

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії та історії мистецтв

ГЕРАСИМОВА ДАРІЯ ВАЛЕРІАНІВНА

**МИСТЕЦТВО ПЕРФОРМАНСУ
ХАРКОВА 2000-х – 2020-х РОКІВ**

дипломна робота здобувачки другого освітньо-кваліфікаційного рівня (магістр)
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація» галузі знань 02 (Культура і мистецтво)
ОПП «Мистецтвознавство»

«Допущено до захисту»
Завідувач (ка) кафедри ТІМ

«__» _____ 2025

Науковий керівник:

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Герасімова Дарія Валеріанівна. Мистецтво перформансу Харкова 2000х – 2020х років. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дипломна робота здобувачки другого освітньо-кваліфікаційного рівня (магістр) за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» галузі знань 02 (Культура і мистецтво) ОПП «Мистецтвознавство».

Дослідження вперше здійснює комплексний аналіз розвитку перформансу в Харкові протягом першої чверті ХХІ століття, зосереджуючись на рефлексії сучасних проблем — від пострадянської трансформації до викликів війни. У роботі проаналізовано кросдисциплінарність харківської сцени, що поєднує театр, музику, візуальне мистецтво та соціальні практики. Вивчено багатоплановість технік і медіа — від класичних вуличних акцій до інтерактивних інсталяцій та цифрових форматів. Особливу увагу приділено концептуальності місцевих перформансів, які функціонують як інструменти дослідження ідентичності, пам'яті та травми. На основі архівних матеріалів, інтерв'ю з митцями та власних спостережень проаналізовано творчість ключових представників харківської сцени. Робота розкриває аспекти харківського перформансу як явища, що синтезує художній експеримент із соціальною рефлексією.

Ключові слова: перформанс, Харків, сучасне мистецтво, художня мова, глядач, ідентичність, еволюція.

ANNOTATION

Gerasimova Daria Valerianivna. The Art of Performance in Kharkiv of the 2000s – 2020s. – Qualification work in the form of a manuscript.

Master's thesis of a candidate for the second (Master's) educational and qualification level in specialty 023 "Fine Arts, Decorative Arts, Restoration" in the field of knowledge 02 "Culture and Arts", Educational and Professional Program "Art Studies".

The research conducts, for the first time, a comprehensive analysis of the development of performance art in Kharkiv during the first quarter of the 21st century, focusing on the reflection of contemporary problems—from the post-Soviet transformation to the challenges of war. The work analyzes the cross-disciplinarity of the Kharkiv scene, which combines theatre, music, visual arts, and social practices. The multifaceted nature of techniques and media is examined—from classical street actions to interactive installations and digital formats. Particular attention is paid to the conceptual nature of local performances, which function as tools for exploring identity, memory, and trauma. Based on archival materials, interviews with artists, and the author's own observations, the work analyzes the work of key representatives of the Kharkiv scene. The research reveals the uniqueness of Kharkiv performance as a phenomenon that synthesizes artistic experiment with social reflection.

Keywords: performance, Kharkiv, contemporary art, artistic language, spectator, identity, evolution.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. Стан наукової вивченості теми. Методика та джерельна база дослідження.....	6
1.1. Стан наукової вивченості теми.....	6
1.2. Методологія та джерельна база дослідження	14
Висновки до розділу 1.....	17
РОЗДІЛ 2. Перформанс у світовому мистецтві: становлення та еволюція жанру	20
Висновки до розділу 2.	37
РОЗДІЛ 3. Перформанс у Харкові 2000-х – 2020-х років: художні практики та ключові автори	39
3.1. Ключові майстри перформансу Харкова	39
3.2. Художня мова мистецтва перформансу у Харкові: засоби художньої творчості в перформансі	49
Висновки до розділу 3	54
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	59
ДОДАТКИ	
ДОДАТОК А. Список ілюстрацій.....	65
ДОДАТОК Б. Альбом ілюстрацій.....	67
ДОДАТОК В. Інтерв'ю з Іриною Даніловою (липень 2025, Zoom;)	76
ДОДАТОК Г. Інтерв'ю з Юлею Одокієнко (травень 2025, Харків).....	79

ВСТУП

Актуальність теми дослідження мистецтва перформансу Харкова в період 2000-х – 2020-х років обумовлена важливістю вивчення специфіки розвитку цього напрямку в українському мистецтві та його унікального місця у світовому культурному просторі. Перформанс як один із найбільш експериментальних і вільних жанрів сучасного мистецтва відображає соціокультурні, політичні та технологічні трансформації, що відбуваються в суспільстві. Саме перформанс є тією формою художнього висловлювання, яка безпосередньо реагує на актуальні проблеми, питання та тенденції сьогодення. Перформери відгукуються на екологічні, соціальні, а також політичні зміни, що дозволяє поглянути на сучасність через призму уяви різних авторів.

