

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Стоян Олена Володимирівна

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ПЕРФОМАНС У МИСТЕЦТВІ ПОСТМОДЕРНУ


Спеціальність 024 Хореографія

Галузь знань 02. культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

 О. В. Єременко

доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри хореографії та
музично-інструментального
виконавства

« 11 » чирня 2020 року

Виконавець

 О. В. Стоян

« 11 » чирня 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ПЕРФОМАНС У МИСТЕЦТВІ	
ПОСТМОДЕРНУ: ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ	4
1.1. Перфоманс як вид постмодернічного мистецтва.....	7
1.2. Поняття «хореографічний перфоманс».....	13
1.3. Хореографічний перфоманс: історія та зарубіжний досвід.....	20
1.4. Хореографічний перфоманс в Україні.....	30
Висновки до розділу 1.....	39
РОЗДІЛ 2. ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ПЕРФОМАНС САЙТ-СПЕЦИФІК	
У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ПЕРФОМАТИВНОГО МИСТЕЦТВА.....	42
2.1. Хореографічний перфоманс сайт-спесифік: еволюція поняття від зародження до сьогодення.....	42
2.2. Простір і тіло у хореографічному перфомансі сайт-специфік.....	53
2.3. Хореографічний перфоманс сайт-специфік у вітчизняному мистецтві.....	60
Висновки до розділу 2.....	67
ВИСНОВКИ.....	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	76

ВСТУП

Із виникненням нових тенденцій у танцювальному мистецтві постмодерну 60-х років, усе більше хореографів звертають увагу на роль несценічного простору в хореографічному мистецтві. Експериментальна діяльність хореографів-постмодерністів сприяла виникненню просторово-зорієнтованих танцювальних перформансів, які отримали назву сайт-специфік. У таких перформансах обране місце ніби оживає, набуває нового значення, стає таким же важливим змістотворчим елементом, як і тіло танцівника. Дане явище набуло значного поширення у сучасному закордонному мистецькому просторі завдяки творчим пошукам численних хореографів і дослідженням мистецтвознавців, чия діяльність спрямована на виділенні даного мистецького явища та його особливостей поміж інших видів хореографічного перформативного мистецтва постмодерну.

У хореографічному мистецтві України перформанс вже зайняв вагоме місце, але такий його різновид, як сайт-специфік – явище нове.

Український хореографічний простір, у якому перформанс уже досить міцно вкорінився, продовжує переймати закордонний досвід і вивчати багатогранність проявів цього мистецького явища, одним з яких є перформанс сайт-специфік, новинка у вітчизняному мистецтві.

Таким чином, сучасний розвиток хореографічного перформативного мистецтва сприяє розширенню спектра досліджень його різноманітних проявів.

Актуальність теми зумовлена широкою розповсюдженістю хореографічних перформансів, як в Україні, так і закордоном. Більшість таких перформансів є несценічними, вони з'являються в неочікуваних місцях і мають досить вільний формат. Разом з танцем вони можуть включати інші виражальні засоби, як мистецькі, так і технічні. Все це значно ускладнює можливість окреслити чіткі межі поняття «хореографічний перформанс». Багатогранність даного мистецького явища спонукає науковців досліджувати його з різних сторін і розглядати його під різними кутами, один з яких – це взаємодія тіла та простору і, у результаті,

виділення такого напрямку у хореографічному перформативному мистецтві, як сайт-специфік. Дослідженням даної проблеми займалися іноземні мистецтвознавці, такі як Б. Волбеа, Р. Потазник, С. Бадвіг, В. Брігіншоу та інші. Вони заклали підґрунтя для аналізу несценічних просторово-зорієнтованих хореографічних перфомансів, що отримали назву «сайт-специфік».

Хореографічний перфоманс сайт-специфік, хоча й виник закордоном у другій половині ХХ століття, на теренах України з'явився досить нещодавно, менше ніж 10 років тому назад, і тільки починає привертати до себе увагу вітчизняних хореографів та мистецтвознавців. На практиці, перфоманс сайт-специфік час від часу з'являється в українському мистецькому просторі, але досліджень, які б сприяли комплексному осмисленню цього явища недостатньо. Хореографічні практики потребують комплексного осмислення цього різновиду мистецтва та наукових розробок в галузі вітчизняної наукової думки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій опирається на англomовні наукові доробки таких учених, як Б. Волбеа, Р. Потазник, С. Бадвіг, В. Брігіншоу, Н. Морріс, Т. Еденсор, М. Пірсон, які заклали основу для комплексного теоретичного осмислення проблеми. Творчі здобутки закордонних (Т. Браун, Т. Тарп, Н. Лафранс, Дж. Зігман, О. Шлеммер, Р. Хулманд, В. Сейблс) і вітчизняних (А. Овчінніков, А. Єгорова) хореографів-перфомерів, а також ЦКР «Тотем» у місті Херсон послуговували матеріалом для аналізу багатогранності перформативного хореографічного мистецтва та з'ясування його сучасного стану розвитку.

Недостатня теоретична і практична розробка проблеми зумовили актуальність дослідження та були підставою для визначення його теми **«Хореографічний перфоманс у мистецтві постмодерну»**.

Мета і завдання дослідження полягає в з'ясуванні особливостей, притаманних хореографічному перфомансу в контексті мистецтва постмодерну.

Завдання дослідження:

- уточнити сутність понять «перфоманс», «хореографічний перфоманс» та виділити їх особливості в контексті мистецтва постмодерну;

- схарактеризувати вітчизняний і зарубіжний досвід у сфері хореографічного перфомансу та розкрити історію зародження перфомансу сайт-специфік як одного з його видів;
- установити суттєві особливості перфомансу сайт-специфік як різновиду хореографічного перфомативного мистецтва постмодерну (на основі дослідження специфіки взаємодії простору та тіла в образах для аналізу перфомансах сайт-специфік);
- виявити сучасний стан розвитку хореографічного перфомансу сайт-специфік в Україні.

Об'єкт дослідження - хореографічний перфоманс у мистецтві постмодерну.

Предмет дослідження - специфіка хореографічного перфомансу у мистецтві постмодерну.

Матеріали та методи дослідження. Для розв'язання поданих завдань використано загальнонаукові методи: аналітичний, що сприяє осмисленню наукових понять з теми; історичний метод, що дозволяє вивчити перфомативне мистецтво в історичному контексті; метод індукції та дедукції при вивченні сутності хореографічного перфомансу; узагальнення та порівняння для з'ясування особливостей хореографічного перфомансу; естетико-культурний метод, що розкриває сутність елементів хореографічного перфомансу.

Наукова новизна одержаних результатів полягають у тому, що здійснено спробу детального аналізу перфомансу «сайт-специфік» та з'ясування особливостей цього мистецького явища.

Робота не лише знайомить з англійськими дослідженнями та закордонним досвідом в даній області, а й розширює розуміння специфіки цього мистецького явища на основі аналізу взаємодії тіла і простору в образах перфомансах сайт-специфік. Подальшого розвитку набуло усвідомлення сучасного стану розвитку хореографічного перфомансу сайт-специфік в Україні.

Практичне значення одержаних результатів. Дослідження особливостей дає можливість визначити місце хореографічного перфомансу сайт-специфік у сучасному перфомативному мистецтві, як в Україні, так і за кордоном. Матеріали

дослідження можуть бути використані при вивченні сучасних напрямків хореографії, для підготовки фундаментальних праць про мистецтво сайт-специфік, досліджень з історії перформативного мистецтва постмодерну, а також танцю постмодерну. Аналіз перформансів сайт-специфік, наведений у даній роботі, може бути використаний у процесі підготовки постановки хореографічних творів сайт-специфік, у викладанні курсів перформативного мистецтва, теоретичних, хореографічних дисциплін, а також слугувати основою подальших розвідок у процесі науково-дослідної роботи студентів.

Апробація результатів та публікації. Кваліфікаційна робота обговорювалась на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Основні результати дослідження оприлюднені на двох наукових конференціях: II Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (Суми, 6 – 7 травня, 2020 р.); наукова конференція «Дні науки 2020» (Суми, 22 жовтня, 2020 р.).

Опубліковано 2 одноосібні публікації:

1. Стоян О.В. Хореографічний перформанс сайт-специфік у контексті перформативного мистецтва постмодерну. *Мистецькі пошуки. Збірник наукових праць*. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 312 – 316.

2. Стоян О.В. Взаємодія тіла та простору у хореографічному перформансі сайт-специфік. *Дні науки – 2020. Матеріали студентської наукової онлайн-конференції*. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 161 – 162.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, використаних джерел (93 найменувань). Повний обсяг дослідження становить 83 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ПЕРФОМАНС У МИСТЕЦТВІ ПОСТМОДЕРНУ

1.1. Перфоманс як вид постмодернічного мистецтва

Постмодернізм – система цінностей, інтелектуальна течія, культурно-мистецький напрямок, що розвивався у другій половині ХХ століття передусім у країнах Європи та у США.

Переживши дві світові війни, західне суспільство зневірилося в цінностях та ідеалах, що були ключовими для нього протягом кількох століть. Зазнала краху віра в прогрес – рух до більш досконалого, справедливого суспільного устрою. Науково-технічний розвиток, як показала історія, не гарантує більш раціональної організації суспільного життя, на яку покладали сподівання ідеологи Нового часу, і не відміняє аморальності, жорстокості людської натури. Світ в очах людства постав хаотичним, позбавленим стійких моральних, естетичних, етичних принципів, світоглядних координат. Він більше не вкладався в рамки обмежень і правил культури модернізму.

Стало традицією вважати, що ідеї постмодернізму формулювали й розвивали передусім французькі філософи-постструктуралісти Ж. Бодріяр, Ж. Дерріда, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко, хоча самі вони не пов'язували себе з цим напрямком. За винятком хіба Ж.-Ф. Ліотара, який, утім, писав про стан постмодерну [11, с. 5].

У загальних рисах сутність постмодернізму найчастіше розкривають у кількох ключових уявленнях про світ.

По-перше, у постмодернізмі переосмислене місце людини у світі. Від початку епохи Відродження центром світу вважалася людина. Її творчість, розум розглядалися як потужна сила, що змінює світ. У постмодернізмі змінилося розуміння центру: він не єдиний для всіх, а в кожного свій. Таким чином, центр одночасно скрізь і ніде. На зміну принципу дерева (як упорядкованості, спрямованості) у розумінні побудови суспільства, розвитку

людства і становлення окремої людини приходить принцип росту трави. Кожна людина сама собі центр і точка відліку. Кожна мить життя – центр. Ні з ким порівнювати, ні від чого відштовхнутися й ні на що опертися. Від народження до старості вона не проходить шлях удосконалення, а грає в позбавлену сенсу гру в театрі абсурду.

Другий важливий аспект – зникнення метанаративів, тобто загальних схем тлумачення світу (релігійних, філософських). Світ розглядається як хаотичний, тому марно вкладати його в рамки певної системи уявлень.

Звідси походить ідея плюралізму. Якщо у кожного свій центр, неможливо сказати, що один світогляд кращий за інший. Універсальна істина, таким чином, ставиться під сумнів – цінності відносні, авторитети мінливі. Жоден світогляд не може принести благоденства всьому суспільству (запровадження тоталітарних режимів у країнах Європи і Друга світова війна виразно це продемонстрували). Тому філософію постмодернізму можна охарактеризувати як «відстоювання одиничного, індивідуального сумніву проти цілої налагодженої (тоталітарної) системи» [11, с. 7].

Дослідники визнають, що постмодернізм – явище, складне для осмислення й опису [16].

Одну з найретельніших спроб описати постмодернізм зробив американський літературознавець і філософ Ф. Джеймсон. Постмодернізм він тлумачить не як стиль, а як період: «...цей термін співвідносить появу нових формальних рис у культурі з появою нових форм суспільного життя, новим економічним порядком, з тим, що називають модернізацією, постіндустріальним суспільством, або суспільством споживання, суспільством засобів масової інформації, багатонаціональним капіталізмом» [21, с. 275]. На думку Ф. Джеймсона, зрозуміти постмодернізм можна через дві суттєві ознаки – пастиш і шизофренію.

Пастиш він пояснює як пародію без гумору. Пародія – це співчутливе чи іронічне висміювання особливостей стилю в порівнянні з певною нормою (наприклад, мовлення, зовнішності). На противагу пародії, пастиш з'являється

там, де немає уявлення про якусь норму, тому немає висміювання чи інших мотивів, характерних для пародії. Залишається лише імітація, «стилістична маска, мовлення мертвою мовою» [21, с. 277].

Концепція пастишу стає зрозумілою у зв'язку з ідеєю про «смерть суб'єкта», іншими словами – смерть індивідуалізму. Якщо найвищим досягненням митця культури модернізму було створення неповторного індивідуального стилю, то в постмодернізмі така можливість, як і унікальність індивіда в цілому, заперечується. Що б людина не спробувала створити – свідомо чи несвідомо вийде переспів, імітація, дайджест, колаж із фрагментів, створених раніше. Неможливість створити щось принципово нове чи принципово по-новому, «вирватися з полону минулого» [21, с. 279] й зумовлює уявлення про пастиш. Як зазначає Ф. Джеймсон: «...у світі, де новаторство більше неможливе, залишається лише наслідувати померлі стилі, говорити з-за масок, голосами з уявного музею» [20]. Принцип пастишу пояснює розмиття меж елітарної та масової культур, еkleктику жанрів, стилів, напрямів у постмодерністському мистецтві, побудову творів на алюзіях відомих сюжетів.

Шизофренія людини постмодернізму (у т. ч. героїв постмодерністських творів мистецтва), у розуміння Джеймсона (як і в Ж.-К. Лакана), спричинена нездатністю пов'язувати події в ланцюжок, осмислювати їх історичну послідовність. Шизофренік не має особистості, оскільки відчуття ідентичності залежить від здатності відділяти себе від подій і зберігати своє стійке «я» протягом тривалого часу. Герой постмодерністського твору не має стійких рис, його поведінка й реакції непередбачувані.

Ідеї, сформульовані й розвинуті постмодерністами, проявилася в низці нових явищ культури Західного світу 1960-1970-х років. Поширеною стала ідея, що мистецтву не обов'язково виражати себе в довговічному предметі споживання, який буде пилитися на полицях захищеного антикварного салону або на стінах музею. Це сприяло виникненню процесуального мистецтва – найбільш експериментального з усіх видів сучасного мистецтва. Воно являє собою мистецтво, яке не є завершеним твором. Процесуальне мистецтво

розвивається в просторі та часі, зосереджуючи увагу на конкретній життєдіяльності. Тут, випадок, довільність, неповторність і ретельна неповага до педантичності смаку стають новими парадигмами.

Процесуальне мистецтво знайшло вираження в таких мистецьких практиках, як перфоманс, хеппенінг, акції.

Згідно постмодерністській парадигмі, перформери вважають однією з своїх провідних задач виведення мистецтва в життя, його злиття з життям, упровадження у свідомість звичайної людини думки про те, що будь-який фрагмент її повсякденного життя може бути піднятим до рівня мистецтва або навіть сакрального дійства – для цього потрібна лише особлива, ігрова установка [18, с. 337]. Учасники перформансу постають посередниками між повсякденним життям і світом мистецтва. Своїми діями вони занурюють очевидців в новий простір і час та перетворюють буденну рутину на мистецький твір.

Смисл перфомативного мистецтва будується на уявленнях, що «реальність» – це конструкт, репрезентація, а життя – гра в театрі абсурду.

Поняття «перфоманс» стало надзвичайно популярним в останні десятиліття. Його вживають у контексті мистецтва, літератури, соціальних наук, тому існує велика низка різноманітних визначень перфомансу, які подекуди містять суперечливі характеристики.

Як постмодерністське явище перфоманс нагадує театральну постановку з тією різницею, що в ній відсутні часово-просторові обмеження, ролі та сюжетна лінія. Утім, як зазначає дослідник перфомансу М. Карлсон, межі між сучасним театром і перфомансом нечіткі, оскільки новаторські нестандартні підходи роблять театр близьким до перфомансу [68, с. 9].

Мета перфомансу – показати настрій, стан, емоцію, соціально-психологічне явище через зовнішній вигляд, поведінку актора, речовий контекст [56], а також музику, світло. Таким чином застосовуються найрізноманітніші нелінгвістичні знакові системи, в тому числі і тіло. Воно може бути як засобом вираження певної інформації або ідеї, так і,

безпосередньо, об'єктом перформативного експерименту. На приклад, М. Абрамович у своєму перфомансі «Ритм 0» постала об'єктом перед глядачами, оскільки дозволила їм вільно використовувати запропоновані предмети на її тілі. Даний перфоманс також є яскравим прикладом того, що глядач часто може навіть приймати участь у дійстві.

Поняття «глядач» у перфомансі набуває нового значення. Він не пасивний спостерігач за дійством, а співучасник. Сама сутність перфомансу, як сформулювала М. Абрамович, в «енергетичному діалозі між художником і глядачем» [3, с. 6]. Іноді сам по собі глядацький контекст стає значущим елементом перфомансу, а іноді, як у наведеному раніше прикладі, глядачі можуть узяти в перфомансі й безпосередню (активну) участь. Перформанс, на відміну від «високого мистецтва», не вимагає від глядача спеціальної обізнаності для правильного сприйняття, навіть навпаки, він передбачає відмову від загальноприйнятих мистецьких принципів і очікувань. Відповідно, глядач має право на власну думку, особисте сприйняття дійства. Найбільш правильною тут виявиться незацікавлена оцінка випадкового перехожого, який сприйняв побачене, як звичайне життєве враження, дивний випадок, не встиг зайняти позицію споживача естетичних цінностей і втратити самостійність судження, і не затьмареність почуття [63].

Важливо зазначити, що на відміну від театру, у перфомансі митець ніколи не грає роль. Адже роль – це щось чуже, нав'язане. Він скоріше обирає певну поведінкову модель, що підходить обраній темі або ідеї. Основною відмінністю перформансу від театру являється те, що митець, у ході перформансу переживає ситуацію, запропоновану ним самим. Більше того, ця ситуація максимально включена в реальність, вона відбувається в реальному часі та місці, а не ілюзорному, вона не абстрагована красивими словами і відчужена майстерною грою. Щирість переживань та природність дій не може не «зачепити» глядача. Саме на це і націлений перфоманс. Глядач – це об'єкт, а його емоції та почуття є метою перформансу. Завдяки такій направленості на глядача ця форма мистецтва стає сильною зброєю впровадження ідей в

суспільство. Наприклад, феміністки, за допомогою перформансів відстоювали права жінок, а пацифісти протестували проти війни, тощо.

Інша важлива риса перформансу, це те, що він не має завершеності. Він скоріше нагадує послідовність дій (часто без видимих причинно-наслідкових чи інших логічних зв'язків), яка має вплинути безпосередньо на свідомість і поведінку глядача. Більше того, важливим стає сам процес, діяльність учасників, а не конкретний результат.

Оскільки перформанс відбувається за межами штучного театрального простору, він завжди унікальний і неповторний. Його цінність у миттєвості, у дійстві, яке відбувається прямо зараз. Якщо змінити час, локацію, глядачів, сам перформанс теж зміниться. Випадковість та спонтанність є його характерними рисами.

Загалом, перформанс дає змогу в миттєвих ідеальних формах втілювати художні ідеї, наголошує на самоцінності творчого процесу та спілкуванні митця з публікою. [62, с. 82]. На думку польського митця Я. Балдиги, «перформанс – це мистецтво приватного жесту, який у публічному просторі звертається до проблем людського самоусвідомлення, прагнення та емоцій» [24, с. 24].

