином, у виробництві нового глядача перформативність — найважливіший інструмент. Є думка, що театр перформативний за визначенням — гра акторів та ефектні сценічні рішення можуть довго пам'ятатись і розбурхувати уяву вдячного чи невдячного глядача. Але ми говоримо про інший ступінь глядацької участі у театральній події. Тут мало очікування, щоб тебе «зачепило» і з тобою «збіглися», потрібна увага до того, чому, навіщо і як це все робиться. Перформативність змінює глядача через висловлювання, але активної участі глядача цей процес неможливий. Візуальні мови формують суб'єкта, але самі вони — справа суто колективна.

Перетин територій сучасного театру та сучасного мистецтва давно не здається екзотикою. Важливу тенденцію сучасної візуальної культури можна сформулювати так: перформатив вже нічого не актуалізує, він забезпечує

віртуалізацію, внаслідок чого, як глядачі ми приходимо, щоб відчувати себе теж трохи примарними.

Місце перформансу між традиційним виставковим простором та відеоартом стало проблемним, як тільки глядач перестав співіснувати з перформером у єдиному часі та просторі. З цього моменту перформанс і пов'язані з ним поняття «процесуальність» та «присутність» увійшли до сірої зони нерозрізнення жанрових особливостей. Сталося це приблизно в той же час, коли театр стрибнув із класичної сцени і рушив у бік перформативності.

Висновки до розділу 3

1. У виробництві нового глядача перформативність – найважливіший інструмент. Є думка, що театр перформативний за визначенням – гра акторів та ефектні сценічні рішення можуть довго пам'ятатись і розбурхувати уяву вдячного чи невдячного глядача. Але ми говоримо про інший ступінь глядацької участі у театральній події. Тут мало очікування, щоб тебе «зачепило» і з тобою «збіглися», потрібна увага до того, чому, навіщо і як це все робиться. Перформативність змінює глядача через висловлювання, але активної участі глядача цей процес неможливий. Візуальні мови формують суб'єкта, але самі вони — справа суто колективна.

2. Перетин територій сучасного театру та сучасного мистецтва давно не здається екзотикою. Важливу тенденцію сучасної візуальної культури можна сформулювати так: перформатив вже нічого не актуалізує, він забезпечує віртуалізацію, внаслідок чого, як глядачі ми приходимо, щоб відчути себе теж трохи примарними.

3. Місце перформансу між традиційним виставковим простором та відеоартом стало проблемним, як тільки глядач перестав співіснувати з перформером у єдиному часі та просторі. З цього моменту перформанс і пов'язані з ним поняття «процесуальність» та «присутність» увійшли до сірої зони нерозрізнення жанрових особливостей. Сталося це приблизно в той же час, коли театр стрибнув із класичної сцени і рушив у бік перформативності.

ВИСНОВКИ

1. Постмодернізм у культурі зруйнував колишні кордони, вивільнив енергію комбінаторики художніх засобів, надихнув митців до поєднання різних видів мистецтва. Визначення, точніше опис, «перформансу», який наводить Р. Голдбер у 2011 році, розрахований на те, щоб вмістити в ньому всі нові позажанрові й міжвидові риси.

2. В англійській мові performance - це і спектакль, і перформанс. Подібність безумовно є: все відбувається ніби в єдиному просторі та реальному часі, але в цьому як би вся справа. Класичний спектакль пропонує окрему історію, окремий сценічний час та простір, у який глядач фізично не допущений. Він спостерігач, якого треба зацікавити, змусити співпереживати. Глядач може плюватися, обливатись сльозами або ігнорувати. Він зберігає просторово-часову дистанцію. Тільки мала дитина може втрутитися у театральну дію. Перформанс пропонує якраз загальний процес та множинність смислів, максимальну нерозділеність події на виробництво та сприйняття. Перформер намагається зробити глядача співавтором, розділити з ним відповідальність за те, що відбувається, а в перспективі і спільну долю. Це є перформатив.

3. Що відрізняє класичний перформанс від театального спектаклю — не сцена та п'єса, але принципово інший рівень присутності глядача. Хепенінг, акція та перформанс запропонували новий установчий договір у сучасному мистецтві, новий контракт — скасовувалася робота на художній образ, згорталася та критикувалася багатовікова робота на репрезентацію. Пропонувалося колективне дію, де власне сенс залишався за дужками, точніше, надавав кожному з учасників події. Найважливішою була саме спільна дія.

4. Перформативне мистецтво сьогодення все частіше змушує нас замислитись над самоідентифікацією себе у суспільстві. Спонукає прийняти усі культурно-історичні зміни та зосередитися на пошуку нових форм,

засобів вираження тощо. Зараз із запровадженням діджиталізації у всіх можливих сферах сучасного життя, перформативний театр стає двозначною комунікативною історією на межі мистецтва, технологій та повсякденного життя. Він набуває нових можливостей для створення мистецтва, що за допомогою ігрових форм та залучення до дії, викриває багато політичних, соціологічних, культурних проблем. Але разом з тим, постає проблема масового поширення будь-якої інформації, її сприйняття та опрацювання для підтвердження дійсності

5. Театр подія або «Event theatre» - це напрям у вивченні особливостей театрального мистецтва крізь призму обставин, що відбуваються в реальному часі та просторі. Перформативність цього підходу полягає у тому, що сам процес занурення глядачів не спирається цілковито на сюжет чи прописану дію, а більше на співіснування і створення нового. Багато науковців, теоретиків та театральних діячів досліджують впливовість подій на глядача.