Дослідження розвитку харківського перформансу є необхідним, оскільки Харків, завдяки діяльності своїх творчих майстрів, став осередком формування оригінальної та неповторної мистецької сцени, яка поєднує у собі інноваційні мистецькі підходи та глибоке розуміння місцевої ідентичності.

Актуальність теми зумовлена й недостатньою кількістю наукових досліджень, присвячених саме перформансу Харкова, особливо в контексті сучасних культурних, соціальних і політичних умов, які впливають на художні форми вираження, засоби роботи та критичне мислення авторів. Водночас, дематеріалізація та трансгресії у перформансі як прояви постмодерного мислення викликають значний інтерес серед дослідників світового перформансу, адже вимагають розгляду нових методів у мистецтвознавчому аналізі. Саме тому поглиблене дослідження харківської сцени перформансу надасть нам можливість зрозуміти, як харківські художники інтерпретують та рефлексують на сучасність у місцевому контексті, а також —?? яким чином у їхній творчості відбувається становлення і розвиток національної мистецької ідентичності в умовах глобалізованого світу.

Мета дослідження. Метою даного дослідження є вивчення розвитку мистецтва перформансу Харкова 2000-х – 2020-х років. Для реалізації мети були виявлені **наступні завдання:**

- зібрати та систематизувати фахову літературу з обраної проблематики, визначити стан наукової розробленості теми;
- з'ясувати, яким чином дематеріалізація та трансгресії відбулись в перформативному мистецтві постмодерну;
- дослідити перформанс на прикладі світового та українського досвіду;
- встановити зміни в еволюції харківського перформансу першої чверті XXI століття;
- знайти ключових майстрів харківського перформансу.

Об'єктом дослідження є перформативне мистецтво. **Предметом** дослідження є мистецтво перформансу Харкова 2000-х – 2020-х років.

Методологія дослідження. Специфіка дослідження обраної проблематики зумовила використання як загальнонаукових, так і спеціальних методів дослідження. Дослідження базується на принципах системності і історизму у вивченні стану наукової визначеності теми, з'ясуванні історичних і теоретичних аспектів феномену світового мистецтва перформансу так і перформансу України, зокрема Харкова першої чверті XXI століття.

Структура дипломної роботи. Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів й підрозділів до них, висновків до розділів і загальних висновків, списку використаних літературних джерел (56 позицій), списку ілюстративних джерел (15 позицій), блоку ілюстрацій та їх списку (15 позицій). Додатки включають архівні ілюстрації, фото з перформансів власного авторства та інтерв'ю з перформерами.

РОЗДІЛ 1

Стан наукової вивченості теми. Методика та джерельна база дослідження

1.1. Стан наукової вивченості теми

Перша, втім, вагома розвідка у вивченні перформансу як окремого явища в сучасному образотворчому мистецтві належить американській дослідниці – куратору, історику мистецтва й художній критиці (незмінному автору журналу «Artforum») Роузлі Голдберг. Наприкінці 1970-х років світ побачила її монографія «Мистецтво перформансу від футуризму до наших днів» («*Performance Art: from Futurism to the Present*», 1979) [54]. Витримавши декілька перевидань протягом майже півстоліття, монографія Р. Голдберг залишається одним з повних й глибоких історико-теоретичних міркувань з означеної проблематики.

Еріка Фішер-Ліхте в монографії «Естетика перформативності» [46] досліджує феномен мистецтва перформанса в сучасній художній культурі. Дослідниця освітлює перформанс як самостійне художнє дійство, що має особисту сутність. Еріка Фішер-Ліхте дуже прискіпливо вивчає мистецтво дії, його витoki та його сучасне існування як і у традиційних видах мистецтва. Висновок авторки – необхідно створити нову естетику, таку, що зможе пояснити, повторити, описати концептуальне мистецтво дії з нової підходу.