Отже, постмодернічний перформанс є видом процесуального мистецтва другої половини ХХ століття, для якого характерним є незавершеність, миттєвість, спонтанність, експериментальність. Це мистецтво, яке розвивається в просторі та часі і важливим стає сам процес, а не результат. Перформанс постмодерну відмовляється від надмірної театральності, митець спускається зі сцени, дійство знаходить своє місце в музеях, галереях, а пізніше і в різних історичних та культурних місцях, навіть просто на вулиці. Наявність різноманітних деталей, таких як музика, танець, поезія, тощо, можлива, але не є обов'язковою. Тіло перфомера, його дії, взаємодія його тіла з предметами, реакція тіла або психіки перфомера на специфічні спеціально створені умови – цього досить для перформансу. Реакція глядача на те, що відбувається, співпереживання і навіть участь у дійстві, уключає його у процес, робить співучасником перформансу. Глядач переходить із буденного стану в нову сферу

буття – мистецтво. І митець, і глядач, кожен по своєму переживає перфоманс. При цьому ні одна з сторін не є домінуючою.

Сутність і цінність постмодернічного перфомансу полягає в тому, що він стає простором, у якому відбувається злиття мистецтва і повсякденності через втілення буденної рутини у витвір мистецтва.

1.2. Поняття «хореографічний перфоманс»

Поняття «перфоманс» не має одного загальноприйнятого трактування і використовується досить широко і варіативно. У першу чергу це пов'язано з тим, що виник він як мистецький жанр, що виступав проти обмеженості мистецьких традицій. Відповідно, митці, у своїх творчих пошуках, використовували і продовжують використовувати його досить вільно. Детальне дослідження того, яке значення вкладають митці та науковці в даний термін, сприятиме глибшому розумінню такого явища, як «хореографічний перфоманс».

М. Антонян, досліджуючи різні тлумачення терміну «перфоманс», звертає увагу на те, що досить часто «перфоманс» розуміють як акцію або виставу [3, с. 3].

Перфоманс як *акція* часто представляє собою публічне візуалізоване висловлювання групи людей в неочікуваній формі і неочікуваних місцях. Тут, він постає як певний публічний жест, як відповідь на певні події або процеси в суспільстві [3, с. 3].

Хоча перфоманс і акція – поняття близькі за значенням і часто практично взаємозамінні, не варто їх плутати. Акція, на відміну від перфомансу, може бути зведена до чистого жесту, до декларації. Наприклад, художник Стенлі Браун назначив своїм мистецьким витвором усі взуттєві магазини Амстердаму [3]. Акції такого роду відстоюють точку зору, що все життя людини – витвір мистецтва. А перфоманс все ж таки передбачає конкретну дію митця. І в цій дії

він часто приймає участь власним тілом. Також, власна біографія, спогади, життєвий досвід можуть бути ідейною основою або складовими перфомансу.

Перфоманс – це мистецтво, в якому замість пензлика і аркуша використовується тіло художника. Тут твором вважається саме дійство, а не його результат, його документація і взаємодія художника з аудиторією. Він заздалегідь обирає місце і час, прописує сценарій і передбачає реакції глядачів. Спонтанність і непередбачуваність перфоманса полягає в тому, що ніколи не можливо передбачити, як саме відреагує публіка, і як саме відбудеться взаємодія з глядачем. А якщо перфоманс несе соціальний або політичний підтекст, реакція суспільства і влади може бути взагалі неочікуваною. Більше того, найчастіше перфоманс відбувається за межами такого штучного середовища, як сцена, він максимально наближений до реального життя, а тому неможливо повністю проконтролювати події оточуючого середовища, які можуть і будуть впливати на хід перфомансу. Тому, важливим елементом тут стає імпровізація. На думку С. Безклубенка, у переносному значенні, перфоманс може означати «імпровізовані дії, розраховані на публічне представлення, часто шокуючого, епатажного, «скандального» характеру» [4, с. 95].

Перфоманс у значенні «вистава» набув свого поширення у пострадянських країнах, тому що у дослівному перекладі з англійської мови «performance» – це виступ, виконання, гра, видовище. С. Безклубенко дає таке визначення перфомансу: «твір (поетичний, драматичний), гра, виконання (музиканта, актора), вистава (театральна) – термін американського походження, який вживається для загального значення квазітеатрального твору – вистави (дійства) непевного жанру, скомпонованого за допомогою різних засобів сценічного мистецтва (танцю, співу, музикування, пантоміми, читання віршів, епіграм, гуморесок та ін.) без претензії на цілісність та завершеність форми» [4, с. 95].

Дослідження перфомансу як акції і як вистави привертає увагу до того, наскільки він може бути різноманітним. Він може відбуватися і на сцені, і за її

межами; може бути і повністю продуманим, відпрацьованим і імпровізаційним. Глядач може стати учасником дійства, а може бути пасивним спостерігачем. І хоча у перформансі важливий сам процес дії, а не результат, він націлений на, так би мовити, «енергетичний взаємообмін» з глядачем. Його реакція важлива, а якою саме вона буде, особиста справа глядача.

Інша важлива особливість перформансу полягає в тому, що він, по суті, є синтезом мистецтв. Розелен Голдберг підкреслила, що перформанс ХХ ст. – це відкритий для інтерпретацій незавершений простір з нескінченною кількістю змінних, створений митцями, які нетерпимо ставляться до обмежень регламентованих форм мистецтва, з метою донесення своєї творчості безпосередньо до глядача. У широкому значенні – це будь-яка форма живого мистецтва «liveart» перед публікою, тісно пов'язана з візуально-пластичним мистецтвом свого часу» [60, 68]. Це проявляється в тому, що перформанс використовує надбання різних видів мистецтва (література, поезія, театр, музика, танець, архітектура, живопис, тощо) та техніки (технічні засоби, комп'ютерні технології, звуко-візуальні ефекти, відео, слайди і так далі).

У перформансі використовують не лише засоби сценічного мистецтва. Для останніх років характерною ознакою стало часте залучення позамистецьких засобів, що сприяє реалізації однієї з головних рис постмодерного мистецтва – справити враження на публіку.

Наприклад, у перформансі польського хореографа Мацей Кузьмінські «Кімната 40» чотири дівчини нерухомо стоять у положенні «планка» кілька хвилин, ніби випробовуючи глядачів на витривалість, а себе на міцність. Тим самим «рухом» вистава і закінчується, але у «планці» досить довго стоїть одна дівчина, викликаючи різні відчуття у глядачів: співчуття, роздратування, напругу в м'язах як віддзеркалення фізичного стану виконавиці, байдужість тощо [51]. Тут, власне, напружене очікування дії – головний інструмент впливу на глядача.

Як було зазначено раніше, перформанс може включати в себе танець, у стандартному розумінні слова, або саме по собі тіло з його природними рухами,

часто ритмо-пластичний рух, як засіб висловлення певної ідеї або стану. Такі перфоманси можна вважати танцювальними, або хореографічними.

Думку сучасних діячів культури та хореографічного мистецтва з приводу танцювального перфомансу та його особливостей можна розглянути на прикладі міркувань організаторів і учасників «Вечора перфомативного мистецтва» (Москва, 2017 рік), який включив два коротких танцювальних спектаклі «Суботи Дмитра Євгенійовича» і «NIKOLAЭ». Художній керівник заходу М. Коцький зазначив: «Ми прагнемо до того, щоб танцювальні і тілесні практики виходили з хореографічних телевізійних шаблонів і не сприймалися, як події суто розважального характеру. Ми націлені на те, щоб спектаклі, поставлені на перфомативній або танцювальній базі, могли сміливо називатись «Мистецтвом». Живеш серед людей, знаходиш щось таємниче в тому, що нас всіх хвилює, підіймаєш раніше не висловлену тему, метафізуєш її пластикою свого тіла. Ось це і є справжнє мистецтво перфоманса. Тобто ми проходимо усі ті самі етапи створення твору художником, тільки замість пензлика і полотна у нас власне тіло» [14].

Згідно з Д. Щебетом, учасником перфомансу, відмінність танцювального перфомансу від традиційного поняття танцю полягає в наступному: «Танець, як мистецтво – це, перш за все, красива форма. Перфоманс має більше змістового навантаження, він підіймає такі питання, які класичне хореографічне мистецтво не підіймало і навряд чи коли небудь підніме через небажання перевантажити форми словом. Тут танець – не акт самолюбівання, а засіб вираження певної ідеї, почуттів, націлений підштовхнути людей про щось задуматись, або щось відчути» [14].

М. Коцький зазначив, що ціль такого мистецтва – чесність, відкрите слово, вільне самовираження, відкритий діалог з глядачем, де будь-яка реакція глядача, будь-який коментар кого завгодно із присутніх, є і завжди буде доречним і важливим.

Самі автори даного проекту називають представлені хореографічні перфоманси «спектаклями». Тут ми бачимо сприйняття перфомансу як

вистави. І справді, сюжет, дії, хореографія, усі виражальні засоби, використані у постановці цих спектаклів є добре продуманими й організованими. Однак, вони відрізняються від типового театрального танцювального спектаклю. Дія відбувається не в театрі і не на сцені, а в лофті, схожому на квартиру. Місце атмосферно відповідає задуму, є правильним простором і для танцівників, і для глядачів, адже «налаштовує на правильну хвилю», створює реалістичну, правдиву атмосферу, дає можливість «показати все максимально правдиво, не театралью» [14].

На основі наведеного прикладу можна підсумувати, що сучасний хореографічний перфоманс – це перфоманс, який включає рух, елементи хореографії поряд з іншими мистецькими і немистецькими виражальними засобами для вираження певної ідеї, створення необхідної атмосфери.

У цілому, танцювальному перфомансу притаманні ті самі особливості, що й звичайному перфомансу, а саме:

- Відмова від театральності, прагнення максимальної реалістичності і правдивості.
- Місце проведення, часто, не сцена і штучні декорації, а реальне місце, яке відповідає атмосфері та ідеї дійства (наприклад, квартира).
- Взаємообмін з глядачем, прагнення зачепити почуття публіки, спонукати до роздумів на певну тему. При цьому не має мети викликати конкретні почуття, або нав'язати певну думку. Тут немає неправильного розуміння твору. За глядачем залишається право на власну думку та особисті переживання. Будь-яка його реакція і коментар доречні і важливі.
- Симбіоз виражальних засобів, як мистецьких так і немистецьких. Наявність хореографії, танцювальних елементів, або просто тіла, звичайного руху, як засобу вираження певної ідеї і створення необхідного настрою в перфомансі робить його *хореографічним*, і відрізняє від інших.

Також важливо зазначити, що досить часто назва «танцювальний перфоманс» застосовується до «нетанцювальних», або з мінімальною часткою хореографії, видовищ. На думку О.С. Бойко, подібні перфоманси, які автори

спеціально називають «хореографічними», «танцювальними», є лише маніфестом нового мистецтва, шляхом до синкретизму на іншому рівні, порівняно з первинними формами мистецтва [9, с 75].

У цілому, який саме рух робить перфоманс танцювальним, а який є просто рухом – питання не достатньо досліджене.

Згідно з В. Рубаном, відомим в Україні хореографом-дослідником та перформером, усвідомленість робить рух танцем: «До тих пір, поки ти не усвідомлюєш рух як танець, він ним не є. Коли я починаю усвідомлювати рух, виникає певний стан, який би я назвав танцем як певним явищем. Але так само не обов'язково, коли я займаюся усвідомленням руху, я танцюю. Звичайно, і в першому, і в другому випадку є багато чинників, які медіують і хореографують і рух, і танець» [59].

Для сучасного хореографічного перформативного мистецтва не характерним є традиційне суб'єкт-об'єктне відношення між танцівником та глядачем. Так, В. Рубан зазначає, що перформер може бути водночас і суб'єктом, і об'єктом перфомансу, або, навіть частиною об'єкта: «Перформер має потенцію осмислення своєї дії як якогось зовнішнього елемента... це відрізняє самовираження від мистецтва. В самовираженні суб'єкт задоволений сам собою. Не відбувається аналітичного процесу ні до, ні після акту» [59].

Як бачимо, сучасні хореографи-перформери наголошують на тому, що для танцювального перфомансу характерною є глибина, яка непритаманна традиційним хореографічним виставам. Якщо Д. Щебет висловлюється про хореографічний перфоманс, як вдалий засіб показати певну ідею або стан, то В. Рубан акцентує увагу на тому, що у танцівника у ході самого перфомансу, виникають внутрішні процеси, які можуть запускати певні трансформації і сприяти інтроспекції. Тобто, сам перфоманс має вплив не тільки на глядача, а й на танцівника. На нашу думку, звідси витікає, що головне – це не наочне дійство перфомансу, а те що під ним сховане, ті внутрішні процеси, які він викликає у перфомера і глядача.

В. Рубан виділяє три основних медіуми, які мають бути присутні у сценічному просторі хореографічного перфомансу: простір, звук та архітектура тілесності. Перфоманс виникає в процесі їх взаємодії. Це інтерактив між рухом, тілом перформера, світлом, звуком поміщених у певний простір, який тут постає місцем зустрічі, перетином.

Пропонуємо розглянути взаємодію перформера і глядача на прикладі танцювального перфомансу В. Рубана “Pul-tion-sa du coeur, ro-tem qui le-par”, головною тезою якого, як зазначає сам автор, постало питання комунікації. Не взаємодії, не влади, а саме комунікації [59].

У цьому перфомансі структурно можна виділити дві частини. Перша частина – спектакль. У цій частині є глядач і актор. Актор ритмо-пластикою свого тіла щось глядачу презентує. У другій частині перформер упритул підійшов до людей та почав дивитися їм прямо в очі. І тут відбулася потужна трансформація простору: від простору спектаклю з глядачем та актором, де, глядач – пасивний реципієнт дійства, до простору іншої модальності. О. Червоник назвала його « простором діалогу», під час якого зникла типова для вистави ієрархія між перформером і глядачем. Тут змінився сам формат перфомансу. Він почався як вистава, а перетворився в щось подібне акції, або хеппенінгу.

Як відмітив автор, момент зустрічі чи зіткнення актора з публікою є наріжним у даній роботі – як потенція для комунікації, взаємообміну з глядачем. Своїм поглядом митець ніби кидає виклик глядачеві, панує атмосфера конфронтації, певної міри напруги. «Глядач до мене приходить в цей красивий зал, у цю красиву будівлю та каже мені: не говори зі мною! Показуй. А я відповідаю: я вас не запрошував, щоб просто чимось здивувати» [59].

Конфронтація стала простором для зустрічі актора і глядача, можливістю зіткнутися з незнайомцем, де ніколи не знаєш, як зустріч піде, як глядач відреагує, де є елемент ризику і спонтанності. Хтось з глядачів сміявся, хтось

починав соватись на стільці, хтось ховав очі, а інший, навпаки, відповідав на конфронтацію.

Даний перфоманс було представлено українській і французькій публіці, і реакція була різною, і по різному вплинула на хід подій. У Франції глядачі стали ініціаторами припинення перфомансу, а в Україні навпаки, перформер сам припинив взаємодію. Це яскравий приклад того, що кожний перфоманс є унікальним. Відтвори його в іншому місці, з іншою публікою, і з'явиться елемент новизни. Його ніколи неможливо в точності повторити, завжди є простір для непередбачуваності та спонтанності.

Сьогодні перформативна хореографія має переважно експериментальний підтекст, постає способом дослідження актуальних питань. Внутрішні процеси, переживання, рефлексія та інтроспекція як митця, так і глядача стають головним завданням хореографічного перформативного мистецтва. Нейтральні костюми, повсякденний одяг, простота руху, використання справжніх предметів, а не декорацій – усе це прагне до реалістичності, природності, пошуку правди у моменті. Відсутність межі класичної субординації між перфомерами та глядачами, наділяє кожний перфоманс елементом новизни, створює простір для спонтанності, робить дійство унікальним і цінним у конкретному моменті.

Загалом, як бачимо, велика кількість хореографічних перфомансів сучасності включає сценічні та позасценічні акції, що народжуються у симбіозі різних видів мистецтв та виражальних засобів, де засоби хореографічного мистецтва (пластика людського тіла і ритмічно організовані рухи) стають провідними.

1.3. Хореографічний перфоманс: історія та зарубіжний досвід

Починаючи з ХХ століття і до сьогодні світоглядно-мистецька діяльність суспільства постійно перебуває в процесі трансформацій та змін. Традиції, то заперечуються, як щось застаріле та неактуальне, то розвиваються,

набуваючи нового значення. Так, у кінці XIX століття поширення набув модернізм – філософсько-мистецький напрямок, що протестував проти застарілих ідей і форм, прагнув віднайти нові шляхи та форми відображення дійсності. Зрештою, діяльність модерністів у першу чергу характеризувалась оновленням та удосконаленням існуючих художніх форм. Модерністське світосприйняття протестувало проти грубого матеріалізму, проти духовного занепаду. Однак, протестуючи проти реалізму, модернізм не відкинув всіх його досягнень, а навпаки, використовував і збагачував. Світоглядно-мистецька думка з одного боку, протестувала проти гноблення людини, обстоювала її право бути вільною особистістю, а з іншого – все ще прагнула до порядку, до визначення, що є правильно, прийнято для суспільства, а що є поза нормою і, відповідно, неправильне. Модернізм прагнув до раціоналізації, як необхідної умови для розвитку суспільства, до соціально-технологічного прогресу.

Уцілому, класичні традиції не були викорінені, давно забуте старе часто слугувало натхненням та основою для розвитку нового. Так, наприклад, танець модерн, хоч і несе в своїй основі заперечення канонам класичного танцю, усе ж таки ввібрав у себе деякі його принципи, доповнив і розширив. Хореографи-модерністи часто звертались до здобутків античних часів, черпали там натхнення, переймали жести, рухи і, частково, навіть філософію того періоду. Айседора Дункан, будучи новатором у світі хореографічного мистецтва, основоположницею вільного танцю, зверталась до природності. Її танець і рухи в ньому були одухотворені зв'язком із природою, а не турботою про естетичні умовності. Вона пропогантувала повернення тіла у натуральне середовище через контакт з природою. Вона визначала духовну функцію танцю та його освітню цінність [39, с. 46].

Інший представник течії модерну був Рудольф Лабан, який заклав теоретичні основи танцю модерн та розробив інструментарій для формування та розвитку навички усвідомленого руху, як і інші модерністи, закликав звільнитись від класичних канонів танцю, вважав, що тіло повинне шукати власні ритми, жести і насолоджуватись простором.

Говорячи про модернізм, не можна обминути діяльність Марти Грем, яку називають «матір'ю модерну». Її творчі пошуки почались з наміру створити танець, який би відображав сучасність, змусив задуматись про актуальні проблеми і розкривав би емоційну палітру людської душі. У результаті вона розробила свою методику і техніку, яка й досі широко використовується у процесі вишколу танцівників, продовжують діяти театри та школи з її ім'ям. Наприклад, її метод контракшина і реліза (зжимання та розслаблення) значно розширив експресивну та функціональну сторону танцювального мистецтва. М. Грем у своїй техніці також звернула увагу на дихання і досліджувала як ефективно його синхронізувати з рухом. Вона першою виділила пелвіс центром тіла, який акумулює енергію. У сучасному танці (постмодерн, контемпорарі) техніка контракшин та реліз, увага до правильного дихання, робота з пелвісом стали такими ж фундаментальними, як виворотність у класичному танці.

Доріс Хамфрі у своїх хореографічних мистецьких пошуках цікавилась питаннями земного тяжіння, тому вся її техніка побудована на «падінні-вставанні».

Танець модерн значно розширив уявлення про танець, наповнив його вокабуляр новими елементами та виражальними засобами. Хоча, у сучасному танцювальному мистецтві мало хто танцює чистий модерн, його техніки та принципи продовжують широко застосовуватись танцівниками сьогодення. У рамках розвитку хореографічного мистецтва ХХ-ХХІ століття, модерн став першим етапом переходу традиції в новаторство, з нього почалися творчі пошуки танцівників і хореографів, період переосмислення танцю, його суті, техніки, можливостей, тощо.