6. У виробництві нового глядача перформативність – найважливіший інструмент. Є думка, що театр перформативний за визначенням – гра акторів та ефектні сценічні рішення можуть довго пам'ятатись і розбурхувати увагу вдячного чи невдячного глядача. Але ми говоримо про інший ступінь глядацької участі у театральній події. Тут мало очікування, щоб тебе «зачепило» і з тобою «збіглися», потрібна увага до того, чому, навіщо і як це все робиться. Перформативність змінює глядача через висловлювання, але активної участі глядача цей процес неможливий. Візуальні мови формують суб'єкта, але самі вони — справа суто колективна.

7. Перетин території сучасного театру та сучасного мистецтва, гадаю, давно не здається екзотикою. Важлива тенденція сучасної візуальної культури формулюється так: «перформатив вже нічого не актуалізує, він забезпечує віртуалізацію, внаслідок чого, як глядачі ми приходимо, щоб відчутти себе теж трохи примарними».

8. Місце перформансу між традиційним виставковим простором («білий куб») та відеоартом («чорний бокс») стало проблемним, як тільки

глядач перестав співіснувати з перформером у єдиному часі та просторі. З цього моменту перформанс і пов'язані з ним поняття «процесуальність» та «присутність» увійшли до сірої зони нерозрізнення жанрових особливостей. Сталося це приблизно в той же час, коли театр стрибнув із класичної сцени і рушив у бік перформативності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барба Е. Слова чи присутність // Український театр / пер. з англ. Д. Котеленця. Київ: Газетножурнальне видавництво Міністерства культури України. 1994. № 5. С. 12–15. URL: <http://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=3669>
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. Белград Д. Культура спонтанності: Імпровізація і мистецтво в повоєнній Америці / пер. з англ. Ю. Казанової. Київ: Факт, 2008. 528 с. (Сер. «Висока полиця»).
6. Бойко О.С. Танцювальні перфоманси в сучасній Україні Київський національний університет культури і мистецтв. *Молодий вчений*, № 10 (50), жовтень, 2017 р. с. 242-245.
7. Венедиктова Л. Перформативність. URL: <http://artukraine.com.ua/ukr/a/performativnost/#.W6gbodczaUn>
8. Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж; Київ: Terra incognita, 2010. 416 с.
9. 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.
10. Вишеславський Г. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х (соціокультурний аспект), дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2014. 190 с.

11. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / пер. з польської. Львів: Літопис, 1999. 188 с. (Мистецтво театру).
12. Дні мистецтва перформанс у Львові 2008–2014 / Під ред В. Кауфмана [та ін.] Львів: Сокіл В. М., 2015. 164 с.
13. Деготь Е. Постмодернізм. URL: <http://visart.info/POST/post.htm>
14. Дубчак Л. М. Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика». Київ, 2001. 16 с.
15. Єріна А.М. Методологія наукових досліджень : навчальний посібник. Київ: Центр навчальної літератури, 2000. 260 с.
16. Ємельянова Т. В. Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів ХХ століття (естетико-мистецтвознавчий аналіз) : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Філософія науки». Київ, 2002. 14 с.
17. Ісаєва Н. Театр. URL: <http://oteatre.info/teatr-i-ego-sumerki-o-knige-hans-tisa-lemana-post-dramaticheskij-teatr/>
18. Закович М. М., Зязюн І. А., Семашко О. М. Культурологія : українська та зарубіжна культура. Київ : Знання, 2007. 567 с.
19. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія: навч. вид. Київ: Науково-освітній центр «АЕЛСтехнологія», 1998. Кн. 1: Як видовища породили режисуру. 104 с. 22.
20. Кислюк К. В. Культурологічний метод: теорія і практика / Кислюк К. В. // Культура народів Причорномор'я. 2011. № 202. С. 134–137.
21. Клековкін О. Номо 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.
22. Краус Н. М. Методологія та організація наукових досліджень: навч.-метод. посіб. Полтава: Оріяна, 2012. 183 с.

23. 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.
24. Матвейчук М. До проблеми тілесності в сучасному танці. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Число 1. С. 64–69.
25. Морфологія культури : тезаурус / за ред. В. О. Лозового. Харків : Право, 2007. 384 с.
26. Наукова проблема та обґрунтування теми дослідження. Гіпотези у наукових дослідженнях. URL: <http://www.info-library.com.ua/books-text-8409.html>.
27. Новий тлумачний словник української мови. У 4 т. Т. 4. (РОБ – Я) / уклад.: В. Яременко, О. Сліпушко. Київ : АКОНІТ, 2000. С. 170–171
28. Паві П. Словник театру. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.
29. 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.
30. П'ятницька-Позднякова І. С. Основи наукових досліджень у вищій школі : навч. посібн. К. : Центр навчальної літератури, 2003. 320 с.
31. Романюк В. Перформанс у просторі культури: архаїчні прототипи та сучасні репрезентації: дис... канд. культурології: 26.00.01. Харків, 2008. 182 с.
32. 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.
33. Сидоренко В. К., Дмитренко П. В. Основи наукових досліджень: навч. посіб. Київ: РННЦ "ДІНІТ", 2000. 259 с.

34. Сидор-Гибелінда О. Mr. Перформанс // Art Line. 1997. № 1. С. 24–25.
35. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 320 с. : іл.
36. Танцювальний site specific перформанс «Подорож між»
<http://www.gogolfest.org.ua/ukr/programm/2178>
37. Фишер-Лихте. Э. Эстетика перформативности. Монография
38. Шейко В. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький, Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2016. 329 с.
39. Шумська Я. Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця ХХ — початку ХХІ століття: українськопольська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2017. 384 с.
40. Diversity <http://www.gogolfest.org.ua/ukr/programm/2023>
41. Personal spring <http://www.gogolfest.org.ua/ukr/programm/2042>