В заключних главах Еріка Фішер-Ліхте дає свою основну формулу поняттю нової естетики. На думку дослідниці нова естетика необхідна не лише для інтерпретації окремих перформансів, вона дозволить пізнати в цілому перформативну природу сучасної культури.

Р. Голдберг, в свою чергу, дослідила та продемонструвала історію перформанса починаючи з перших експериментів футуристів з 1909-го року. Авторка демонструє, що навіть у найранніших стадіях свого зародження перформанс відрізнявся мультидисциплінарністю, а саме, футуристичні форми перформансу тяжіли до авангардної хореографії та театру. Наприклад,

італійські футуристи винайшли та освоїли свій «синтетичний» театр. Окрім цього, майстри винайшли особливий стиль декламації у супроводі шумової музики – «динамічний та синоптичний» стиль [54, с. 30].

Дослідниця стверджує, що політичний зв'язок з перформансом сформувався одразу. Футуристи відкрито виступали з агітаціями, що підтримували збройну боротьбу з австрійцями під час австро-італійського конфлікту.

Арткритикиня Є. Деготь в статті «Мистецтво та держава» (2011) [27] звертається до теми «класичного авангарду» та його історичного продовження у другій половині XX століття як протест на надокучливий тоді соціальний реалізм. Мистецтво пішло шляхом «абстрактного», тобто самореферентного, вершиною чого був концептуалізм – мистецтво, де головним є ідея, а не форма. У статті «Мистецтво та держава» Деготь здійснює ретельний аналіз феномену «класичного авангарду» та його історичної рецепції у другій половині XX століття. Дослідниця розглядає цей художній рух як форму інтелектуального та естетичного протесту проти панівної на той час доктрини соціалістичного реалізму, що насаджувалася державною системою. За її спостереженням, мистецька традиція обрала шлях «абстрактного» — шлях самореферентного мистецтва, що звертається до власних внутрішніх закономірностей, а не до зовнішніх ідеологічних імперативів. Вершиною цього процесу, на думку Деготь, став концептуалізм — радикальна художня практика, в якій центральне місце займає не формальне втілення, а ідея, інтелектуальний концепт, що первинний по відношенню до матеріального артефакту.

Теоретик сучасних перформативних практик А. Вуянович в лекції «Перформанс и перформативність» (2013) [28] в першу чергу стверджує, що перформанс не є театром. Паралельно до цього дослідження, теоретикиня сучасних перформативних практик А. Вуянович у своїй лекції «Перформанс и перформативність» 2013 року [28] розвиває принципово важливу тезу про онтологічну відмінність перформансу від театрального мистецтва. Вона акцентує увагу на категорії автентичності: у перформансі все, що відбувається

перед глядачами, є реальним і справжнім. Якщо перформатор використовує ніж — це справжній гострозаточений інструмент, якщо ллється кров — це фізіологічна рідина самого митця, а не сценічний реквізит. Ця фундаментальна відмінність ґрунтується на тому, що перформанс, на відміну від інших видів візуального мистецтва, зміщує акцент із кінцевого результату на сам процес дійства, на «тут і зараз» творчого акту, що розгортається в реальному часі. Різниця в справжності всього, що відбувається перед глядачами. Якщо перформатор тримає ніж, то він справжній, ллється кров — вона справжня. Перформанс відрізняється від всіх інших видів візуального мистецтва тим, що важливим постає процес дійства, а не кінцевий його результат.

Дослідниця Є. Деготь наголошує на тому, що перформанс в першу чергу ставить питання про роль художника і самого мистецтва. Опираючись на таку установку художник або сам стає витвором мистецтва, або його коментатором.

Вуянович наголошує, що перформанс як художня практика в першу чергу ініціює рефлексію щодо природи мистецтва та ролі художника в сучасному суспільстві. Спираючись на цю установку, митець отримує можливість обрати одну з двох стратегій: або трансформувати власне тіло та біографію в мистецький об'єкт, ставши живим витвором мистецтва, або ж виступити в ролі коментатора, що інтерпретує соціальні та культурні процеси через призму власного тілесного досвіду. Таким чином, перформанс стає не лише мистецькою практикою, а й потужним інструментом філософської та соціальної рефлексії, що розширює традиційні уявлення про межі та функції мистецтва в сучасному культурному просторі.