У другій половині ХХ століття все більше хореографів-новаторів почали критикувати танець модерну. Якщо спочатку він зароджувався як антипод канонічному класичному танцю, то пізніше він і сам перетворився в таку ж ієрархічну систему, як балет. Замість того, щоб звільнити тіло і зробити танець доступним для всіх, об'єднати різні соціальні прошарки, створити рівноправ'я в

танцювальних класах і в рядах глядачів, танець модерн став закритою формою мистецтва, доступною лише для обраних.

Танець постмодерну з'явився як протест і заперечення модерну, він проявився новим словником рухів, який мав концептуальну основу. Уперше термін «танець постмодерн» застосувала І. Райнер у 60-х роках ХХ століття, щоб позначити новий танцювальний стиль і напрямок в американській танцювальній культурі [90, с. 313]. Вона використала термін для презентації власних робіт, що були облишені типової театральності та драматичності, натомість вирізнялися своєю простотою і буденністю, а також творчих проєктів танцівників-хореографів театру Джудсон. Роботи І. Райнер виділялися своєю експериментальною новаторською діяльністю і заперечували принципи модернізму. Саме їх експериментальні пошуки сприяли виникненню танцювального перфоманса.

Серед митців-новаторів було розповсюджено інтенсивне співробітництво між представниками різних видів мистецтва: художники, скульптори, композитори, танцівники, – усі приймали участь у проєктах один одного, створювали спільні творчі вистави, таким чином збагачували власні практики. С. Бейнс підкреслює, що для революційних ідей хореографів танцю постмодерн важливими були джерела за межами танцю: в новій музиці, кінематографі, візуальному мистецтві, поезії, театрі і, в особливості, у хеппенінгах та перфомансах вони знаходили нові формальні стратегії художньої дії [6].

Засновниками танцю постмодерн вважаються американські хореографи М. Каннінгем, Т. Браун, С. Форті, С. Пакстон, Д. Гордон, Л. Чайлдс, Б. Ллойд, Д. Хей.

На початку 50-х стверджувався характерний для танцю постмодерн принцип навмисної неузгодженості поєднання музики та хореографії. У подібних проєктах хореографічна й музична композиції будувались на часовій структурі, яку автори заповнювали незалежно один від одного. Виконавцям не можна було ознайомитись з музикою постановки аж до самої прем'єри, а його подальші покази супроводжувались змінами в партитурі. Відповідно, кожна

така вистава включала елемент спонтанності, новизни, імпровізації. Як бачимо, танець постмодерн з самого початку свого зародження, ще тоді, коли і терміну такого не існувало, презентувався публіці у новому форматі, у форматі не притаманному для традиційних танцювальних спектаклів.

Мерс Канінгем (яскравий представник нового покоління хореографів, засновник постмодерну) у своїх новаторських постановках 50х пропагувати танець, який нічого не виражає і не зображує. Ідеї, які сповідує хореограф – це звільнення особистості, емоцій і відчуттів танцівника на користь руху. У своїй експериментальній творчій діяльності він відмовляється від органічних, описових, типових уявлень про тіло. Непередбачуваність та випадковість є джерелом його творчості. Спонтанність визначає взаємозв'язок музики, елементів сценографії, світла та танцю. Також характерними для його творчості є відхід від централізованості й ієрархічності сценічного простору, котрий він розділяє та фрагментує [19, с. 34]. Долаючи фізіологічні обмеження, танцівники вчилися переміщати центр тяжіння власного тіла в його частини, порізно виконувати ними незалежні рухи. Жест став першоелементом і був пов'язаний з системою просторово-часових координат, близьких архаїчній дорефлекторній свідомості [29, с. 90].

М. Канінгем уникав нарративної хореографії з історією, він ставив безсюжетні роботи, що вимагали нетрадиційної техніки. Як і в творах композитора Дж. Кейджа, з яким він постійно співпрацював («Сюїта у часі та просторі», 1956; «Сезони», 1947, «Як пройти, ударити, упасти і пробігти», 1965, «Мінливі кроки», 1973), Канінгем особливе значення надавав усьому випадковому. На його думку, щоб обдумати рух, не обов'язково потрібно бути послідовним, головна художня цінність руху – його преривність та нелогічність.

Творчі проекти М. Канінгема містили елемент спонтанності. Він приділяв важливе значення психологічній та кінетичній підготовці танцівників до зустрічі з незнайомим. Готував танцівників, здатних включатись у момент «мислячи» кінетично та пропріоцептивно (відчуваючи положення частин

власного тіла відносно один одного у просторі), а не усвідомити запропоновану сюжетну лінію і налаштуватись на необхідну атмосферу. Музику для вивченої хореографії танцівники вперше чули безпосередньо на сцені під час вистави, учились бути готовими виконувати заготовлені танцювальні фрази у різній послідовності та у різних сценічних умовах.

«Гра» з музикою і простором, спонтанність і непередбачуваність творчих проєктів М. Канінгема та його однодумців сприяли розвитку нетрадиційних за форматом хореографічних явищ, таких як хеппенінги, перфоманси.

Пол Тейлор (одні з яскравих представників покоління постмодерну, який деякий час працював в трупі Кенінгема) експериментував з різними стилями, випробовував різноманітні принципи у створенні хореографічної композиції. Він вивчав виразні можливості природних рухів людини, котрі традиційно не сприймалися як танцювальні: простий біг, кроки, стрибки, падіння. То ж за їх допомогою хореографу вдалось передати глибинні емоційні зв'язки, що існували як між персонажами на сцені, так і між сценою та музикою. Хореографу також цікавила проблема виразності повної нерухомості та можливість відтворення «повного ніщо» [50, с. 257]

Стилістично постмодерністський танець міг бути різноманітним, але «мав тенденцію до відмови від віртуозних рухів на користь прозаїчних, таких як ходьба, присідання, вертіння й падіння» [70]. Танець міг бути гумористичним, іронічним, із відчуттям абсурду. Наприклад, у танці «Гвоздика» (“Carnation”, 1964) Люсінди Чайлдс танцівниця із друшляком на голові накладає собі в рот спонжі для миття посуду.

Як зазначає К. Гваданьїно, досі західний сценічний танець був винятково консервативним і значною мірою складався з балету (ще з XVII століття) й модерну, який експерименталісти вважали фальшиво експресивним. Не можна сказати, що постмодерністський танець перекреслював усі попередні здобутки. Танцівники продовжували проходити балетну підготовку, але вимоги до тіла танцівника стали більш «демократичними»: хореографи-постмодерністи часто

залучали разом з професійними й непрофесійних танцівників і надавали більшого значення ментальності й вільним рухам людини.

Основою танцю постмодерн став процес експериментальних досліджень з рухом та тілесною виражальністю. Тіло танцівника сприймалось мов певний датчик, який відкликається на хаотичні імпульси багаточисленних зовнішніх і внутрішніх реальностей. Язик тіла був покликаний віднайти проблеми, витіснені у підсвідомість. Процес їх усвідомлення і вирішення витікає з руху, направленою через рефлекторну пам'ять м'язів у тій чи іншій ситуації. Зміна емоційних станів відбувається формальною непередбачуваною логікою руху, сконструйованого у процесі вистави [30, с. 90].

Серед покоління постмодерну слід також виділити експерименти таких хореографів як Тріша Браун та Піна Бауш, М. Монк, С. Пакстон, А. Халпрін. [50, с. 258]. Своєю діяльністю вони маніфестували ідею поглиблення в медитативний потік, організація якого не могла бути підкорена закріпленими у мистецтві драматургічними принципами. Означені вище хореографи створювали «живе» мистецтво, цінність якого у неповторності моменту, бо дію, яка відбувається, неможливо буде в точності відтворити. Вони створювали перфоманси без глядача, наприклад, у «Ходіння по дахах» Т. Браун, випадкові перехожі не могли охопити поглядом усе дійство, а лише його частину, а деякі й зовсім проходили мимо і не помічали; інтерактивні перфоманси (ті, які використовують інтерактивні мульти-медіатехнології), хеппенінги, наприклад у проекті М. Канінга «CRWDSPCR», 1993, глядачам роздали навушники, вони підключились до різних радіостанцій і за бажання танцювали, кожний в свій ритм [29, с. 16].

У центрі уваги танцювальних перфомансів постмодерну стала «тілесність» дійства і його просторове-часове рішення. На відміну від традиційних спектаклів, де танцівник рухами свого тіла передає певний стан або розповідає історію, у новаторських проектах увага приділялась експериментам з різними способами представлення тіла, привертаючи увагу до його фізичних властивостей. Так, Т. Браун експериментувала з поєднанням

танцю та земного тяжіння. Для цього вона використала спеціальні конструкції, які давали можливість танцівникам рухатись не торкаючись землі, а також знаходила досить незвичайні місця дії для своїх постановок: парки, стіни, дахи будівель тощо.

Якщо класичні хореографічні вистави виконувались у музичному супроводі, то хореографи-постмодерністи не просто експериментували зі звуками музики та музичним супроводом, а й зі звуком у його найрізноманітнішому значенні. Танець міг виконуватись у тиші. Звуки вулиці, вітру, тощо, могли сприйматись не як шум, а як акомпанемент для перфомансу. Одна з особливостей організації звукового простору в перфомансах М. Монк та К. Карлсон була пов'язана з оригінальним трактуванням голосу, який сприяв формуванню унікальної тілесності. Тісний зв'язок між тілом і голосом проявлявся у дихання, шепоті, стогоні, крику. Ці процеси мали значний вплив на публіку.

Хореографи-постмодерністи прагнули не правдоподібності гри, а правди і чесності руху, не апатажу та хизування своїми трюками, а простоти і відвертості чогось, що є справжнє, відверте, реалістичне, буденне. Звідси прагнення до мінімуму декорацій, простий одяг, використання повсякденних рухів у хореографії, живі емоції та атмосфера. Яскравим прикладом цього може бути діяльність танцівниці та хореографа Піни Бауш, яка створила танцювальний театр. У центрі її естетичної програми був танцівник, котрий грав самого себе, накладав свої особисті якості на роль, яку виконував. Головне завдання було не створення руху, а керування своїми емоціями [54, с. 125]

Експерименти з простором, які проводили постмодерністи, вилились не лише в низку позасценічних перфомансів, а й досягли глибокої іммерсивності хореографічних проєктів. Звуко-світлові ефекти робили перформативний простір виразним, специфічним, атмосферним, і не лише впливали на глядача, а й були детерміновані його персональним досвідом, залученим до досвіду художнього [29, с.18].

Починаючи з 60-х років, хореографи покоління постмодернізму припиняють створювати «школи» – у тому сенсі, який вкладали в нього їхні попередники. Для цього періоду стає більш характерним експериментальний підхід у побудові композиції, повернення до існуючих класичних технік, введення їх в новітні сучасні технології, а також активне використання імпровізації та виділення її в ранг танцювальної техніки. Танець постмодерну облишений стилістичної одноманітності. Вільний танцювальний вокабуляр, поєднання та застосування безлічі технік, систем, при цьому повністю не опираючись ні на одну із них. Використання навіть простих повсякденних нетанцювальних рухів, таких як ходьба або біг, для передачі творчого задуму. Широке застосування технічного обладнання, новаторських аудіо-візуальних засобів, а також нетипових для традиційного хореографічного мистецтва виражальних методів. Наприклад, говоріння під час танцю, або використання звуків оточуючого середовища як ритму для танцю, або взагалі танець у тиші, де дихання і контакт слугує акомпанементом танцю.

Поняття «танець постмодерн» досить широке і проявляється у різних формах. Це і новаторські хореографічні вистави, і хеппенінги, і перфоманси, і мистецькі проекти. Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що з самого зародження для танцю постмодерну характерними були перформативні тенденції, які поступово набули більш-менш виразних рис і це дало можливість виділити «танцювальний перфоманс» як окреме поняття.

Хореографічний перфоманс увібрав у себе такі риси танцю постмодерну, як прагнення до реалістичності і природності. Не зважаючи на свою відчуженість, він залишається знайомим. У ньому часто можна побачити рухи, взяті з вулиці, з дому й використані у проектах, що відтворюються у різноманітних нестандартних для традиційного уявлення про танець місцях – у галереях, парках, храмах, на баскетбольних майданчиках, на дахах будівель, тощо.

Танець постмодерну абстрактний, концептуальний, часто без чітко прописаного сюжету, міг не мати продуманої лінії. Наприклад, хореограф

М. Каннінгем іноді підкидав монетку, щоб вирішити, який рух буде наступним. Таким чином, робота ставала нелінійною. Це одна із причин, чому перформанс постмодерну проявився у мистецтві хореографії, адже, як було виділено раніше, спонтанність і непередбачуваність одна з його головних характеристик.

Хоча постмодерністський танець рідко мав політичні мотиви, сама його основа, як зазначала Л. Чайлдс, полягала в тому, що жінка (а більшість перших постмодерністських хореографів – жінки) вчилася по-новому осмислювати своє тіло й інакше взаємодіяти з простором і – ширше – з життям [29].

Окремої уваги заслуговує і боротьба зі стереотипним сприйняттям жіночого тіла. Наприклад, у постановках А. Холпрін танцівниці роздягалися, а потім одягалися, але відбувалося це в десексуалізованому контексті – так, як зазвичай жінки це роблять у повсякденні, просто змінюючи одяг [77]. Таким чином, цей напрям мав і феміністичне підґрунтя. У цьому можна відмітити соціальну спрямованість танцю постмодерн, його включення в суспільні реалії життя. Тут танець – звичайний рух і зовсім не схожий на традиційну хореографічну виставу. Саме тут знадобився саме формат перформансу.

Для багатьох хореографів постмодерністів було важливим вивільнити тіло від стандартизованих рухів. Наприклад, А. Холпрін вивела свої методи роботи зі штампами: коли вона розуміла, що лінія виходить передбачуваною, то або відкидала такий рух, або виконувала його навпаки, або гіперболізувала [77]. Прагнучи непередбачуваності дії, вона експериментувала з рухом.

Хоча постмодерністський танок може виглядати спрощеним, навіть примітивним (відомі випадки, коли глядачі обурювалися такою хореографією), робота над ним вимагала інтелектуальної і моральної напруги, боротьби з нав'язаними канонами, що визнавалися відтепер не більше ніж конструктом.

Перформанс часто зосереджується на дослідженні людського тіла, його меж та можливостей, виявляє його взаємодію з оточуючим середовищем, взаємозв'язок з розумом та свідомістю.

Діапазон рівня композиційної усталеності танцювальних перформансів нині коливається від хореографічно насичених, добре відрепетируваних

постановок (сценічні форми), що межують з традиційними хореографічними формами, до гранично імпровізаційних, подекуди втілених досить обмеженим арсеналом хореографічних засобів (зазвичай позасценічні форми), що межують з хеппенінгом.

Отже, аналізуючи особливості танцю постмодерн, ми можемо стверджувати, що одним з основних факторів формування танцювального перфомансу є експеримент. Саме експериментальні дії у спектаклі, або нестандартність формату вистави вказує на те, що скоріше за все, ми свідки перфомансу. Мішанина стилів, безсюжетність, наявність імпровізації, спонтанність, непередбачуваність, використання інтерактивних технологій, залучення глядача або, навпаки, його відсутність – усе це і характерні риси танцю постмодерн, і, водночас, хореографічного перфомансу постмодерну (одного з форматів, у якому постмодернічний танець представляється публіці).

1.4. Хореографічний перфоманс в Україні

Перфоманси, як своєрідна форма мистецтва, вивчалася сучасними філософами, культурологами, мистецтвознавцями та театрознавцями. Однак у коло наукових досліджень вітчизняних і зарубіжних науковців танцювальні перфоманси проникають дуже повільно. Тому є потреба розглянути сучасний стан розвитку танцювальних перфомансів на теренах України.

У сучасному мистецтві значна частина танцювальних перфомансів по суті не є танцювальними, оскільки не хореографічний рух, а безпосередньо людське тіло виступає основним виразним засобом, хоча можна сказати, що саме тілом створюється певний образ. Звідси бере свої начала постмодерне сприйняття тілесності, що є підвалинами мистецького акціонізму.

Для кінця ХХ- початку ХХІ століття притаманним є поступовий відхід від традиційного розуміння демонстраційних форм танцю, уключаючи перфоманс. На поступовість змін у сприйнятті танцю указують дослідження

Л. Венедиктової: від появи інтересу до того, що слугує поштовхом (викликає бажання або не бажання танцювати) для танцівників, а не лише їхніх рухів, до розгляду хореографії не тільки як до поставленого танцю. Дослідниця говорить про те, що в 90-х роках ХХ століття у Франції виник рух, який окремі журналісти і теоретики назвали non-dance, досить швидко викликав спалах гніву й обурення. Стандартною реакцією на побачене було: «як можна називати це танцем, якщо ви навіть не танцюєте» [13, с. 143].

Відомий французький хореограф Жером Бель, заглиблюючись у сутність перформативності, говорить, що у кожної людини є тіло, і, якщо танець розглядати просто як фізичну маніфестацію, то кожен може танцювати. З іншої точки зору, невиконання злагоджених, синхронних рухів не тільки анулює сам танець, а й створює ситуацію «в якій танцює свідомість глядача» [13].

У 2000 році в м. Києві Л. Венедиктова створила першу експериментальну «TanzLaboratorium», що стала найвідомішою хореографічною формою на просторі України. Колом спільного інтересу керівника та учасників виступає сучасний танець як простір дослідження світу через пізнання відносин людини з тілом, часом, простором, текстом [8, с. 242].

На думку відомого хореографа і дослідника сучасного танцю О. Маншиліна, зміст перформансів, створених TanzLaboratorium, більш вичерпний, ніж тексти, що висвітлюють їхню роботи чи акції. З однієї позиції значна частина цього змісту виступає рефлексією для кожного окремо взятого глядача, котрий сприймає перформанс як привід, нечіткий натяк. З іншої – рефлексією (процесом дослідження за допомогою тіла-свідомості на запропонованому просторі) його учасників на теми робіт, що викликають інтерес у відомих філософів, соціологів, психологів, фізіологів та антропологів.

TanzLaboratorium було ініційовано й реалізовано низку цікавих проектів. Так, наприклад, у 2007 році публіці було представлено проект «Курбас. Реконструкція», що став демонстрацією входження нинішнього покоління у матеріал українського авангарду театру 1910-х – початку 1930-х років. У 2009 році «Лабораторна робота № 2» показала дослідження простору і

структурованого часу. Л. Венедиктова, керівник групи, переконана, що досліди, які TanzLaboratorium проводяться з тілом-свідомістю, неодмінно призводять до його змін, корекції спричинених соціумом помилок та утисків.

У 2013 році TanzLaboratorium представила перфоманс «Пост-Українське тіло» на «Днях мистецтва перфоманс у Львові». Твір демонстрував, як троє людей у пошуках власного «Я», у нерішучих зусиллях досягнути унікальності власної тілесності, рухаються на просторі сцени і, водночас, створюють невидимі взаємозв'язки між собою та з глядачами.

Аналізуючи побачене, М. Матвейчук акцентує, що у певну мить перформери, ніби з імлі, виринають на сцену оголеними, досліджують у реальному часі структуру свого тіла: один вивчає тіло, другий – м'язи, третій – кістки. Тіло постає «як стосунки між досліджуваним та дослідником, як інтерес перформера», який відлунюється у тілі глядача, котрий теж задумується про шкіру, кістки чи м'язи і, можливо, відчуває у ту мить, що тіло – «не тільки підставка для голови, чи вішак для рюкзака» [35, с. 68]. Не зважаючи на глибину змісту, закладеного в перфомансі, його зрима оболонка демонструє найважливіші риси перфомативного мистецтва – приголомшує (шокує) глядача, ламає звичку сприйняття «оголеного людського тіла, як чогось ганебного». Схожі революційні для свідомості української публіки перфоманси, західні глядачі зазнали десятиліття тому, за часів перших перфомансів художників, які малювали власне оголене тіло своїм же тілом, облитим фарбою, що ставало для них джерелом мистецтва.

В Україні хореографічні перфоманси на сценічних майданчиках демонструються переважно під час фестивалів «Гоголь Fest» та «Zelyonka Fest». На хореографічні інновації, зокрема перфоманс, зорієнтований переважно «Zelyonka Fest».