Обидва дослідника, незважаючи на різні аспекти аналізу, розкривають сутнісні характеристики модерного та постмодерного мистецтва: його здатність до самовираження поза ідеологічними рамками, прагнення до автентичності та трансформацію ролі художника від творця об'єктів до творця досвіду та значення.

Р. Голдберг в теоретичному дослідженні приділила велику увагу паризькому перформансу, присвятив йому цілий розділ книги. Авторка почала

зі скандальної акції Альфреда Жарри на його прем'єрі «Уб'ю короля» в 1896 році і до балету «Парад» (1917) – сучасної роботи Пабло Пікассо, Еріка Саті, Леоніда Мясіна, Жана Кокто [54, с. 96].

Дослідниця акцентує увагу на тому, що історія футуризму розпочалась 20 лютого 1909 року в Парижі. В багатотиражній щоденній газети «Фігаро» вийшов перший маніфест футуризму. Його автор, італійський поет Філіппо Томмазо Марінетті, обрав паризьку публіку для маніфесту «запального насилля». Це місто неодноразово обиралось митцями як платформа для показу перформансів, бо воно мало заслужену репутацію «культурної столиці світу» [54].

Футуристи мали репутацію порушників спокою за їх сутички з поліцією, провокаційні футуристичні вечора. Як пише Р. Голдберг, «перформанс давав художникам право на те, щоб бути і «творцями» нової форми художнього театру, і в той же час «предметами мистецтва» [54, ст. 34].

Дослідниця приводить важливі для подальшого розвитку мистецтва перформанса приклади спільних виступів дадаїстів та сюрреалістів на початку 20-х років. Під детальний розбір потрапив балет Пікаб'я і Саті 1924 року «Спектакль скасовується» [54, с.116].

Р. Голдберг прослідкувала розвиток перформанса в США, його появу в кінці 1930-х років в Нью-Йорку після прибуття європейських емігрантів. Як вважає дослідниця, на американський перформанс великий вплив мали не лише художники, а ще й композитори, хореографи та театральні режиссери (Роберт Уітмен, Мерс Каннінгем, Івонна Рйнер). Саме тому музичний мінімалізм мав великий вплив на американський перформанс 60-х років [54, с. 151].

Згідно з дослідженням Р. Голдберг, формування нової хвилі європейського перформансу відбувалося з кінця 50-х років XX століття [54, с.151]. Фундаментальну роль у цьому процесі відіграли представники пластичних мистецтв – живописці та скульптори, які радикально переорієнтували свою творчість із створення статичних об'єктів на практики мистецтва дії. До піонерів цього руху належать такі визначні фігури, як Ів

Кляйн з його антропометріями, Йозеф Бойс з його соціально-політичними акціями та П'єро Мандзоні з його провокативними концептуальними жестами. Кожен із них своїми експериментами розширював межі традиційного уявлення про мистецтво, перетворюючи митця на активного учасника творчого акту.

Як зазначає авторка наукової розвідки, доба концептуалізму, що розгорнулася у 1970-ті роки, стала ідеальним середовищем для митців, які прагнули оживляти ідеї, а не виробляти матеріальні предмети [54, с. 160]. У цей період спостерігається інтенсифікація досліджень тіла як художнього медіуму. Такі митці як Гілберт і Джордж, Віто Аккончі, Янніс Кунелліс систематично перетворювали власне тіло на "живу скульптуру", досліджуючи межі фізичної витривалості та соціальних конвенцій. Паралельно розвивалися практики ритуального перформансу, представлені в роботах Германа Нітча, Отто Мюля та Марини Абрамович, які відтворювали архаїчні обрядові дії, наповнюючи їх сучасним психологічним та філософським змістом. У той же час *such artists* як Лорі Андерсон та Джулія Хейворд розвивали автобіографічний напрям у перформансі, перетворюючи власний досвід на матеріал для художнього дослідження [54, с. 160].

1980-ті роки ознаменувалися якісно новим етапом у розвитку мистецтва перформансу. Це був період, коли почала змиватися чітка різниця між "високим мистецтвом" та мас-медіа, коли вся культура почала тяжіти до видовищності та розважальності як в Європі, так і в США. Саме цей період Роузлі Голдберг ідентифікує як час екстремального перформансу [54, с. 243], коли маргіналізовані групи – представники нетрадиційної орієнтації, художники, хворі на СНІД – використовували мистецькі практики для прямого і жорстокого демонстрування таких табуйованих тем як смерть, сексуальність та хвороба. Ці перформанси стали не лише художніми маніфестаціями, але й потужними політичними заявами, спрямованими на подолання соціальних стереотипів та привернення уваги до проблем, що ігнорувалися суспільством. Через шокуючу прямоту та автентичність переживання ці митці трансформували персональну травму в засіб колективної терапії та соціальної

критики, значно розширивши семантичні та комунікативні можливості перформансу як мистецької форми. 1980-ті роки стали часом, коли змивалась різниця між мистецтвом та медіа. Все тяжіло до видовища, розваги в Європі та США. Цей період Роузлі Голдберг відзначає часом екстримального перформансу, коли представники не традиційної орієнтації, хворі на СНІД художники демонстрували усім смерть, секс, хвороби [54, с. 243].

У 90-ті роки ХХ ст. з'явилися художники з «минулих таборів» [54, с. 263]. Політичний протест найчастіше відображався в контексті перформансів. Так само вихідці з пекельних точок влаштовували перформанси, що демонстрували весь жах війни. В ці ж роки відбулось розповсюдження інтернету. В свою чергу інтернет посприяв злиттю між живим перформансом та його відеодокументацією.

Р. Голдберг виокремлює 2000-і роки як період, за який перформанс набрав різких оборотів розвитку. «В ХХІ столітті різко виросла кількість художників по всьому світу, що звертались к перформансу – медіуму, який дозволяє виражати "відмінності" і дає можливість приєднатись до більш ширшого дискурсу глобальної міжнародної культури. Перформансу ще доведеться зіграти важливу роль в формуванні культури майбутніх десятиліть нашого століття, не менш важливу, за ХХ століття. Не виключно навіть, що його вплив стане ще більш помітним, ніж раніше. Сьогодні тексти і зображення облітають світ за секунди, доходячи до мільйонів людей, чому допомагає поява все більш розумних комп'ютерних технологій. В цьому постійно мінливому середовищі роботи художників-перформаторів, багатошарові, міждисциплінарні, що йдуть в ногу розвитком медіа, представляють собою ідеальний засіб спілкування з публікою в режимі онлайн, яке дозволить донести це мистецтво і до глядачів майбутнього» [54, с. 293]. Дослідниця Р. Голдберг визначає 2000-ні роки як період каталітичного прискорення в розвитку перформансу, коли цей мистецький медіум пережив якісну трансформацію і вийшов на глобальний рівень. На початку ХХІ століття спостерігається експонентне зростання кількості художників по всьому світу, що звертаються до перформансу як до

універсального засобу художньої виразності. Цей медіум, за Голдберг, набуває особливої актуальності в контексті глобалізації, оскільки дозволяє художникам виражати культурні, соціальні та індивідуальні "відмінності", одночасно інтегруючись у ширший дискурс міжнародної культури.

Голдберг прогнозує, що роль перформансу у формуванні культурного ландшафту майбутніх десятиліть буде не менш значною, ніж у XX столітті, а можливо, навіть більш виразною. Ця теза ґрунтується на аналізі технологічних та комунікаційних зрушень сучасності: у епоху, коли тексти та зображення здійснюють миттєві глобальні подорожі, досягаючи мільйонів людей завдяки розвитку інтелектуальних комп'ютерних технологій, перформанс постає як ідеальний інструмент художньої комунікації.

Дослідниця акцентує, що саме багатшаровість, міждисциплінарність та здатність до синхронізації з розвитком медіа роблять перформанс оптимальним засобом для взаємодії з публікою в онлайн-режимі. Ця адаптивність забезпечує його життєздатність і відкриває нові можливості для комунікації з майбутніми поколіннями глядачів. У цьому контексті Голдберг розглядає перформанс не просто як мистецьку практику, а як динамічну комунікаційну систему, здатну еволюціонувати разом із технологічним прогресом та соціокультурними змінами.