Так, наприклад, у квітні 2017 року у межах фестивалю «Zelyonka Fest» публіці було представлено кілька перфомансів. Вечір соло-перфомансів сучасного танцю відбувся 7 квітня. Першим свій мистецький доробок представив Данило Белкін, хореограф та виконавець перфоманса «Спираючись

на...», скомпонований мінімалістичними рухами, що несуть глибокий і чуттєвий зміст. Джерелом перфомансу стали власна тілесність та життєвий досвід автора, іноді навіть жорсткий. Тіло перформера сприймається як таке, що здатне передати значно ширший спектр подій, ніж думки.

Анастасія Рембецька продемонструвала того вечора свій авторський хореографічний перфоманс «Spirited force». Перформенка упродовж дванадцяти хвилин несла глядачам думку про те, що тільки духовна енергія здатна допомогти людям досягти досконалості у мінливому сучасного світі. Тільки у спокійному серці міститься вся енергія людини і саме вона спроможна з'єднатися тілесно з порожнечею.

Перфоманс на музику Клода Дебюссі «Соло № 2» створила хореограф та виконавиця Гомельського танц-театру «Квадро» Інна Асламова. Досліджуючи принципи руху, авторка дає глядачеві можливість свободи сприйняття постановки, відсутність турботи про вроджену форму та прекрасну музику Дебюссі.

Антон Овчінніков наприкінці вечора соло-перфомансів представив публіці «Дуель. Соло». Його герой, одержимий нав'язливими ідеями самовдосконалення та думками про переваги над іншими. Ці думки виявляються у певних діях. Автор перфомансу ставить риторичні питання: Чи не приведуть героя його прагнення до саморуйнування? Що станеться коли він залишиться наодинці з самим собою? Чи не стане у цьому випадку перемога поразкою?

Загалом, усі твори представлені на вечорі мали проблемно-дослідницький характер, мотивували та активізували уяву і рефлексію публіки.

Хореографи Т. Максименко, М. Бакало та тринадцять учасниць у фіналі «Zelyonka Fest» презентували глядачам перфоманс у жанрі фізичного театру з використанням технік сучасного танцю, контактної імпровізації та перфомативних практик «Напрямок рівноваги». У роботі учасниці вказали на нестійкість рівноваги абстрактної, внутрішньої, тілесної... Кожен у творі

говорить за себе, оскільки це відповідь на прагнення людини знайти те бажане, що забезпечить у житті гармонію і баланс [14].

«Лабораторія тіла» – п'ятнадцятихвилинний перформанс, представлений студентами ЛНУ ім. І. Франка показав глядачам, як у мінливому й химерному світі сучасності люди потрапляють у власноруч створені пастки. Комплекси, відсутність бажання розвиватися, страх вийти за створені для себе межі, відстороненість від подій навколишньої дійсності, життя у своєму маленькому світі – це шлях до виникнення ситуацій, у яких через ярлики і канони людина потрапляє у свої пастки і не може з них вибратися. Однак, кожен дорослий колись був маленькою, широю, безпосередньою, безстрашною дитиною, для якої не існувало жодних перепон. Саме таку маленьку дитину кожен дорослий повинен зберегти у своєму серці.

Талановита хореограф, танцівниця, керівник Motion Mode Dance Theatre ініціювала проведення у місті Дніпрі в 2017 році перформативної платформи, у рамках якої було продемонстровано чотири вистави. Особливу зацікавленість у критиків і публіки викликала робота «Шулхан Арух» від Т. Рабан та Е. Леві (Ізраїль), що створювалася кожного разу наново відповідно до атмосфери в залі, сценічного простору та власного досвіду перформерів. Кожен з виконавців для реалізації задуму в перфомансі приніс з свого дому предмет посуду, а разом з ним і частинку своєї пам'яті, якийсь період чи фрагмент життя. Ці фрагменти сприяли створенню глибокої концентрованої атмосфери, що тісно вливалася і перепліталася з атмосферою Літературного музею, у якому проходив перформанс і викликали у глядачів безліч асоціацій [12].

З танцівниками-перформерами з Дніпра Антон Овчинніков створив у парку імені Т.Г. Шевченка перфоманс «Дуель. 5 соло». У складі п'яти виконавців робота вперше була презентована у відкритому просторі. На думку критиків робота вдалася, оскільки глядачі упродовж години спостерігали за п'ятьма акторами, які творили свої егоїстичні соло, силуючись перевершити самих себе з ризиком для власного здоров'я.

«Дзеркало» – найтанцювальніший перфоманс, створений Т. Максименко був уперше продемонстрований публіці у театрі імені Горького (м. Дніпро). Перформери показали, що у дзеркалі відображається не тільки зовнішність, а й внутрішній світ особистості та речі, що нас оточують і на які ми часто не звертаємо уваги, дивлячись у люстерко.

Перфоманси та хореографічні вистави посіли чільне місце серед театральних, кіно- та музичних презентацій «Гоголь фестів». Найяскравіші «Гоголь фести», що тішать глядача низкою перфомансів, проходять у Довженко-центрі, що в Києві. Так, наприклад, перфоманс «Diversiti» («Різноманіття») було представлено «Totem Dance Group» (керівник К. Шишкарєва) у супроводі перкусії, флейти та електроніки. Серед великої кількості інших перфомансів, цей виконували хореографічно підготовлені танцюристи, тому він виступає максимально танцювальним, що ставить його у позицію високомистецького рівня перфоманса та прирівнює до взірців перфомативного мистецтва. Різноманіття між людьми визначається і вимірюється різноманіттям суспільства. Одна з найбільших наших сил – це наше ДНК, що також різноманіття. Об'єднання і змішування культур, традицій є шляхом до збереження наших тисячолітніх надбань і поступу у майбутнє. Від початку нашої епохи існують ударні та духові інструменти, як рух людини, що перебуває у постійному ритмі. Тому звукові прояви найсучаснішого суспільства відображає поєднання руху, ритму, ударних та духових інструментів. Це нагадування про те, хто ми є і чого прагнемо. Упродовж дійства перформери доводять, що люди мають гордитися саме різноманіттям.

На «Гоголь фесті» був високо оцінений глядачами, фахівцями і критиками перфоманс Ольги Кебас «Персональна весна («Personal spring»). Його реалізаторами стали танцівники з Польщі й України. Своім мистецтвом творці розповідали про секрети, що зберігають вулиці. Вулиці – це свідки маленьких і великих історій, трагедій і перемог. Вони пам'ятають усіх своїх мешканців, а таємниці відкривають тільки найдопитливішим. Такі історії стали підґрунтям для створення вистави. Свою історію розказала вулиця Жмігруд з

міста Люблін. Ця вулиця неповторна, бо поєднує в собі минуле з майбутнім. На це вказує навіть її розташування: між Старим містом та сучасним діловим центром. Для сучасності історія вулиці є імпульсом для пошуку простору і часу. Тому їй дозволено бути партнером, впливати на тіло і свідомість [83]. Таким чином, перфоманс став дослідженням впливу одухотвореної вулиці на людину, а не відображенням історичних подій, що на ній сталися.

У постановці хореографа Юлії Даниленко танцювальний *site specific* перфоманс «Подорож між...» показала лабораторія театру «Харків». Перформери, запрошуючи в попутники глядачів, поринають у подорож до різних просторів: у подорож між мною і тобою, між вчора, сьогодні і завтра. Перфоманс пронизаний ідеєю, що відправляючись у мандрівку можна бути будь-ким, але повернувшись, вже не будеш тим самим.

«Сорочки та черевики» – українсько-американський танцювальний перфоманс, створений у результаті колаборації двох хореографів Пітера Кайла (США) та Антона Овчиннікєва (Україна), був представлений глядачам у серпні 2020 року на сцені НЦТМ ім. Курбаса у м. Києві. Вихідним положенням проекту стала ідея про те, що коріння культури криється не тільки в мові, одязі, кухні, а й у тілі. Відповідно до цього, автори провели дослідження, як народи різних культур виконують дії повсякденного життя. Вони майже упродовж року спостерігали за мешканцями своїх країн, робили відеозаписи і замальовки, які стали матеріалом для створення вистави. Своїм твором виконавці продемонстрували роздум проте, що нас відрізняє і що робить однаковими, використовуючи рухи, які ми виконуємо щодня абсолютно неусвідомлено.

Прикладом того, що мистецтво хореографічного перфомансу набирає обертів на просторі України, – є фестивалі, що проходять у місті Суми. Так, чотири роки поспіль у перші вихідні вересня у Сумах проходить фестиваль «Ніч міста», який відбувся і 5 вересня 2020 року. Саме на цьому фестивалі своє мистецтво хореографічного перфомансу демонструють і перформери, і пересічні зацікавлені мешканці міста. Цьогоріч заявив про себе аматорський театр людей з вадами «МИ Є». Своїм перфомансом у вигляді пластичної

постановки вони нагадали сумчанам, що життя – це боротьба з власними драконами, котрі живуть у кожному з нас, і кожна людина у цій боротьбі здатна вийти переможцем.

Родинний театр «Нянькіни» у супроводі фаєр-шоу спільно з театром танцю «Артес» і творчої майстерні «Artel Muth» представив сум'янам перфоманс «Вікна. Тіні. Ми». Свій задум актори реалізовували саме у вікнах за допомогою освітлення і гірлянд. Головний акцент перформери зробили на тому, що більшість з митців – це вуличні романтики. Потрібно виявити сміливість, щоб відчинити вікно у власну тінь і заглянути їй в очі та зрозуміти наскільки глибока темрява. А можливо він ще з дитинства ходив поруч з тобою, а ти постійно ставала частинкою чужої казки. І наступила мить, коли він перетворився на Тінь. Твоя уява може домалювати безліч чудових картинок, щоб продовжити дійство.

Не зайвим буде згадати і щорічний сумський фестиваль «Ніч музеїв» – філософська казка від молодого аматорського театру людей із вадами. Так у 2019 році був уперше проведений контактний перфоманс «Є контакт» (театр «Нянькіни»). Метою хореографічної постановки було максимально розкрити людей, вивести їх із зони комфорту.

Заслуговують на увагу і сумські перформери гурту «Артіль Міф», які створили виставку живих скульптур «Нічна казка». Суть представленого полягає в тому, що не варто забувати, що час, мова, колір не змінюють того, що це все твої сусіди. І в той час, коли місто поринає у сон, оживають скульптури-ліхтарі, постаті з минулого міста, що створюють свій казковий шарм. Залишається тільки визначити для себе: що це – День чи Ніч?

У жовтні 2020 року на міжнародному фестивалі «Gauteng International Festival» у Преторії було продемонстровано хореографічну постановку Катерини Альшиної. Саме для цього фестивалю вона створила перфоманс «Fence» за книгою В. Пекаря «Різнобарвний менеджмент», у якому взяли участь південноафриканські актори. Запропонована вистава показує, як еволюціонує мислення людини та стає ключем до взаєморозуміння, до

толерантного сприйняття різних типів цінностей і культур, чому в один і той же час люди живуть у різних світах, чому ми користуємося різними типами «огорожі» в особистому житті (щоб відсторонитися, сховатися, захиститися, відгородитися тощо від інших).

На теренах України у співпраці з зарубіжними перформерами та самостійно творчо, активно і плідно працюють Олександр Рубан, Антон Сафонов, Олена Шабаліна та інші.

Отже, в Україні творчо працює сузір'я хореографів, які займаються перформансом, однією з форм сучасного мистецтва. Власні творчі продукти вони демонструють переважно на фестивальних заходах, що стають у нашій державі традиційними та підтримуються ентузіастами, які намагаються пропагувати і поширювати форми сучасного мистецтва в Україні. Вітчизняний перформатичний рух подолав шлях від експансії чужоземців до взаємодії з ними та самостійної творчості українських перформерів. Географія танцювальних перформерів постійно розширюється, а їх чисельність збільшується. Більшість танцювальних перформансів в Україні зорієнтована не на комерційний успіх, а на дослідництво подібних форм сучасного мистецтва.

В Україні на сьогодні одночасно існують напівлабораторні і дослідницькі, насичені естетикою постмодернізму та філософією не танцювальності, хореографічні форми – перформанс та традиційні твори мистецтва, де положення тіла людини і ритмічно організовані рухи виступають засобом створення художнього образу.

Перформанс став невід'ємною частиною для хореографічного мистецтва сучасності та позитивно впливає на розширення зображально-виражальних меж хореографії.

Висновки до розділу 1

Здійснивши теоретичний аналіз хореографічного перфомансу у мистецтві постмодерну, ми дійшли наступних висновків.

З'ясовано, що перфоманс як вид мистецтва постмодерну виник у другій половині ХХ століття. Для нього характерною рисою є процесуальність, тобто незавершеність, миттєвість, спонтанність, експериментальність. Цінність постмодернічного перфомансу полягає в тому, що він стає простором, у якому відбувається злиття мистецтва і повсякденності через втілення буденної рутини у витвір мистецтва.

Виявлено, що відсутність однієї загальноприйнятої дефініції терміну «перфоманс» зумовлено тим, що перфоманс – явище багатогранне і може включати в себе різноманітні художні та технічні виражальні засоби, а тому його практично неможливо помістити у певні рамки і обмежити конкретними характеристиками.

Використання термінологічного аналізу, структурного й порівняльного методів дає підстави визначити два найрозповсюдженіші підходи до тлумачення перфомансу – це: перфоманс як акція і перфоманс як вистава.

Перфоманс як *акція* – це публічне візуалізоване висловлювання митця або групи людей в неочікуваній формі і неочікуваних місцях, що постає як певний публічний жест, відповідь на певні події або процеси у суспільстві. Такий перфоманс часто є інклюзивним, передбачає участь глядача.

Перфоманс також може сприйматись як «*вистава*» непевного жанру, скомпонованого за допомогою різних засобів сценічного мистецтва без претензії на цілісність та завершеність форми.

На основі структурно-функціональних аналізу, порівняння і систематизації дефініцій поняття «перфоманс» витлумачено як вид процесуального мистецтва постмодерну, який часто має експериментальний характер, може відбуватися і на сцені, і за її межами; може бути і повністю продуманим, відпрацьованим, і імпровізаційним. Глядач може стати учасником

дійства, а може бути пасивним спостерігачем. І хоча у перфомансі важливий сам процес дії, а не результат, він націлений на «енергетичний взаємообмін» з глядачем. Його реакція важлива, а якою саме вона буде, особиста справа глядача.

У ході аналізу наукових досліджень з'ясовано, що хореографічний перфоманс виник у результаті творчих пошуків та експериментів американських хореографів постмодерністів у другій половині ХХ століття. Серед митців-новаторів було розповсюджено інтенсивне співробітництво між представниками різних видів мистецтва, що значно розширило рамки хореографічного мистецтва, збагатило його новими формами та виражальними засобами. У центрі уваги танцювальних перфомансів стала «тілесність» дійства і його просторове-часове рішення. На відміну від традиційних спектаклів, де танцівник рухами свого тіла передає певний стан або розповідає історію, у новаторських проектах увага приділялась експериментам з різними способами представлення тіла, привертаючи увагу до його фізичних властивостей.

На підставі міркувань сучасних науковців та хореографів (Б. Волбеа, С. Бадвіг, В. Брігіншоу, Л. Венедиктова, А. Єгорова, А. Маншилін, Н. Морріс, Т. Еденсор, А. Овчінніков, М. Пірсон, Т. Тарп, О. Шлеммер, Р. Хулманд, В. Сейблс та інші) було встановлено, що хореографічний перфоманс – це сценічні та позасценічні акції, які народжуються у симбіозі різних видів мистецтв та виражальних засобів, серед яких засоби хореографічного мистецтва (пластика людського тіла і ритмічно організовані рухи) є провідними. Від самого початку і до сьогодні хореографічний перфоманс облишений типової театральності та драматичності, натомість вирізняється своєю простотою і буденністю. Мішанина стилів, безсюжетність, наявність імпровізації, спонтанність, непередбачуваність, використання інтерактивних технологій, залучення глядача або, навпаки, його відсутність – все це стало характерними рисами хореографічного перфомансу постмодерну.

На теренах України, у співпраці з зарубіжними перформерами та самостійно творчо, активно і плідно працюють такі хореографи, як

А. Овчінніков, Л. Венедиктова, О. Рубан, А. Сафонов, О. Шабаліна та інші. Свої творчі продукти вони демонструють переважно на фестивальних заходах, що стають у нашій державі традиційними та підтримуються ентузіастами, які намагаються пропагувати і поширювати форми сучасного мистецтва в Україні. Вітчизняний перформатичний рух подолав шлях від експансії чужоземців до взаємодії з ними та самостійної творчості українських перформерів. Географія танцювальних перформерів постійно розширюється, а їх чисельність збільшується. Більшість танцювальних перфомансів в Україні зорієнтована не на комерційний успіх, а на дослідництво подібних форм сучасного мистецтва.

Таким чином, перформативна хореографія має переважно експериментальний підтекст, постає способом дослідження актуальних питань. Внутрішні процеси, переживання, рефлексія та інтроспекція як митця так і глядача стають головним завданням хореографічного перформативного мистецтва. Нейтральні костюми, повсякденний одяг, простота руху, використання справжніх предметів, а не декорацій – усе це прагне до реалістичності, природності, пошуку правди у моменті. Відсутність традиційної субординації між перфомерами та глядачами, наділяє кожний хореографічний перфоманс елементом новизни, створює простір для спонтанності, робить дійство унікальним і цінним у конкретному моменті.

Отже, перфоманс став невід'ємною частиною хореографічного мистецтва сучасності та позитивно впливає на розширення зображально-виражальних меж хореографії.

РОЗДІЛ 2

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ПЕРФОМАНС САЙТ-СПЕЦИФІК У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ПЕРФОМАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Хореографічний перфоманс сайт-спесифік: еволюція поняття від зародження до сьогодення

Перфоманс сайт-специфік зародився у результаті мистецької діяльності танцювального театру Джудсон (*Judson Dance Theatre*) на початку 1960-х років. Це була творча колаборація митців – постмодерністів, представників різних жанрів, танцівників, хореографів, письменників, композиторів, кіноматографів, які не просто підірвали традиційне уявлення про мистецтво, вони стирали кордони між мистецтвом і життям. Їх сумісна експериментальна діяльність сприяла синтезу різноманітних художніх форм, що призвело до революції в сфері хореографічного мистецтва. Танець поєднали з іншими художніми засобами, такими як фільм, фотографія, художнє мистецтво, ораторство і, звичайно, музика. У ході експериментів зародився абсолютно революційний підхід до створення хореографічної композиції, який базувався на наступних засадах: «Танцем може бути що завгодно, навіть повсякденні рухи. Танець може бути де завгодно, не обов'язково на сцені. Будь-який рух є танцем. Хто завгодно може бути танцівником, незалежно від професійної підготовки» [5, с. 313]. Повсякденні рухи стали ключовими у створенні хореографії. А танцювальні вистави вийшли за межі театру та сцени, почали з'являтися в неочікуваних місцях і в нестандартних формах та отримали назву «несценічні танцювальні перфоманси» [4, с. 3].

Експерименти з несценічними хореографічними перфомансами спонукали до виникнення просторово-зорієнтованих робіт, яким була притаманна одна з трьох тенденцій. Були проекти, які базувались на твердженні, що будь-яка місцевість підходить для перформансу (Т. Гарп). Вони презентували один і той же перфоманс у абсолютно різних місцях. Інші ж

використовували нестандартні місця, такі як сходи, стіна, дахи будівель, для дослідження взаємодії тіла з простором, гравітацією (Т. Браун). Також, були хореографи які у своїх мистецьких експериментах звертали увагу на взаємозв'язок конкретної локації з перформансом, а саме, яким контекстом, якою атмосферою наділяє обране місце хореографію; як дійство перформансу може впливати на сприйняття локації публікою. Тобто у центрі їх уваги були дослідження того, який зміст утворює поєднання місця, хореографії, публіки (Л. Чайлдс).

Просторово зорієнтовані роботи у перформативному хореографічному мистецтві отримали назву «сайт-специфік». Цей термін не новий у сфері перформансу. У широкому змісті він позначає художні роботи, у яких зміст будується на основі взаємодії перформера і глядачів з місцем дії [28, с. 1]. Такі роботи спрямовані на розкриття якостей конкретного, локально визначеного простору, який, у свою чергу, стає невід'ємною частиною задуму твору і часто створює для перформера і глядача додаткові можливості взаємодії.

Термін «сайт-специфік» став популярним у 70х роках завдяки діяльності скульптора Ірвіна Роберта, який першим зазначив, що в контексті сайт-специфік, мистецький продукт – це відгук митця на конкретне місце [2]. Напрямок сайт-специфік швидко набув широкого розповсюдження у різних мистецьких галузях. Художники концептуалісти і мінімалісти у кінці-60-х на початку 70-х років минулого століття розкрили принципи визначення і взаємозв'язку задуму і сприйняття роботи з місцем її розташування. Варто зазначити, що саме мінімалізм зазвичай був направлений на роботу з цілісними геометричними формами, викрашеними нейтральними кольорами. Концептуальні конструкції існували у єдиному з глядачем просторі, тому враження від об'єкта залежало від освітлення і місця розташування глядача, а також від досвіду реципієнта. Взаємодія структури об'єкта і простору, що його оточує – основа художніх задумів.

Робота Д. Бюрена «Усередині» («In Situ», 1971) може бути одним із яскравих прикладів втілення сайт-специфік у *Minimal Art*. Це два полотнища,

пофарбовані у білі й сині смуги. Одне з них мало площу 180 м² (20X9) звисало зі стелі великої центральної чаші в холі Музею Гуггенхайма. А от інше, дещо менше, являло собою розтяжку, що простяглася уздовж вісімдесят восьмої вулиці. Особливість і специфіка задуму крилася в тому, що полотно перетворювалося на тримірну конструкцію, оскільки глядачі могли дивитися на нього з різних сторін, відповідно змінювалася і функція самого виставкового залу.

Сайт-специфік, як мистецьке явище, знайшло своє відображення і в галузі хореографії. Танець сайт-спесифік визначають як перфоманс, який відбувається за межами театру і спонукає хореографів поглянути, відчутти, переосмислити місце, де відбудеться танець.

Починаючи з 60-х років хореографи-постмодерністи почали створювати просторово-орієнтовані перфоманси, у яких значну увагу було відведено простору. Першими найвідомішими хореографами, завдяки яким мистецтво сайт-специфік увійшло в сферу хореографічного мистецтва, стали М. Монк, Т. Браун, Л. Чайлдс та Т. Тарп. Ці хореографи у своїх роботах експериментували не лише з рухом, вони досліджували взаємодію тіла з простором та гравітацією.

Піонером перфомансу сайт-специфік у хореографічному мистецтві стала М. Монк. Реалізація концепції М. Монк щодо втілення в перфомансі місцезнаходження твору, як важливого елемента дійства, припадає на 1966 рік. Перфоманс «Портативний» («*Portable*», 1966) став першим твором, що продемонстрував вплив на сприйняття місця його виконання. Щоб поєднати минуле з сучасним в одному творі в якості метафори пам'яті М. Монк застосувала географічну карту як путівник, що визначає відправну точку ще до початку мандрівки і дає можливість зберегти у пам'яті весь процес. Карта стала основою для зображення безперервного процесу – часу, коли відбувається дія і часу, після її завершення [75, с. 18].

Ії перфоманс «Сік» («*Juice*», 1969) став твором, у якому картографія визнана не тільки художньою метафорою пам'яті, а й принципом роботи. Він

реалізовувався послідовно на декількох географічних локаціях. Постановка складалася з трьох частин, що впродовж півтора місяця послідовно виконувалися в музеї Гуггенхайма, у малому театрі Барнард-коледжу та на горищі будинку самої М. Монк. У першій частині конструкція будинку використалася автором як велетенська скульптура, усередині якої глядачі отримували новий досвід сприйняття мистецтва. Задіюючи акустичні можливості оточуючого простору, хореограф використала реверберацію приміщення, що давало пів секундну затримку звуку. Вісімдесят перформерів розмістилися на спіралевидному пандусі. Вони створювали не тільки музичну і пластичну атмосферу художнього дійства, а й взаємодіяли з глядачами у процесі виконання. Публіка піднімалася по пандусу, а перформери у цей час спускалися і займали порожні ніші вздовж зовнішнього краю. Тринадцять одночасних подій відбулися за 45 хвилин на шести рівнях музейної рампи. Саме різнопланові рухи виконавців і глядачів створювали додаткові можливості для взаємодії. Виступ закінчувався тим, що глядачі піднімалися на верхню рампу, а перформери спускалися в вестибюль. Таким чином М. Монк створила особливу ситуацію занурення у внутрішній світ музею засобом концептуалізації його зорового і звукового просторів.

Через місяць на сцені театру Барнард-коледжу була поставлена друга частина «Соку». Згідно з концепцією автора вона повторювала у стислому вигляді події, що раніше відбулися в музеї. Задумка буквально віазувала принцип спогадів. На вході в театр глядачів зустрічала дитина на дерев'яному конику, що викликало асоціацію з жінкою-вершником, що переміщувалася по П'ятій авеню, очікуючи початку першої частини перфомансу в музеї Гуггенхайма. Окремі образи першої частини викликали у глядачів перформери безпосередньо усередині театру: розповідали про себе, виконували щоденні дії.

Третя частина «Соку» була представлена через тиждень. Вона включала виставку світлин, костюмів та предметів з перших постановок. У центрі пам'ятної експозиції розміщувалися великі екрани, на яких демонструвалися

образи головних виконавців у перемішку з відеозаписом процесу роботи над твором.

Таким чином, упродовж трьох частин глядачі мали можливість спостерігати за творчим процесом переходу в різні перформативні простори і відчутти ідею «картування», суть якої крилася в тому, що одне місце дії виступало в якості своєрідного путівника і зберігача пам'яті по відношенню до другого. Окрім цього, твір концептуально зближував географічно віддалені простори.

Проблеми, що висвітлювалися в «Соку» пізніше були втілені в перфомансах «План», «План II» («*Blueprint*» і «*Blueprint II*», 1967). Особливість задумки автора полягала в тому, що у режимі реального часу глядачі розміщувалися за межами будівлі таким чином, щоб спостерігати за подіями крізь вікна. Другий твір – це поєднання у певні комбінації живого руху і відеопроєкцій із записів попередніх подій. Глядачі ніби переміщувалися у віддалені один від одного простори. Через місяць було поставлено другий перфоманс для активізації метафори пам'яті. У результаті виникав ментальний діалог – це асоціації між діями, що відбувалися в реальному часі і діями в записі. Схожі ідеї М. Монк реалізувала і в постановці «Судно». Спочатку дії розгорталися у ліфті на Манхеттені, потім в театральній студії «*Performing Garage*» в Сохо, і на парковці Вустер-стріт.

Перфоманс для голосу, струнних, дерев'яних духових і ударних інструментів «Пісні вознесіння» («*Song of Ascension*», 2008) став найбільш досконалим з точки зору втілення принципу сайт-специфік (прив'язаність твору до місця виконання). Твір виконувався у спеціально створеній для цього башті Ann Hamilton's Tower – відкрита циліндрична споруда у середині якої вмонтовано двоє спіралевидних східців. Башта мала винятково оригінальну акустику з ефектом резонансної камери, оскільки верхня частина башти відкрита, а нижня частково занурена у воду. Звуки у цій споруді ніби відгукувалися від стін і вібрували. Для виконавського складу було розроблено додатково шумову зброю, що створювало ефект звуків природи.

Музична композиція, пластика перформерів, конструкція башти були покликані створити в свідомості глядачів метафору духовної мандрівки до світла. Шляхом постійного сходження музикантів по східцях, що буквально піднімалися в небо, було візуалізовано вознесіння до світлого божественного начала. Резонуючі звукові хвилі, що йшли в безкінечний простір, викликали ілюзію душі, що покидає землю.

Як бачимо, у своїх перфомансах М. Монк звертала увагу на взаємозв'язок між змістом роботи і простором її репрезентації. На відміну від класичного спектаклю з завершеним текстом, її перфоманс виступає художньою подією, чие народження і розвиток проходить за безпосередньої участі глядачів, де кожен може інтерпретувати і ментально конструювати зміст твору. Для творчості М. Монк притаманні оригінальні способи втілення перфоманса сайт-специфік в хореографічному мистецтві. Але важлива не лише прив'язаність вистави до певного місця, а й концептуальні прийоми впливу на глядача, націлені на вибудову асоціативних зв'язків між подіями, що розгорталися у різних просторах і відображали різночасові події в пам'яті.

Однією з найвідоміших хореографів – революціонерів, вихідців театру Джудсон, була Т. Браун. У 1968 вона створила роботу «Одиниці обладнання» (*Equipment Pieces*), у якій за допомогою канатів, блоків та інших засобів, її танцівникам довелось обходитись без природньої взаємодії з гравітацією. Тримавши тіло перпендикулярно стіні, вони прогулювались вниз з висоти семиповерхового будинку. Т. Браун назвала цей перфоманс «іронія конфронтуючих дій», оскільки її танцівники намагалися залишатися прямими і рухатись природньо, в той час як сила гравітації тягнула їх донизу. Її завданням, як хореографа, було не вигадати новий рух, а винайти такі дії і рухи, які б компенсували реорганізацію тіла для створення ілюзії натуральної прямої ходи. Вона описувала свої перфоманси як «звичайні дії в незвичайних умовах» [4, с. 8]. Далі було створено ряд подібних робіт, де Тріша Браун продовжила досліджувати взаємодію тіла, гравітації і архітектури великого міста.

У перфомансі 1969 року «Людина, яка спускається по стіні будинку» («*Man Walking Down the Side of a Building*»), танцівник пройшовся вниз по стіні семиповерхового манхетенського будинку.

Перфоманс «Ходіння по стіні» (1971), який відбувся в галереї музею Уїтні цікавий тим, що танцівники експериментували з переміщенням вертикально до стіни, вони ходили вперед, назад, підстрибували, обертались. Вони, немов діти, вчилися ходити, часто незграбно, падаючи, повторюючи один і той же рух по декілька разів, перш ніж виконати його вдало. Тут прийом ходіння по стіні служив не для створення ілюзії, у якій стіна замінює підлогу, а для того, щоб публіка побачила сам механізм ходьби.

Інший цікавий експеримент з простором Т. Бран «Дія на даху» (*Roof Piece*) уперше відбувся 1971 р. на дахах дванадцяти будівель. В цій роботі кожен наступний танцівник повинен був повторити танцювальний фрагмент попереднього. Через те, що відстань між танцівниками була великою, деякі деталі рухів при переході від одного учасника до іншого втрачались або змінювались. Це не стало недоліком, оскільки глядач міг охопити зором лише декілька будинків, і цього було достатню, щоб помітити основне: як рух естафетою передається між танцівниками. Революційність даного перфомансу полягала ще й в тому, що він охоплював велику територію і, відповідно, глядачу потрібно було знаходитись на великій відстані від будівель і охопити зором достатньо, щоб зрозуміти, що справді відбувається. В умовах традиційного театру, така велика відстань між глядачем і танцівником неможлива і непотрібна.

Н. Курюмова, яка досліджувала метод роботи Т. Браун з тілом танцівника, прийшла до висновку, що в основі творчих пошуків хореографа лежить концепція «тілесної свідомості» та ідея самоорієнтації тіла в оточуючому просторі. «Щоб активізувати органічного мислення» Браун створює для танцівників парадоксальні просторово-гравітаційні ситуації, перетворюючи кожного з них в інструмент досліджених тілесних реакцій і самоорієнтацій, в «феноменологічні тіла» [32].

Інший хореограф, який працював в галузі несценічних перфомансів була Люсінда Чайлдс. Її перфманс «Вуличний танець» (*Street Dance*) 1964 року, глядачі спостерігали через вікна багатопверхових будинку, «танець повністю базувався на місцевому оточенні... ми привертали увагу до... деталей в фасаді будівель: надписи, вивіски... експонати у вітринах магазинів... Оскільки глядачі не могли розгледіти в деталях... на що саме ми звертали увагу, вони слухали аудіозапис необхідної інформації» [64, с. 44]. Танець змішався з атмосферою міста, перехожими, глядачами, проїжджаючими повз них машинами, звуками великого міста. Один із перехожих навіть зупинив Люсінду, що б запитати, що там відбувалось і вона охоче відповіла йому. Пізніше вона говорила, що їй сподобалось те, що танець гармонічно вписався в самодостатнє середовище, де всі, навіть вона, займалися своїми справами.

Хореограф Твайла Тарп намагалася створювати такі хореографічні постановки, які можна було б презентувати публіці в будь-якій місцевості. У неї не було специфічних просторових вимог для роботи, її влаштувала будь-яка місцевість. Її хореографічні перфоманси охоплювали весь простір обраних локацій. Велика галявина Центрального парку, усі галереї і сходи музею Метрополітен, цілі квартали Манхеттену... Вона створювала перфоманси, які займали площу у десять разів більшу, ніж звичайна сцена, наприклад, перфманс Мішанина (*Medley*, 1969) відбувся у Центральному парку. Хореографія базувалася на простих рухах: біг, ходьба, стрибання. По всій галявині, як кулі на більярдному столі, розлетілись танцівники. Не очікувано, як вибух неймовірної енергії вниз з пагорба хутко пронеслось триста осіб. Далі публіка побачила адажіо в саду живих скульптур, які рухались так повільно, що це було ледве помітно. Перфманс зробив увесь доступний погляду краєвид кінетичним. Навіть проїжджаючі мимо авто на сусідніх дорогах та випадкові перехожі стали частиною композиції. Т. Тарп вважала, що будь-який рух може складати танець, якщо його помістити у правильний контекст. Будь-хто міг приймати участь у її перфомансах, це в першу чергу були не професійні

танцівники, а однодумці, оскільки для неї сам по собі інтелектуальний процес осмислення дійства перфоманса був важливішим ніж фактичний результат.

Творча діяльність даних хореографів сформувала основи для хореографічного перфомансу постмодерну. Вони показали суспільству, що мистецтво і життя не просто можуть співіснувати, вони взаємопов'язані і не можуть взаємо витіснити один одного [4, с. 14]. Притаманна їм ситуативність пізніше стала однією з основних рис постмодернічного перфомансу. А саме, усі елементи оточуючого середовища, навіть ті, які не підконтрольні хореографу і можуть виникати і зникати незалежно від того, що заплановано, стають складовими танцювального перфомансу та створюють для нього відповідну атмосферу.

Хоча перфоманси Т. Тарп і Т. Браун були несценічні, все ж для них було характерним відмежування дійства від публіки, яка тут займає пасивну роль. Т. Браун зазначала: «Я прагну окреслити свою сцену» [76, с. 26] Як бачимо вона відчувала потребу визначити межі свого перформативного простору. Не зважаючи на прагнення Т. Тарп стерти кордони між мистецтвом і життям, її перфоманси відбувались відособлено від глядачів. Хоча танцівники і рухалися у реальному несценічному середовищі, поміж людей і вулиць, все ж були відокремлені від публіки. Між дійством і аудиторією була невидима межа, вони були пасивними спостерігачами.

Простір у хореографічних перфомансах постмодерну набуває нового значення. Мається на увазі не лише їх несценічність. Так, головним смислотворчими виражальними засобами у творчості М. Монк були географічні, архітектурні та акустичні властивості місця виконання. Вона винайшла концептуальні прийоми впливу на глядача, націлені на вибудову асоціативних зв'язків між подіями, що розгорталися у різних просторах і відображали різночасові події в пам'яті. Т. Браун досліджувала взаємодію тіла та гравітації, демонструвала звичайні дії в незвичайних місцях, такі як ходіння по стіні. А Т. Тарп вважала, що будь-яке місце підходить для танцю. Для своїх постановок вона обирала не лише нестандартні і незручні для танцю локації, її

перфоманси часто охоплювали великі за масштабом місцевості. Л. Чайлдс свідомо використовувала просторові елементи оточуючого середовища для своїх перфомансів. Глядачі спостерігали її роботу з вікон будівель, а все що відбувалось ззовні, навіть дорога, ліхтарі і випадкові перехожі ставали частиною перфоманса.

У розвитку перфоманса сайт-спесифік важливою також є діяльність сучасних хореографів. Саме їх діяльність точніше окреслила рамки поняття «сайт-спесифік». Так, хореограф Джил Зігман, першою звернула увагу на відмінність несценічного танцювального перфомансу та роботи сайт-спесифік. Вона зазначила, що у перфомансі сайт-спесифік «танець створюється для певного середовища, і якщо його перемістити в інше місце, це зруйнує його суть» [4, с. 25].

Джил Зігман презентувала свої перфоманси в неочікуваних, а то й небезпечних місцях, наприклад, у напівзруйнованому соціалістичному будинку типографії, на недіючому складі боєприпасів, біля огорожі токсичного каналу, в гімназії XIX століття тощо. Ці перфоманси мали на меті спонукати публіку задуматись про світ, якими діями та особливостями його наділяє людство [87, с. 143]. Аудиторія її перфомансів завжди є активним учасником дійства, або фізично, приймаючи безпосередню участь, доповнюючи перфоманс своїми елементами, або теоретично, розглядаючи, обмірковуючи, обговорюючи дійство.

Танець у перфомансі сайт-спесифік звертає увагу на ті особливі аспекти місця, які роблять його унікальним і посилює або трансформує їх. Важливим стає все: сприйняття місця відвідувачами, порівняння минулого та сучасного використання цієї локації, хто там був раніше, як воно пов'язане з іншими інститутами, матеріал з якого воно зроблене, зовнішній шум, те, як природне світло проникає в будівлю, і навіть мотив використання даного місця для танцювального перфомансу.

У 2000 році хореограф Номі Лафранс заснувала експериментальну організацію Sens Production, яка займається створенням перфомансів сайт-

спесифік. Метою цієї компанії є «за допомогою інтеграції хореографії та архітектури, змінити сприйняття простору та оточуючого середовища глядача» [78]. Деякі з її перфомансів настільки інтерактивні, що важко відстежити хто саме за ким спостерігає.

У перфомансі Спуск (*Descent*, 2001), який відбувся в сходовій клітці будинку Нью-Йоркського суду, глядачів вели вниз по сходах і звертали їхню увагу на різні частини, деталі будинку, які представлялися в поєднанні з танцем, що виникав то тут, то там. Хореографія привертала увагу не лише до конструкції будівлі, а до призначення даної споруди, посилювала атмосферу місця, де постійно вирішуються питання домашнього насилля та підліткової злочинності.

Перфоманси Джил Зігман та Номі Лафранс створювались для конкретного середовища. Хореографія виділяла певні деталі та аспекти обраного місця, що створювало нове усвідомлене сприйняття місця глядачами.

Отже, як показує дослідження, починаючи з 60-х років і до сьогодні експериментальна діяльність хореографів-постмодерністів сприяла виникненню неценічних танцювальних перфомансів. Оскільки за межами театру вибір місця для танцю досить широкий, простір у перфомансі набуває нового значення. Кожна місцевість потребує специфічної, характерної лише для неї взаємодії тіла та простору. Як показує аналіз обраних перфомансів, тут набувають значення не лише конструкція архітектури або географічна специфіка місцевості, а і соціальне призначення обраного для перфомансу місця, його атмосфера та історія. Все це надихає хореографа на створення перфоманса сайт-специфік, в якому танець зливається з обраною місцевістю, вказує на її особливості, історію, підкреслює її значення або навпаки трансформує загальноприйняте сприйняття даного місця, посилює або змінює пануючу атмосферу оточуючого середовища.