Важливо відзначити, що дослідниця бачить у перформансі потенціал для створення нових форм колективної ідентичності в умовах цифрової реальності. Його ефемерна природа, орієнтація на процес, а не на результат, і здатність до миттєвої трансформації роблять перформанс особливо релевантним у світі, що постійно змінюється. Таким чином, Голдберг прогнозує не просто збереження, а й посилення значення перформансу як ключового елемента культурного процесу в наступні десятиліття.

Ця концепція відкриває нові перспективи для розуміння місця перформансу в сучасному мистецькому процесі, де традиційні категорії часу, простору та матеріальності набувають нового значення, а митець отримує

унікальні можливості для діалогу з глобальною аудиторією в режимі реального часу.

У своїй лекційній програмі «Перформанс и перформативність», представлений у 2013 році [27], кураторка та теоретикня А. Вуянович здійснює комплексний аналіз феноменології перформативних практик, спираючись на фундаментальні праці ключових філософів та теоретиків сучасного мистецтва. Методологічний каркас її дослідження формується через звернення до теорії виконавства Річарда Шехнера, мовленнєвих актів Джона Остіна, концепції деконструкції Жака Дерріда та гендерної перформативності Джудит Батлер. Таке міждисциплінарне підґрунтя дозволяє дослідниці вибудувати багаторівневу систему розуміння перформансу як складного соціокультурного явища.

Центральним пунктом аналізу Вуянович стає концептуальне розрізнення між двома фундаментальними категоріями: «робити» (doing) як прямим здійсненням дії та «показувати роблення» (showing doing) як її репрезентацією. Ця дихотомія стає ключовою для розмежування різних форм перформативної творчості. Дослідниця приходить до важливого термінологічного уточнення: поняття «мистецтво перформансу» (performance art) в академічному та мистецькому дискурсі зазвичай відносять до специфічного напрямку візуальних мистецтв, що сформувався як самостійний художній рух у 1960-х – 1970-х роках і характеризується радикальним переосмисленням традиційних мистецьких медіумів.

Паралельно Вуянович акцентує увагу на семантичній диференціації між «мистецтвом перформансу» (performance art) та ширшим поняттям «виконавського мистецтва» (performing art). Останнє, на її думку, традиційно застосовується для класифікації таких усталених видів сценічного мистецтва, як театр, опера, балет, що функціонують в рамках чітко визначених інституційних та естетичних конвенцій.

Особливу теоретичну вагу має зауваження дослідниці щодо специфіки сучасних перформативних практик. Вуянович виокремлює явище

contemporary performing art (або modern performing art) як інноваційний художній феномен, що об'єднує такі різnorodні форми, як перформанс (performance art), хепенінг (happening), акцію (action), сучасний танець (contemporary dance), постдраматичний театр. Цей комплекс явищ, на її думку, представляє собою не просто нові техніки чи методи, а принципово інший спосіб художнього мислення та творчості, що відображає глибинні трансформації в сучасній культурній парадигмі.

Своїм аналізом Вуянович сприяє кристалізації теоретичного апарату для дослідження перформансу, пропонуючи системний підхід до класифікації різноманітних перформативних явищ сучасності. Її робота стала важливим внеском у розуміння еволюції перформансу від авангардних експериментів середини XX століття до різнопланових практик сучасного мистецтва, що активно впливають на формування нової культурної реальності.

1.2. Методологія та джерельна база дослідження

Специфіка дослідження обраної проблематики зумовила використання як загальнонаукових, так і спеціальних методів дослідження. Дослідження базується на принципах історизму і комплексного підходу у вивченні стану наукової визначеності теми, з'ясуванні історичних і теоретичних аспектів феномену мистецтва перформансу як різновиду акціонізму в світовій образотворчій культурі кінця XX ст.

Специфіка дослідницької проблематики, пов'язаної з вивченням феноменології перформансу як однієї з ключових форм акціонізму у світовій образотворчій культурі кінця XX століття, детермінувала необхідність застосування комплексної методологічної стратегії. Дослідження ґрунтується на фундаментальних принципах історизму, що дозволяє простежити генетичні зв'язки та історичну трансформацію перформативних практик, та системного

підходу, спрямованого на всебічне вивчення стану наукової розробленості теми в її багатовимірності.