2.2. Простір і тіло у хореографічному перфомансі сайт-специфік

З моменту, коли танець з'являється за межами сцени, простір, природа, архітектура, місце, яке хореограф обирає для перфомансу, набувають важливого значення. Виникають перфоманси, де місце служить не лише декорацією, а стає темою або змістовим елементом хореографії. Воно надихає хореографа відчутти і осмислити обраний простір і показати публіці своє індивідуальне бачення оточуючого середовища. Це сприяє виникненню хореографічного перфомансу сайт-специфік (*site-specific*).

Фіона Уілкі виділяє три види несценічних просторово-зорієнтованих перфомансів:

- для заготовленої хореографії обирають місце, яке сподобалось (*site-sympathetic*);
- перфоманс створюється для місць певного типу (*site-generic*);
- перфоманс виникає як відгук на певне місце і відбувається саме в цьому місці (*site-specific*) [82, с. 8].

Як бачимо, перфоманс сайт-специфік вирізняється поміж інших несценічних хореографічних перфомансів тим, що простір обраної локації набуває в ньому особливо значення. Це значення настільки важливе, що простір немов оживає, спілкується з публікою, стає повноцінним «учасником» дійства. Про це говорять численні хореографи і дослідники перфомансу, такі як В. Хантер, В. А. Брігіншоу, Л. Чайлдс, Н. Лафранс, Дж. Зігман, Б. Лоусон та ін. Наприклад, Джил Зігман зазначала, що робота сайт-специфік має бути створена і представлена публіці виключно на локації, яка надихнула митця на ідею перфомансу. Він спроектований для конкретного місця, і якщо його перемістити, це змінить його суть. Коментуючи один із своїх перфомансів, який відбувся на дереві, вона зазначає, що зміна дерева змінила і сам перфоманс. Дерево стало її партнером, і замінивши його іншим деревом, деякі його деталі та особливості було втрачено. Тут, бачимо ставлення до локації, як до учасника перфомансу, місце персоніфікується, оживає [84, 26]. Але не менш цікавим є

той факт, що зараз вона досліджує можливість створення мобільних перформансів сайт-специфік, таких, які можна було б переміщати з аутентичного місця на іншу локацію, але щоб при цьому оригінальність і сутність роботи не змінювалась [88].

Тож, яку роль грає простір у перформансі сайт-специфік? Як він використовується і для чого? Як хореографам вдається «оживити» простір, надати йому певного значення, привернути увагу публіки до його фізичних деталей та особливостей, використати їх, поєднати їх з рухами танцівника і, на основі цієї взаємодії, створити певну атмосферу, щоб у повітрі зависло якесь послання або питання, щоб глядач задумався, щоб відчув обране місце певним чином? Відповідь на ці питання ми вбачаємо у дослідженні взаємодії тіла та простору у перформансах сайт-специфік.

Значна частина хореографічних перформансів сайт-специфік, особливо у перші десятиліття виникнення цього мистецького явища, були експериментальні, і досліджували рух тіла, поміщеного в певний специфічний простір. Були хореографи, які займалися дослідженням геометричних структур у танці, їх цікавило на скільки тіло здатне відтворити геометричні форми, уміститися в них, і як специфіка простору певної геометричної фігури впливає на положення тіла і його рух.

Такі просторові експерименти засновані на кінетико-антропологічних дослідницьких ідеях О. Шлеммера. Він розглядав тіло як механізм з розмірів та пропорцій. В основі свого балету «Тріада» він заклав виміри висоти, ширини, глибини, а також тріаду основних геометричних фігур (коло, квадрат, трикутник). О. Шлеммер також показав приклад «оформлення» танцю за допомогою геометричної фігури прямокутника: у проекті «Танець у просторі» три танцівники, одягнуті в червоне, жовте та синє, переміщалися по периметру і діагоналях прямокутника з різною швидкістю (повільно, звичайним кроком, швидко) [15].

Ідеї О. Шлеммера заклали засади, на які покладалась Т. Браун в дослідженні взаємодії тіла та простору на початку своєї діяльності. У 1975 році

в постановці «Місцезнаходження» ("*Locus*") Браун вдалося уперше з'єднати двохмірний і трьохмірний виміри тілесних рухів у просторі перформансу. У ньому вона зосередила увагу на можливостях структурування тілесного руху в замкнутому просторі уявної геометричної фігури.

Як зазначала Т. Браун, метою перфоманса з одного боку було відстежити, в яких напрямках можуть рухатись руки та ноги танцівника, поміщеного в умовну форму паралелепіпеда, і обмеженого необхідністю рухатись лише по заданій траєкторії з лімітованою варіацією напрямків; а з іншого, звернути увагу на нейтральність та абстрактність тілесних рухів у просторі, обмеженому формою паралелепіпеду [17]. Отже, даний перфоманс – це експеримент спрямований на дослідження взаємодії тіла з простором геометричної фігури, впливу просторової форми на свідомість танцівника і глядача, адаптації руху тіла до створених просторових обмежень, які у даному перфомансі уявні.

У своїх роботах Т. Браун часто створює для танцівників парадоксальні просторово-гравітаційні ситуації, перетворюючи кожного з них в інструмент дослідження тілесних реакцій і можливих способів його самоорієнтації. Для того щоб сконцептуалізувати просторові виміри перформансу «Місцезнаходження», вона створювала графічні малюнки, які були засобом реалізації ідеї, а також інструментом конфігурації форми простору перфоманса.

Отже, хореографічні перфоманси сайт-специфік, які спрямовані на дослідження взаємодії тіла, його руху з уявними геометричними структурами, мають експериментальний характер. Відповідно, тут, тіло танцівника – це інструмент дослідження, а простір – це уявна геометрична фігура, яка будується танцівниками на очах у глядача. Такий перфоманс є абстрактним і концептуальним.

Інші простори, які можна побачити у хореографічному перфомансі сайт-специфік – це урбанічна місцевість та архітектурні споруди. Лоусон характеризує архітектурні і міські локації як контейнери здатні асимілювати,

відділити, структурувати і організувати, сприяти підвищенню і навіть святкуванню «просторової поведінки» людини [73, с. 4]

Урбанічна місцевість та архітектура – це штучно сконструйоване середовище (локація тут не лише фізичний об'єкт, а і простір певних суспільних подій та явища, які з ним пов'язані). Це середовище певною мірою впливає на те, як ми його сприймаємо і відчуваємо, з чим асоціюємо. Відповідно, воно задає певні тенденції того, як ми будемо з ним взаємодіяти. Мається на увазі не лише фізична взаємодія з простором, а і ментальна. Тобто, як ми будемо діяти, враховуючи не лише фізичну форму, структуру місця, а і його атмосферу, ті відчуття та соціальні асоціації, які він може у нас викликати.

Згідно з Лефевр, простір керує тілом, визначає для нього певні жести, маршрути, дистанції, які воно може охопити [80, с. 143]. Але, дослідник також зазначає, що будь-яке живе тіло є простором і поміщене у простір; воно проявляє себе у просторі і також створює цей простір [80, с. 170]. Тобто тіло можна розглядати у трьох вимірах: тіло – простір зовнішній (фізичний), внутрішній (ментальний) і третій вимір – це простір, який виникає процесі взаємодії тіла з оточуючим середовищем. Відповідно, перформанс сайт-специфік є унікальною формою створення цього третього виміру, простору, який виникає при «втручанні» руху танцівника у певне середовище. Т. Браун назвала його «ефемерна архітектура» [65] (мимолітна, мінлива). Такий перформанс здатний створити нову атмосферу місця, підірвати традиційні уявлення та асоціації, які з цим місцем пов'язані, придати йому нового значення.

На сьогоднішній день є велика кількість перформансів сайт-специфік, що відображають взаємодію урбанічного простору та танцюючого тіла, які взаємоконструюють один одного. Одним з таких перформансів є фільм «Кам'яні стіни» («*Muurwerk*»), знятий в Брюсселі в 1986 (відеооператор В. Колб, хореограф-виконавець Роксана Хулманд (Roxane Huilmand)). Місце дії – безлюдний провулок, сірий, похмурий закуток поміж багатоповерхових

будинків. Він виглядає відчужено і хижо, як одне із тих типових місць, у які жінкам не радять самим ходити. А вона (героїня перфомансу) у простенькій сукні, з розпущеним волоссям, легка і тендітна, пішла по вузькому провулку аж в саму западню. Спочатку вона немов знайомиться з простором. Танцює зі стіною, як з реальним партнером, обіймає її, тримається за неї, обертається опираючись об неї всім своїм тілом, повністю віддається і довіряється їй, аж доки не впаде і не покотиться по асфальту прямо до стічної канави. Знову встане, знову буде рухатись опираючись об стіну доки знову не впаде. Але так просто не здасться. Вона буде штуряти стіну ногами, з розгону набігати на неї, чинити опір і підкорювати її. Вона не обмине жодного закутку, її тіло охопить увесь обраний простір. Оберти, стрибки, тертя та ковзання об стіни, катання по тротуару, штовхання, серія падінь і вставань... Її стосунки з простором пристрасні та насичені. Вона, то спокуслива і ніжна, то агресивна і жорстока. Її тіло виявилось не таким вже й тендітним, як здалось на перший погляд. Камера віддаляється, а героїня так і залишається в провулку, це її простір, місце її гри та її фантазій.

Як бачимо, у перфомансі «Кам'яні стіни» ми спостерігаємо за взаємодією жіночого тіла з типови урбанічним простором – бетонними стінами, асфальтом, залізними дверима, гострими кутами і твердими поверхностями. В. А. Брігіншоу відмічає значимість цього перфомативного відеотексту для суспільства постмодерну, адже він спонукає глядача переосмислити гендерну роль жінки, її місце у просторі великого міста [69]. Даний перфоманс підриває класичні стереотипи. Такий простір традиційно вважається для нормальної жінки небезпечним, підходящим хіба що для проституції. Натомість, тут жінка ніби підкорює цей простір, віднаходить у ньому свій рух і свою ідентичність, досліджує потенціал нових взаємостосунків з середовищем великого міста.

Як бачимо, у процесі взаємодії місця, перфомансу і глядача виникає новий простір, концептуальний простір перфомансу, який існує лише тимчасово, і перетворює місце у новий просторовий вимір.

Тіла рухаються не лише фізично, вони рухаються кінетично, уявно, колективно, естетично, соціально, культурно, політично [81, с. 1822]. Це і є ті канали, через які тіло сприймає простір і виражає свою реакцію на нього. Хантер називає це «кінетичною емпатією». Цікавим є те, що простір задає не лише форму і характер руху, але і його динаміку. Тіло реагує на ритм місця, на його звуки, це впливає на динамічний склад хореографії перфомансу.

Танець сайт-специфік «Трафік» (2004, Англія) – це соло-перфоманс, який відбувся суботнього ранку на переповненій людьми торговій вулиці. Хвиля перехожих, які поспішають у своїх справах послугувала контекстом для перфомансу. Танцівник Вейн Сейблс то повторюватиме набір рухів, то завмиратиме і буде стояти нерухомо посеред поспішаючого натовпу, а потім неочікувано виконуватиме серію об'ємних рухів, які змусять людей розступатися, обходити його. Під час перегляду перфомансу неможливо не помітити, як танець відображає динаміку руху натовпу, привертає увагу до ритму, за яким неусвідомлено рухається хвиля перехожих, посилює його, робить цей ритм чітким та виразним. Ми приходимо до висновку, що у перфомансі В. Сейблс показує, як ритм місця може бути посилений і навіть трансформований рухом тіла.

Г. Лефевр зазначає, що «скрізь, де є взаємодія місця, часу та енергії, виникає ритм», через нього можна виділити певні варіації, повторювання рухів та інших дій [80, с. 15]. Перфоманс «Трафік» відображає регулярно-повторювані колективні рухи, які підсилюють характерні для поспішаючого натовпу ритми. Ці ритми, як і сама по собі динаміка руху натовпу зазвичай залишаються непомітними, аж поки хтось, у даному випадку перфомер, не втрутиться і дещо не зіб'є хід подій. Тут танцівник підриває нормативність руху натовпу, пропонуючи альтернативне соціальне та чуттєве включення в пішохідний простір, він виділяє ритм і темп натовпу, акцентує на ньому увагу. Танцівник відзначає: «Найцікавіше в цьому перфомансі не я, а всі навколо. Саме вони створюють перфоманс. Без них все, що ми отримали б – це техніку пішохідного кроку, не більше» [69, с. 715].

Цікавими є коментарі хореографа про те, як перехожі реагували на перфоманс. Переважна більшість, хоча і помічали, що відбувається щось дивне, швидко відводили погляд в сторону, ігнорували подію і робили вигляд, ніби нічого не помічають. Таким чином вони показують, що не хочуть бути частиною того, що відбувається, адже «якщо я нічого не бачив, значить нічого не було» [69, с. 716]. Лише деякі реагували відкрито, найчастіше панікою і навіть агресією.

Таким чином, ми відстежили, що у перфомансі «Трафік» перехожі є і глядачами і учасниками дійства, а разом вони утворюють натовп, який слугує простором перфомансу.

Хореограф С. Копловіч, обмінюючись своїм досвідом у створенні сайт-специфік, зазначив: «Створюючи перфоманс сайт-специфік, хореограф водночас має справу з численними рівнями: архітектура місця, його історія, призначення, доступність. Для такої роботи не обов'язкові піруети і трюки. Необхідні такі рухи, які найбільш відповідали б простору. Найвіртуознішим рухом може бути просто синхронно підняті руки» [72, с.16]. Завданням хореографа він вбачає у здатності глибоко зануритися в дизайн та ритм простору і посилити його. Кінцевий результат перфомансу – це відображення простору, його архітектури і особистого художнього відгуку хореографа на обране середовище.

Отже, у результаті аналізу наведених вище перфомансів, ми дійшли висновку, що ключовими елементами перфомансу сайт-специфік є тіло і простір. Простір обраної локації в ньому набуває особливого значення, він немов стає повноцінним «учасником» дійства і говорить до публіки. Тіло танцівника постає посередником, воно дає фізичну форму ідеям та відгукам на обране місце, пропущене через досвід хореографа і перфомера. Такий ефект досягається завдяки специфічній взаємодії тіла та простору. Ця взаємодія створює новий вимір, нову просторову реальність, яка несе в собі нові значення, якості, асоціації, відчуття і спонукає глядача подивитися на обране місце по-новому.

Розглядаючи взаємодію тіла та простору у перфомансі сайт-специфік, можна виділити цілу низку експериментальних перфомансів, які спрямовані на дослідження тіла поміщеного в певний специфічний простір та можливостей його руху у цьому просторі. Сюди можна віднести перфоманси, що досліджують взаємодія тіла з гравітацією (Т. Браун); тіла з геометричними структурами, тобто, на скільки тіло здатне відтворити геометричні форми, уміститися в них, і як специфіка простору певної геометричної фігури впливає на положення тіла і його рух (Т. Браун, О. Шлеммера). Такий перфоманс є абстрактним і концептуальним. Інші простори, які можна побачити у хореографічному перфомансі сайт-специфік – це урбаністична місцевість та архітектурні споруди (Р. Хулманд). Дослідження взаємодії простору та руху також показують, що простір задає не лише форму і характер руху, але і його динаміку. Тіло реагує на ритм місця, на його звуки, це впливає на динамічний склад хореографії перфомансу (Вейн Сейблс).

2.3. Хореографічний перфоманс сайт-специфік у вітчизняному мистецтві

Мистецтво сайт-специфік увійшло у вітчизняний культурний простір у 90-х роках. З тих часів і до сьогодні воно набуло широкого поширення у театральному та музичному мистецтві. Але у сфері хореографії напрямок сайт-специфік залишається відносно новим явищем для України, оскільки на її теренах хореографічні перфоманси сайт-специфік почали з'являтися в останні п'ять років.

У результаті аналізу інтернет-ресурсів з дослідження проблеми розвитку хореографічного перфомансу сайт-специфік в Україні, досить цікавою для нашої роботи виявилась діяльність Відкритої школи сайт-специфік перфомансу, що функціонує на базі Центру культурного розвитку «Тотем» у місті Херсоні. Головним завданням для себе перформери цієї школи визначають

пропаганду перфомансу як інноваційної форми сучасного мистецтва та сприяння підвищенню соціального і культурного рівня населення України.

Саме ЦКР «Тотем» у червні 2018 року став партнером міжнародного проекту, розробленого угорською організацією Pro.Progression та Erasmus⁺ і впродовж двох тижнів репрезентував Україну на Літній Академії «Діячі соціальних змін» в Угорщині у місті Мішкольц. Ідея Академії полягала в тому, щоб показати, що праця людей, які створюють сучасний театр, націлена на вибудову конструктивного діалогу між різними культурами, а навчальні практики – на розширення особистісних і культурних горизонтів учасників. Тому, для презентації Театральної лабораторії Центру «Тотем» та Insight dance group учасники створили майстер-клас з сайт-специфік перфомансу, де творчо застосували методики фізичного театру, мови тіла, а для документування процесу роботи – фото та відеозйомку, що, у свою чергу, дало можливість тісно поєднати теорію і практику навчання під час створення арт-продукту. Перформери Insight dance group (ЦКР «Тотем»), залучаючи угорських культурних активістів до сайт-специфік перфомансів, провели цілу низку майстер-класів для театрів з різних країн Європи – Іспанії, Італії, Польщі, Сербії, Угорщини, Франції. Вони демонстрували, як митець, втручаючись у певне середовище чи топографічне місце, взаємодіє з ним, за допомогою рухів і пластики тіла досліджує його, викликає у глядачів своєрідні асоціації, створюючи таким чином свій мистецький продукт [45].

Суть дослідження майстер-класів полягала в тому, що сайт-специфік перфоманс у сучасному урбаністичному просторі міста – це своєрідна поезія тілесності, взаємодія людини і міста. Це мистецтво, де будь-хто чи будь-що може стати його частиною. Як говорить хореограф Insight dance group Юлія Артеменко, – це можуть бути вулиці, урбаністичні об'єкти, ландшафти.

Упродовж Літньої Академії Ю. Артеменко працювала над створенням у місті Мішкольц серії сайт-специфік перфомансів, використовуючи простори і ландшафти сільських околиць, відому Печерну купальню. Університетський парк з сучасними скульптурами, створеними з індустріальних машин або їх

деталей також став простором для перфомансів. Творчо і вдало вписані у парковий ландшафт урбанічні об'єкти стали прикладом мистецького використання вторинно переробленого брухту.

Таким чином, з Угорщини група українських перформерів повернулася з новим досвідом – досвідом ревіталізації, для якого притаманними є відновлення, оживлення, відтворення, повернення до життя.

Нами також було встановлено, що у липні 2019 року серію сайт-специфік перфомансів цієї ж школи було представлено у місті Херсон. Робота розпочалася з лекцій про сайт-специфік перфоманс, про те як розвивається це мистецтво. На заняттях демонстрували розмаїття сайт-специфіку – від дивовижних скульптур до жестів, від звукових інсталяцій до пластичних етюдів. Пояснювали причини зміни кольору стін галерей на нові «спеціальні» простори [45].

У Херсоні учасниками сайт-специфік перфомансів стали лікар-психіатр, домогосподарка, актриса і навіть 13-річна школярка. Упродовж місяця в студії сучасного танцю Insight під керівництвом хореографа Юлії Артеменко тривали заняття. Головним завданням цих занять було навчитися відчувати один одного, взаємодіючи як єдине ціле, заповнювати собою визначений простір у місті.

Презентуючи публіці створені сайт-специфік перфоманси, учасники більш ніж у 50 локаціях зробили 4 виходи в місто. Фотограф Максим Афанасьєв відобразив роботу перформерів на світлинах та відео. Створений відеоролик було поширено через соціальні мережі. Відкрита школа сайт-специфік перфомансу презентувала результати роботи з залученням аудиторії до перфомансу у відкритому просторі та лекторії Urban CAD.

Створені перфоманси дали можливість і учасникам, і глядачам по-справжньому сприйняти і прийняти своє місто. Перфоманс став своєрідною урбаністичною та пластичною терапією, що знімає стреси життя у Херсоні, поширює власні життєві горизонти. Перформери надтонким і надчутливим

мистецтвом сайт-специфік змогли доторкнутися до актуальних проблем міста – бездомні тварини, спонтанні сміттєзвалища, вандалізм тощо.

У липні 2020 року у Херсоні на фестивалі URBAN ART, що проходить за підтримки програми Culture Bridges, фінансується Європейським Союзом і реалізується Радою Британії в Україні у партнерстві з EUNIC було представлено новий перфоманс «Червона лінія» [45].

Кожне місто має червону лінію, територію, на якій заборонено будівництво, бо це землі загального користування, що забезпечують комфорт і вільне пересування громадян. Такі червоні лінії можна не тільки побачити, але й відчути. Однак, досить часто ці території спотворюються незаконними прибудовами, кіосками, стихійними ринками, знищеними старовинними будинками. Це завжди викликає сором перед гостями міста.

Тому проект «Червона лінія» став мистецьким дослідженням просторів міста Херсон. Перформери демонстрували на різних міських об'єктах свідомі самообмеження, взаємодію з іншими, повагу та спільний добробут, особистісну внутрішню червону лінію, як межу, яку ми не маємо переступати. За допомогою пластики танцю вони змогли піймати специфічну ауру об'єктів, їх характер. Перформери власним тілом, відчуттями старалися показати комфорт та дискомфорт окремих локацій.

Перфоманс готували хореографи Юлія Артеменко та Оксана Ларченко. Працюючи з 10 учасниками, які не мали жодного відношення до танцю, вони створили інтегровальний простір, який сприяв усвідомленню того, як може рухатися наше тіло, як можна взаємодіяти і працювати спільно.

Створені на основі «Червоної лінії» фото та відео стали документальними. Перформерам вдалося привернути увагу міської влади і мешканців на проблеми міста Херсона та забудови в ньому.

Неабияке зацікавлення у нашому дослідженні викликала Антоніна Єгорова, перформерка з Вінниці. Її лабораторія танцю функціонує з 2016 року. Одним з яскравих прикладів сайт-специфік перфомансу стала її робота «Дерево», яку митець презентувала зі своїми вихованцями на відкритті

авторської виставки Ю. Гушул «Космічні мальви». Перфоманс відбувався у місці, наближеному до звичайного щоденного побуту людини, де було враховано особливість простору, а всі дії відбуваються відповідно до нього. За таких умов зникає стіна між глядачем і перформером, між ними на більш високому рівні проходить обмін інформацією та відчуттями, а для перформерів відкривається значно більше можливостей реалізувати концептуальний арт, ніж на звичайній сцені [56].

Варто зазначити, що відомі українськи хореографи-перформери тісно співпрацюють над створенням сайт-специфік перфомансів з зарубіжними митцями. Так, наприклад, у 2018 році у важливий період розвитку стосунків між Америкою та Україною, хореографи Антон Овчинніков (Україна), засновник фестивалю Zelyonka FEST (Київ), Мейда Уізерс (США), 15 українських танцюристів у супроводі електронної музики композитора Стіва Гілмі (США) представили публіці в Національному Експоцентрі України (ВДНГ) танцювальний сайт-специфік перфоманс «60 рухів, вдивляючись у майбутнє» [40].

Ідея перфомансу належить хореографу Антону Овчиннікову і народилася на хвилі процесу декомунізації в Україні. Зі слів хореографа, це був той період, коли зі стін Українського дому почали зносити мозаїку і дуже багато відео і фото цієї події «гуляли інтернетом». Згодом митець натрапив на відео руйнування стіни пам'яті біля крематорію й інші подібні факти.

Несамовитий ритм, потужний психологічний вплив, «бруд на спині» та потік різних радощів – те, що нагромадилося на ідею створення сайт-специфік перфомансів. Антон Овчинніков разом із Сашею Маншилліним упродовж кількох років розробляли, змінювали й удосконалювали ідею дослідження зв'язку між пострадянською архітектурою та тілом, щоб з'ясувати вплив архітектури на людину, її унікальність та зразки поведінки. Згодом дійшли того, що до ідеї варто долучити партнерів східно-європейських країн з комуністичним минулим, що мають таку ж архітектурну і ментальну спадщину.

Наразі українці живуть серед радянської архітектури, побудованої в часи Сталіна, Хрущова та Брежнєва. Тому ні для кого не секрет, що архітектура є втіленням ідеології та політики панівної влади у державі. Так, наприклад, будівлі, побудовані за часів Сталіна, мали викликати повагу до державного устрою, оптимістично налаштовувати людей на віру у вселенську перемогу радянсько-соціалістичного способу життя.

Які почуття виникають у людей, що потрапили в ідеологію минулого, втіленій в архітектурі? І хто такі сучасні Ми – народ, котрий живе у часи непростих змін і вимушений, розгортаючи руїни минулого заради майбутнього, шукати себе.

Для східно-європейських країн подібні проекти сайт-специфік перфомансу стали пройденим етапом, при чому в різних сферах. Тому було вирішено, що для задуманого танцювального перфомансу потрібні люди «немісцеві, нетутешні» з цікавим зовнішнім поглядом «з відстані». Адже існує протиріччя між тим, як розповідає українець про те, що постає перед його поглядом щоденно, і тим, як бачить те ж саме нетутешня людина. Тому сайт-специфік перфоманс «60 рухів, дивлячись у майбутнє» став українсько-американським проектом-колобрацією між хореографами, композиторами та українськими перформерами.

До створення і реалізації означеного перфомансу була запрошена Мейда Уізерс (США), геніальна перформерка, «іконоборець танцю у Вашингтоні», яка стала відома в світі своїми інноваціями в русі і хореографії.

Свою кар'єру Мейда Уізерс розпочала в 1960-х роках та сформувала свій власний стиль. Експериментуючи з танцювальною імпровізацією як сценічним перфомансом, вона створювала і презентувала свої творчі знахідки в альтернативних екологічних і архітектурних місцях. Займаючи позицію артист-активіста, Мейда завжди надавала пріоритет перфомансам, що давали перспективу експериментувати з цифровими технологіями. І наразі перформерка є лідером у використанні найновіших медіа та технологій в танці.

Для реалізації танцювального сайт-специфік перфомансу обрали Національний Експоцентр України «ВДНГ», оскільки він найкраще поєднав у собі потрібну локацію з типовими зразками модерністської архітектури Києва: історичну, архітектурну, природну. Використали й привезені з Америки Мейдою Уізерс картини сучасних українських художників та фотографів, що відображали сьогодення. На них була відображена дійсність – люди, фізична тілесність тощо.

Під час двотижневих репетицій Мейда пропонувала працювати зі світлинами. А саме розвивати пострадянську ментальність: запам'ятати фізичний стан тіла, віднайти переходи з одного стану в інший... Потім все вибудувати в певний рельєф, архітектуру. Після цього можна побачити цілісну картинку, як одне виглядає на тлі іншого, як елементи взаємодіють між собою, що відбувається з оточуючим світом.

У перфомансі взяли участь 15 учасників, для яких головним критерієм відбору була здатність до імпровізації.

Проект танцювального сайт-специфік перфомансу «60 рухів, вдивляючись у майбутнє» було представлено публіці одноразово 6 липня 2018 року з нагоди 60-річчя НЕЦУ (ВДНГ) у процесі якого перформери «розбирали руїни минулого заради майбутнього». У пам'яті глядачів і перформерів він залишив і досвід, і нове відчуття особистого минулого і майбутнього [40].

За словами Антона Овчіннікова, експериментуючи з перфомансом, учасники шукали зрозумілу українському глядачеві мову танцю, танцювальної вистави, оскільки передовий європейський танець поки що не зовсім зрозумілий пересічним українським глядачам. Щоб публіка не тільки дивилася, а співпереживала, взаємодіяла, відчувала, доречно попередньо розповідати, чому дійство проходить саме так і саме тут, а потім вже його демонструвати. Те, що перформери показували своєю пластикою, рухами, танцем – спосіб комунікації з глядачем і саме від нього залежить, що бачить глядач, що він несе з собою після вистави, що зрозумів, як переосмислив себе, чи отримав просвітлення [40].

Таким чином, у ході дослідження діяльності українських хореографів ми встановили, що сучасні вітчизняні танцювальні перфоманси сайт-специфік відбуваються на рівні експериментів. Але навіть у цих експериментах криються сходинки творчого зростання для хореографів і розуміння нових мистецьких форм, зокрема перфомансу, у глядачів. Обидві сторони культурно збагачують один одного.

Висновки до розділу 2

У ході дослідження історії зародження хореографічного перфомансу сайт-специфік встановлено, що цей вид мистецтва виник у 60-х роках у процесі експериментальної діяльності хореографів-постмодерністів, які почали досліджувати можливості танцю за межами сцени, що сприяло виникненню неценічних просторово-орієнтованих танцювальних перфомансів. У таких перфомансах хореографи експериментували з простором, з гравітацією, з можливостями людського тіла, поміщеного у різне просторове середовище. У ході своїх творчих пошуків вони помітили, що кожна місцевість потребує специфічної, характерної лише для неї взаємодії тіла та простору. Простір у їх перфомансах набув особливого значення. І мається на увазі не лише конструкція архітектури або географічна специфіка місцевості, а також соціальне призначення обраного для перфомансу місця, його атмосфера та історія. Все це надихає хореографів на створення перфоманса сайт-специфік.

Мистецтвознавчі наукові дослідження зарубіжних хореографічних перфомансів сайт-специфік (від зародження до сьогодення) показали, що хореографи-постмодерністи у своїх творчих пошуках звертають увагу на різні аспекти простору. Головними смислотворчими виражальними засобами у творчості М. Монк були географічні, архітектурні та акустичні властивості місця виконання. Т. Браун досліджувала взаємодію тіла та гравітації, демонструвала звичайні дії в незвичайних місцях, такі як ходіння по стіні. А Т.

Тарп вважала, що будь-яке місце підходить для танцю. Для своїх постановок вона обирала не лише нестандартні і незручні для танцю локації, її перфоманси часто охоплювали великі за масштабом місцевості. Л. Чайлдс свідомо використовувала просторові елементи оточуючого середовища для своїх перфомансів. Глядачі спостерігали її роботу з вікон будівель, а все що відбувалось ззовні, навіть дорога, ліхтарі і випадкові перехожі ставали частиною перфоманса.

На основі аналізу обраних перфомансів виявлено специфіку постмодернічності перфомансу сайт-специфік та його відмінність від інших хореографічних перфомансів.

Як і будь-який постмодернічний хореографічний перфоманс, сайт-специфік відбувається за межами сцени, йому притаманний елемент спонтанності, імпровізації, використання простих рухів і дій (що є типовим для танцю постмодерн), залучення глядача до творчого процесу, симбіоз різних мистецьких та технічних виражальних засобів (відео, звуко-світлові технології, музика, поезія, архітектура, скульптура, тощо), серед яких танець залишається основним.

Відмінність сайт-специфік від інших хореографічних перфомансів постмодерну криється у тому, що в перфомансі сайт-специфік танець створюється для певного середовища, і якщо його перемістити в інше місце, це зруйнує його суть.

У ході дослідження встановлено, що ключовими смислотворчими елементами перфомансу сайт-специфік є тіло і простір. На основі системного аналізу особливостей взаємодії тіла і простору у перфомансі сайт-специфік розкрито сутність і визначено наступні види експериментальних перфомансів, що спрямовані на: а) дослідження тіла, поміщеного в певний специфічний простір та можливостей його руху у цьому просторі (Т. Браун); б) дослідження взаємодія тіла з геометричними структурами, тобто, на скільки тіло здатне відтворити геометричні форми, уміститися в них (Т. Браун, О. Шлеммера); в)

взаємодія тіла з урбанічною місцевістю та архітектурні споруди (Р. Хулманд, В. Сейблс).

Проведене дослідження особливостей взаємодії простору та руху дає підстави стверджувати, що простір задає не лише форму і характер руху, але і його динаміку. Тіло реагує на ритм місця, на його звуки, це впливає на динамічний склад хореографії перфомансу (В. Сейблс).

Специфіка взаємодії тіла з простором перфомансу сайт-специфік полягає в тому, що цей зв'язок не є одностороннім. Не лише місце надихає тіло рухатись певним чином і створює для нього певні просторові умови. Тіло посилює або трансформує певні аспекти місця, змінює уявлення глядача про дане місце, утворює нові асоціації, відчуття, пов'язані з даним простором, може наділяти обрану місцевість новим змістом, надавати нового значення. Разом тіло і простір створюють новий вимір, нову просторову реальність, яка несе в собі нові значення, якості, асоціації, відчуття і спонукає глядача подивитися на обране місце по-новому. На нашу думку, в цьому і криється особливість перфомансу сайт-специфік.

Закордонний досвід організації, проведення та аналізу перфомансу сайт-специфік охоплює 40 років, а от для України це явище досить нове і лише починає набувати поширення. Сучасні вітчизняні танцювальні перфоманси сайт-специфік відбуваються на рівні експериментів і демонструються переважно під час фестивалів («Гоголь Fest», «Zelyonka Fest» тощо). Популяризацією цього мистецького явища в Україні займаються ЦКР «Тотем» (керівник Л. Венедиктова), М. Бакало, Д. Белкін, А. Єгорова, А. Рембецька, Т. Максименко тощо, а також, хоча і одноразова, але досить плідна співпраця українського хореографа-перфомера А. Овчіннікова та американської перфомерки М. Уізерс, які у 2018 році показали київській публіці хореографічний перфоманс сайт-специфік, присвячений дослідженню взаємозв'язку пострадянської архітектури та тіла.

Як бачимо, українські хореографи переймають закордонний досвід і вдало адаптують його для вітчизняного культурно-мистецького простору.

ВИСНОВКИ

На основі аналізу наукової та мистецтвознавчої літератури було встановлено, що перфоманс – явище багатогранне і може включати в себе різноманітні художні та технічні виражальні засоби, тому його практично неможливо помістити у певні рамки і обмежити конкретними характеристиками. Як наслідок, не зважаючи на багаточисленні дослідження з теми, загальноприйнятої дефініції терміну «перфоманс» немає.

Аргументовано, що перфоманс як вид мистецтва постмодерну виник у другій половині ХХ століття. Для нього характерною рисою є процесуальність, тобто незавершеність, миттєвість, спонтанність, експериментальність. Цінність постмодернічного перфомансу полягає в тому, що він стає простором, в якому відбувається злиття мистецтва і повсякденності через втілення буденної рутини у витвір мистецтва.

На основі проведеного аналізу та узагальнення опрацьованих наукових, мистецтвознавчих джерел, дисертаційних досліджень виявлено, що існує два найрозповсюдженіших підходи до тлумачення перфомансу. Це – перфоманс як акція і перфоманс як вистава.

Перфоманс як *акція* – це публічне візуалізоване висловлювання митця або групи людей в неочікуваній формі і неочікуваних місцях, що постає як певний публічний жест, відповідь на певні події або процеси у суспільстві. Такий перфоманс часто є інклюзивним, передбачає участь глядача.

Перфоманс також може сприйматись як «*вистава*» непевного жанру, скомпонованого за допомогою різних засобів сценічного мистецтва без претензії на цілісність та завершеність форми.

Застосування термінологічного і системного аналізу, методів узагальнення і систематизації дозволило тлумачити ключове поняття «перфоманс» як вид процесуального мистецтва постмодерну, що часто має експериментальний характер, може відбуватися і на сцені, і за її межами; може бути, як повністю продуманим, відпрацьованим, так і імпровізаційним. Глядач може стати учасником дійства, а може бути пасивним спостерігачем. Для перфомансу

важливий сам процес дії, а не результат, тому він націлений на «енергетичний взаємообмін» з глядачем. Його реакція важлива, а якою саме вона буде, особиста справа глядача.

Виявлено, що однією з форм постмодернічного перформативного мистецтва другої половини ХХ століття є *хореографічний перфоманс*. Цей феномен виник у результаті творчих пошуків та експериментів американських хореографів постмодерністів у період розповсюдження інтенсивного співробітництва між представниками різних видів мистецтва, що значно розширило рамки хореографічного мистецтва, збагатило його новими формами та виражальними засобами. У центрі уваги танцювальних перфомансів стала «тілесність» дійства і його просторове-часове рішення. На відміну від традиційних спектаклів, де танцівник рухами свого тіла передає певний стан або розповідає історію, у новаторських проектах увага приділялась експериментам з різними способами представлення тіла та до його фізичних властивостей.

Методом термінологічного і системного аналізу різних підходів сучасних науковців і хореографів (Б. Волбеа, С. Бадвіг, В. Брігіншоу, Л. Венедиктова, А. Єгорова, А. Маншилін, Н. Морріс, Т. Еденсор, А. Овчінніков, М. Пірсон, Т. Тарп, О. Шлеммер, Р. Хулманд, В. Сейблс та інші) до трактування поняття «хореографічний перфоманс», було встановлено, що хореографічний перфоманс – це сценічні та позасценічні акції, які народжуються у симбіозі різних видів мистецтв та виражальних засобів, серед яких засоби хореографічного мистецтва (пластика людського тіла і ритмічно організовані рухи) є провідними.

Від самого початку і до сьогодні хореографічний перфоманс облишений типової театральності та драматичності, натомість вирізняється своєю простотою і буденністю. Мішанина стилів, безсюжетність, наявність імпровізації, спонтанність, непередбачуваність, використання інтерактивних технологій, залучення глядача або, навпаки, його відсутність – все це стало характерними рисами хореографічного перфомансу постмодерну.

Методом узагальнення та порівняння діяльності сучасних хореографів-перфомерів з'ясовано, що сьогодні перформативна хореографія має переважно експериментальний підтекст, постає способом дослідження актуальних питань. Внутрішні процеси, переживання, рефлексія та інтроспекція як митця так і глядача стають головним завданням хореографічного перформативного мистецтва. Нейтральні костюми, повсякденний одяг, простота руху, використання справжніх предметів, а не декорацій – все це прагне до реалістичності, природності, пошуку правди у моменті. Відсутність традиційної субординації між перфомерами та глядачами, наділяє кожний хореографічний перфоманс елементом новизни, створює простір для спонтанності, робить дійство унікальним і цінним у конкретному моменті.

Дослідивши вітчизняний та зарубіжний досвід у сфері хореографічного перфомансу ми виявили, що, якщо закордоном хореографічний перфоманс уже існує понад шістьдесят років, у вітчизняному мистецтві він з'явився відносно нещодавно. На теренах України, у співпраці з зарубіжними перформерами та самостійно творчо, активно і плідно працюють такі хореографи, як М. Бакало, Л. Венедиктова, Т. Максименко, А. Овчінніков, О. Рубан, А. Сафонов, О. Шабаліна та інші. Свої творчі продукти вони демонструють переважно на фестивальних заходах, що стають у нашій державі традиційними та підтримуються ентузіастами, які намагаються пропагувати і поширювати форми сучасного мистецтва в Україні. Вітчизняний перформативний рух подолав шлях від експансії чужоземців до взаємодії з ними та самостійної творчості українських перформерів. Географія танцювальних перформерів постійно розширюється, а їх чисельність збільшується.

Отже, перфоманс став невід'ємною частиною хореографічного мистецтва сучасності та позитивно впливає на розширення зображально-виражальних меж хореографії.

У ході дослідження історії зародження хореографічного перфомансу сайт-специфік встановлено, що цей вид мистецтва виник у 60-х роках у процесі експериментальної діяльності хореографів-постмодерністів, які почали

досліджувати можливості танцю за межами сцени, що сприяло виникненню неспенічних просторово-орієнтованих танцювальних перфомансів. У таких перфомансах хореографи експериментували з простором, з гравітацією, з можливостями людського тіла, поміщеного у різне просторове середовище. У ході своїх творчих пошуків вони помітили, що кожна місцевість потребує специфічної, характерної лише для неї взаємодії тіла та простору. Простір у їх перфомансах набув особливого значення. І мається на увазі не лише конструкція архітектури або географічна специфіка місцевості, а також соціальне призначення обраного для перфомансу місця, його атмосфера та історія. Все це надихає хореографів на створення перфоманса сайт-специфік.

Дослідження зарубіжних хореографічних перфомансів сайт-специфік (від зародження до сьогодення) показало, що хореографи-постмодерністи у своїх творчих пошуках звертають увагу на різні аспекти простору. Головними смислотворчими виражальними засобами у творчості М. Монк були географічні, архітектурні та акустичні властивості місця виконання. Т. Браун досліджувала взаємодію тіла та гравітації, демонструвала звичайні дії в незвичайних місцях, такі як ходіння по стіні. А Т. Тарп вважала, що будь-яке місце підходить для танцю. Для своїх постановок вона обирала не лише нестандартні і незручні для танцю локації, її перфоманси часто охоплювали великі за масштабом місцевості. Л. Чайлдс свідомо використовувала просторові елементи оточуючого середовища для своїх перфомансів. Глядачі спостерігали її роботу з вікон будівель, а все що відбувалось ззовні, навіть дорога, ліхтарі і випадкові перехожі ставали частиною перфоманса.

На основі аналізу обраних перфомансів виявлено специфіку постмодернічності перфомансу сайт-специфік та його відмінність від інших хореографічних перфомансів.

Як і будь-який постмодернічний хореографічний перфоманс, сайт-специфік відбувається за межами сцени, йому притаманний елемент спонтанності, імпровізації, використання простих рухів і дій (що є типовим для танцю постмодерн), залучення глядача до творчого процесу, симбіоз різних мистецьких

та технічних виражальних засобів (відео, звуко-світлові технології, музика, поезія, архітектура, скульптура, тощо), серед яких танець залишається основним.

Відмінність сайт-специфік від інших хореографічних перфомансів постмодерну криється у тому, що в перфомансі сайт-специфік танець створюється для певного середовища, і якщо його перемістити в інше місце, це зруйнує його суть. У ході дослідження ми помітили, що ключовими смислотворчими елементами перфомансу сайт-специфік є тіло і простір. Ми вирішили звернути увагу на специфіку їх взаємодії, що послугувало глибшому розумінню сутності даного мистецького явища.

У ході дослідження встановлено, що ключовими смислотворчими елементами перфомансу сайт-специфік є тіло і простір. На основі системного аналізу особливостей взаємодії тіла і простору у перфомансі сайт-специфік розкрито сутність і визначено наступні види експериментальних перфомансів, що спрямовані на: а) дослідження тіла, поміщеного в певний специфічний простір та можливостей його руху у цьому просторі (Т. Браун); б) дослідження взаємодія тіла з геометричними структурами, тобто, на скільки тіло здатне відтворити геометричні форми, уміститися в них (Т. Браун, О. Шлеммера); в) взаємодія тіла з урбанічною місцевістю та архітектурні споруди (Р. Хулманд, В. Сейблс).

Проведене дослідження особливостей взаємодії простору та руху дає підстави стверджувати, що простір задає не лише форму і характер руху, але і його динаміку. Тіло реагує на ритм місця, на його звуки, це впливає на динамічний склад хореографії перфомансу (В. Сейблс).

Установлено, що зв'язок взаємодії тіла з простором перфомансу сайт-специфік не є одностороннім. Не тільки місце надихає тіло рухатись певним чином і створює для нього певні просторові умови. Тіло посилює або трансформує певні аспекти місця, змінює уявлення глядача про дане місце, утворює нові асоціації, відчуття, пов'язані з даним простором, може наділяти обрану місцевість новим змістом, надавати нового значення. Разом тіло і простір створюють новий вимір, нову просторову реальність, яка несе в собі нові значення, якості, асоціації, відчуття і спонукає глядача подивитися на обране місце по-новому.

Методом індукції та дедукції визначено основну особливість хореографічного перфомансу сайт-специфік у контексті мистецтва постмодерну, що криється у специфічному взаємозв'язку тіла та простору, що взаємовпливають один на одного і разом створюють новий простір, концептуальний простір перфомансу, який існує лише тимчасово і перетворює місце у новий просторовий вимір, сповнений нових значень і асоціацій. Це вказує на його миттєвість, процесуальність, що є характерними рисами постмодернічного мистецтва.

Закордонний досвід організації, проведення та аналізу перфомансу сайт-специфік охоплює 40 років, а от для України це явище досить нове і лише починає набувати поширення. Популяризацією цього мистецького явища в Україні найбільш ємко займаються ЦКР «Тотем» (керівник Л. Венедиктова), М. Бакало, Д. Белкін, А. Єгорова, А. Рембецька, Т. Максименко та інші. Сучасні вітчизняні танцювальні перфоманси сайт-специфік відбуваються на рівні експериментів і демонструються переважно під час фестивалів («Гоголь Fest», «Zelyonka Fest» тощо). З'ясовано, що у цих експериментах криються сходинки творчого зростання для акторів і розуміння нових мистецьких форм, зокрема сайт-специфік перфомансу, у глядачів, оскільки останні не завжди готові приймати нове мистецтво. Однак обидві сторони культурно збагачують один одного.

Українські хореографи переймають закордонний досвід і вдало адаптують його для вітчизняного культурно-мистецького простору, про що свідчить хоча і одноразова, але досить плідна співпраця українського хореографа-перфомера А. Овчиннікова та американської перфомерки М. Уізерс, які у 2018 році показали київській публіці хореографічний перфоманс сайт-специфік, присвячений дослідженню взаємозв'язку пострадянської архітектури та тіла.

Методом естетико-культурного аналізу зарубіжних і вітчизняних хореографічних перфомансів сайт-специфік, розкрито багатогранність перфомативного мистецтва і необмеженість його смислотворчих виражальних засобів, що значно розширюють можливості хореографів не тільки експериментувати з тілом, простором, а й підіймати у своїй творчості різні суспільні проблеми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аббязова Б. Т. Ознаки постмодерну в хореографічному мистецтві: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. *Студії молодих учених*, 2016. № 1. С. 122 - 127.
2. Абрамович М. Тіло як перформанс. URL: <http://www.snob.ru/selected/entry/1412>
3. Антонян М. А. Некоторые особенности употребления понятия перформанс в современной культуре. *Moscow University Young Researchers' Journal*. 2013. Т. 2. URL: <https://istina.msu.ru/publications/article/60638566/>
4. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопедія у 2 томах. Т. 2. Київ, 2010. 255 с.
5. Бейнс С. «Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн». *Издательская программа Музея современного искусства «Гараж»*. URL: <https://garagemca.org/ru/publishing/sally-banes-terpsichore-in-sneakers-post-modern-dance-by-sally-banes>
6. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: ООО «Арт Гид», 2018. 312 с.
7. Беляков Н. Е. Перформативный аспект хореографии начала ХХІ века. URL: <http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=14296>
8. Бойко О.С. Танцювальні перфоманси в сучасній Україні. *Молодий вчений*, 2017. № 10 (50). С. 242-244.
9. Бойко О.С. Танцювальні перфоманси як мистецьке явище. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія мистецтвознавство*, 2016. №35. С. 69-77.
10. Бондаренко І. Мистецтво існує для того, щоб показати де саме ти живий. URL: <http://mediakolo.sumy.ua/nota-bene/change-the-world-together/514-mystetstvo-isnuie-dlia-toho-shchob-pokazaty-de-same-ty-zhyvyi.html>
11. Буруковська Н.В. Філософія доби постмодерна: еволюція проблематики. *Вісник Академії адвокатури України*, 2011. № 3(22). С. 5-10.

12. В Днепре впервые состоялась международная перформативная платформа. URL: <http://zelyonka-fest.org/ru/novosti/events/item/412-в-днепре-впервые-состоялась-международная-перформативная-платформа>

13. Венедиктова Л. Емансипований глядач. *Курбасівські читання. Постнекласична наука*, 2014. № 96. С. 142-152.

14. Вечер соло перформансов современного танца. URL: <http://zelyonka-fest.org/ru/proekty/zelyonka-fest-2017/itemlist/category/75-7-апреля-вечер-солоперформансов-современного-танца>

15. Высоцкая М. С. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва, 2011. 440 с.

16. Гобозов, И.А. Куда катится философия. От поиска истины к постмодернистскому трёпу. Москва, 2005. 202 с.

17. Голдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. Пер. с англ. А. Асланян. Москва, 2014. 320 с.

18. Гончаренко Д. Перформанс - арт як явище культури постмодерну. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis.64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/apmpmn_2013_5_53.pdf

19. Григорович Ю. Н. Балет: энциклопедия. Москва, 1981. 623 с.

20. Данилкина О. Перформанс – самое честное из искусств: Марина Абрамович в МоМА. URL: <http://thespot.ru/flow/art/performans-samoe-chestnoe-iz-iskusstv-marina-abramovich-v-moma>

21. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма. Современная литературная теория. Москва, 2004. С. 272–293.

22. Єрмакова О.О. Нові виражальні засоби в зарубіжній хореографії другої половини XX століття. Творчі пошуки М. Бежара і Д. Ноймайера (дис. канд.мистецтв. 17.00.09). Київ, 2003. 228 с.

23. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва, 1998. 255 с.

24. Інтерв'ю з Балдигою Янушем. *Didaskalia. Gazeta teatralna*, 2005. № 69. С. 24-31.

25. Касьянова О.В. Прояви естетики постмодернізму в українському хореографічному театрі. *Часопис НМММ ім. П. Чайковського*, 2011. №4 (13). 146 с.

26. Каткова М. В. Искусство действия: Перформанс-художественное явление второй половины XX века. URL: <http://www.dissercat.com/content/iskusstvodeistviya-performans-khudozhestvennoe-yavlenie-vtoroi-poloviny-khkh-veka>

27. Кебас О. Б. Імпровізація в сучасному танцювальному мистецтві. *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів: II Всеукр. наук.-практ. конф.*, 12 – 13 трав. 2005 р. Київ, 2005. С. 24–26.

28. Кисеев В. Ю. Сайт-специфик перформанс в творчестве Мередит Монк. *Проблемы музыкального театра*. URL: <https://musalm.ru/assets/almanac/2017-3/3-2.pdf>

29. Кисеева Е. В. Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX – начале XXI веков. *Музыка в мире искусств*. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etapy-stanovleniya-i-razvitiya-tantsa-postmodern-vo-vtoroy-polovine-xx-nachale-xxi-vekov/viewer>

30. Кисеева Е. Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века. *Проблемы музыкальной науки*, 2016. № 3. С. 50–55.

31. Кундис Р. Естетика та ідеологія вільного танцю. *Філософія руху тіла. Молодий вчений*, 2018. № 10. С. 168 –173.

32. Курюмова Н. Современный танец: модели телесности. *Петербургский театральный журнал*, 2014. № 3 (77). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/sovremennyj-tanec-modeli-telesnosti/>

33. Локус. Триша Браун. 1975. URL: <http://roomfor.ru/locus-trisha-brown-1975>

34. Васенина Е. Современный танец постсоветского пространства. М., 2013. 322 с.
35. Матвейчук М. До проблеми тілесності в сучасному танці. *Студії мистецтвознавчі*, 2015. Число 1. С. 64–69.
36. Мова Л.В. Музичне формоутворення у танцях постмодерн. *Педагогічні науки*, 2017. № 134. С. 156-164.
37. Небесник А. Студії сучасного танцю в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Театр, кіно та хореографічне мистецтво*, 2018. № 41. С. 347–353.
38. Новик Ю.О., Лаврова С. В. Пространство движения Триши Браун. Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. №6 (65). С. 33-48.
39. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца. Москва, 1985. 300 с.
40. Перфоманс «60 рухів, вдивляючись у майбутнє». URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2018/07/03/na-vdng-yediniy-raz-pokazhut-tantsyuvalnu-vistavu-pro-zv-yazok-mizh-arhitekturoyu-ta-tilom/>
41. Погребняк М. *Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція*: монографія. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. 312 с.
42. Ратников В. Посмодернистские ситуации и их эпистемологические особенности. *Вісник Харківського університету «Постмодернізм у філософії, науці та культурі»*, 2000. № 464.
43. Сайт-специфік перфоманс у місті Херсон. URL: <https://cmitotem.wixsite.com/cmitotem/single-post/2019/07/12/Site-specific-performance-%D0%A5%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD>
44. Сайт-специфік перформанси «Червона лінія» у Херсоні. URL: https://www.youtube.com/watch?v=1ZiXv20y-ZA&ab_channel=%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%93%D1%83%D0%BB%D0%B8%D0%B5%D0%B2

45. Сегодня херсонцев будут учить делать site-specific performance. URL: <https://www.0552.ua/news/2404840/segodna-hersoncev-budut-ucit-delat-site-specific-performance>

46. Сидельникова А. Главный балет столетия: Оскар Шлеммер и театр Баухауза. URL: https://artchive.ru/publications/4182~Glavnyj_balet_stoletija_Oskar_Shlemmer_i_tea_tr_Baukhauza

47. Синьоокій О. Феномен диско-комунікації: соціально-економічна природа, психологічний механізм, політико-географічна структура, інформаційно-правові тренди. *Теоретична і прикладна економіка*, 2012. № 1. С. 154–293.

48. Скиба Ю., Луньо П. Марина Абрамович: зв'язок митця та глядача. *Молодий вчений. Розділ: 17. Мистецтвознавство*. 2019. № 10. С. 96–99.

49. Скиба Ю.Ю., Луньо П.Є. Мистецтво перформансу як спосіб життя. *Молодий вчений*, 2019. № 11 (75). С. 281-284.

50. Скоцький А. Експерименти як передумова формування методологічних засад у сучасному хореографічному мистецтві. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 2012. № 11. С. 254–260.

51. Спектакль «Room 40». URL: <https://gloss.ua/theatre/plays/Room-40-Kimnata-40>

52. Станішевський Ю. Парадокси балетного постмодернізму. *Музика*, 2003. № 1–2. С.20.

53. Степанюк І. Хореографічна культура як органічний складник духовного життя особистості. *Естетика та філософія мистецтва*. Волинь, 2014. № 15. С. 177–180.

54. Суриц Е. Балет и танец в Америке: очерки истории. Екатеринбург, 2004. 392 с.

55. Тарасов А. Постмодернистские арт-практики: хэппенинг, перформанс. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskie-art-praktiki-heppening-performans/viewer>

56. У Вінниці відкривають курси site-specific перформансу. URL: <https://vezha.ua/u-vinnytsi-vidkryvayut-kursy-site-specific-performansu/>

57. Хлопова В. Американский танец XX века: зачем Терпсихора надела кроссовки. *Teamp*, 2015. №20. URL: <http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki/>

58. Хома Н. М. Соціалізуючий вплив акціонізму: мистецько-політичний синтез в проєкції моделювання політичної поведінки. *Актуальні проблеми політики*, 2014. № 53. С. 40–47.

59. Червоник О. Рух, танець, свобода: розмова про перформанс. *Коридор. Журнал про сучасну культуру*, 2015. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/viktor-ruban-art-performance.html>

60. Шариков Д. І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття (авторєф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01). Київ, 2008. 21 с.

61. Шумська Я. Зв'язок минулого та сьогодення у мистецтві перформансу. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, № 23. С. 79-86.

62. Янова Д. А. Перформанс як вид сучасного мистецтва. URL: <https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/all-hum/all-hum-2017/paper/download/1926/1512>

63. Banes S. *Terpsichore in sneakers, post-modern dance*. Wesleyan University Press, 1987. 271 p.

64. Briginshaw V. A. *Dance, Space and Subjectivity*. UK.: Palgrave Macmillan, 2001. 233 p.

65. Brown T. *Trisha Brown: Talking Art and Dance*. Walker Art Center, 22 April, 2008. URL: <http://www.walkerart.org/channel/2008/trisha-brown-talking-art-and-dance>

66. Budwig S. Site-Specific Dance. *The Brooklyn Rail*, 2014. URL: <https://brooklynrail.org/2014/09/dance/site-specific-dance>

67. Carlson M. *Performance: A Critical Introduction*. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=9MJdAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false>

68. Child L. Street training in Loughborough: on climbing, testing, penetrating, playing with, nurturing, building and/or pissing on boundaries—physical, mental and social—in the perpetual making of public space. *Visual Studies*, 2010. №25(1). P. 85–86.

69. Edensor T. Site-Specific Dance: Revealing and Contesting the Ludic Qualities, Everyday Rhythms, and Embodied Habits of Place. *Environment and Planning A*, 2015. № 47(3). P. 709-726.

70. Guadagnino K. The Pioneers of Postmodern Dance, 60 Years Later. *The New York Times*, 2019. URL: <https://www.nytimes.com/2019/03/20/t-magazine/postmodern-dance.html>

71. Huilman R. W. Kolb Muurwerk URL: https://www.youtube.com/watch?v=8a8RF_Ms2Yw&ab_channel=Danscentrumjette

72. Hunter V. Embodying the site: the here and now in site-specific dance performance. *NTQ: New Theatre Quarterly*, 2005. № 21. P. 367–381.

73. Hunter V. Embodying the site. *Cambridge University Press*, 2005. November. P. 368.

74. Jameson. F. Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=oRJ9fh9BK8wC&printsec=frontcover&hl=uk>

75. Jowitt D. Meredith Monk. Baltimore and London. Johns Hopkins University Press, 1997. 213 p.

76. Kisseldorf A. Wall dancer adds a new dimension. *New York Times*, 1976. № 26. P. 26.

77. Kramer M. The Mind Is a Muscle: Postmodern Dance and Intellectual History. URL: <https://s-usih.org/2019/06/the-mind-is-a-muscle-postmodern-dance-and-intellectual-history/>

78. Lafrance N. Sens Production: Mission Statement. URL: <http://sensproduction.org/about>

79. Lawson B. The Language of Space. Oxford: Architectural Press, 2001. 272 p.

80. Lefebvre H. Rhythm analysis: Space, Time and Everyday Life. London. 2004. 128 p.
81. McCormack D. P. Geographies for moving bodies: thinking, dancing, spaces. *Geography Compass*, 2008. №2. P. 1822–1836.
82. Pearson M. Site-Specific Performance. UK: Macmillan Education. 2010. 272 c.
83. Personal spring. URL: <http://www.gogolfest.org.ua/ukr/programm/2042>
84. Potaznik R. Unusual dance spaces. 2007. 34 p. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Unusual-dance-spaces-Potaznik/f3a9ec59df8609f488942cb19df9df5f32a7be1a>
85. Sanjoy R. Spirit of place: site-specific performances. *Contemporary magazine*, 2002. Issue 44. URL: <https://sanjoyroy.net/2002/10/spirit-of-place-site-specific-performances/>
86. Sekoff H. Site-specific choreography: when dances go to unexpected places. URL: https://m.huffingtonpost.com.au/entry/site-specific-dance_n_1707315
87. Sigman J. Major choices. *Princeton university*, 2007. P. 142-143.
88. Sigman Jill Personal Interview with author. 2007. URL: https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1dtvJ-69KJiVFzIJzZOtaI1w6b_7MAGFg
89. Sommer S. R. Equipment Dances: Trisha Brown. *The Drama Review: TDR*, 1972. Vol. 16. No 3 (T. 55). P. 135–141.
90. Volbea B. Contemporary Dance Between Modern and Postmodern. *Theatrical Colloquia*, 2018. №11. P. 307-315.
91. Wilkie F. Mapping the Terrain: a Survey of Site-Specific Performance in Britain. *New Theatre Quarterly*, 2002. Vol. 18.2. P. 140–160.
92. Wilkie F. Out of Place. The negotiation of space in site-specific performance (thesis submitted in fulfilment of the requirement of the degree of Doctor of Philosophy). University of Surrey. 2004. 262 p.
93. Wilkie F. Site-specific performance and the mobility turn. *Contemporary Theatre Review*, 2012. № 22. P. 203–212.