Методологічний арсенал дослідження інтегрує як загальнонаукові методи, що забезпечують репрезентативність та об'єктивність наукового аналізу, так і спеціальні мистецтвознавчі підходи, адаптовані до специфіки предмета дослідження. Пріоритетними аналітичними інструментами для вивчення художньої мови мистецтва перформансу виступили система мистецтвознавчого аналізу, що поєднує образно-стилістичний метод, спрямований на вивчення формальної організації перформансу, його композиційних особливостей та виразних засобів, та іконологічний метод, що дозволяє розкрити символічні та культурно-історичні значення, вкладені в перформативні дії.

До комплексу спеціалізованих підходів увійшли інтерпретаційний аналіз для глибинної герменевтики художніх текстів перформансів, контекстуальний аналіз для розкриття взаємозв'язків між перформансом та соціокультурним, політичним, мистецьким середовищем, компаративний метод для виявлення типологічних паралелей та індивідуальних особливостей різних перформативних практик, а також театрознавчий аналіз для дослідження сценічних аспектів перформансу та його відмінностей від традиційних театральних форм.

Таке багаторівневе методологічне поєднання забезпечило можливість багатоаспектного дослідження перформансу як комплексного явища, що дозволило встановити ідейно-тематичні пріоритети перформансних угруповань та окремих митців, проаналізувати формально-стильові та пластичні особливості їх творчості, розкрити семантичні, психологічні та змістовні навантаження перформативних практик, визначити специфіку художньої мови перформансу в її розвитку та трансформаціях, а також з'ясувати місце та роль перформансу в загальному контексті образотворчої культури кінця XX століття.

Інтегративний характер обраної методології дозволив подолати фрагментарність попередніх досліджень та забезпечив цілісне, системне розкриття обраної проблематики, що становить значний науковий інтерес для сучасного мистецтвознавства. Цей підхід дав змогу не лише описати зовнішні характеристики перформативних практик, але й проникнути в їх сутнісні характеристики, розкриваючи механізми взаємодії між художнім жестом, соціальним контекстом та культурною традицією в умовах радикальної трансформації мистецьких парадигм кінця ХХ століття.

Пріоритетними аналітичними методами у визначенні особливостей художньої мови мистецтва перформансу постали методи мистецтвознавчого аналізу – образно-стилістичного і іконологічного в їх дихотомічному поєднанні з методами інтерпретаційного, контекстуального, компаративного, театрознавчого аналізів. Такий підхід уможливив встановлення ідейно-тематичних пріоритетів перформансів угруповань, їх формально-стильового й пластичного вирішення, семантичного, психологічного, змістовного навантаження.

Дослідження здійснювалось на основі авторського відео- і фото-матеріалу, викладеного на сайтах фахових онлайн-видань, а саме фонди музею зберігає фото і реквізити перформансів; бібліотека онлайн: Readbookz.com [20]; робота авторів Фостер Х., Краус Р., Буа І.-А., Бухло Б., Джосліт Д. [34]; роботи Булавіної [2], Станіславської [27, 28]; інтернет-журнал часопис «Про|стір» [35]; інтернет-журнал «Art Ukraine» [41]; інтернет-журнал «Bird in Flight» [42], робота І. Яцик [38].

Важливим джерелом для вивчення мистецтва перформансу є праця Р. Голдберг «Перформанс: від футуристів до нашого часу» [54]. Методологічну основу дослідження склали наукові труди провідних фахівців з історії і теорії явища перформансу в світу, в першу чергу, монографія К. Станіславської [27], Е. Фишер-Ліхте [46].

Висновки до розділу 1. Аналіз наукової літератури, присвяченої проблематиці мистецтва перформансу другої половини XX – початку XXI ст., довів, що питання становлення значного розголосу даного виду мистецтва відбулось в 1970-х роках. Вагоме коло робіт склали теоретичні й історичні дослідження Р. Голдберг (2019) [54], К. Станіславська (2016) [27], Х. Фостер та ін. (2015) [34], І. Яцик (2021) [38], Г. Скляренко (2009) [29], В. Сидоренко (2008) [30], Г. Скрипнік (2018) [9]. В цих роботах доведено, що мистецтво перформансу стає самостійним видом художнього виразу на початку 1970-х років разом з встановленням концептуалізму як головного напрямку передачі художньої ідеї глядачам.

Однією з перших вагомих праць у вивченні явища перформансу в сучасному образотворчому мистецтві належить американській дослідниці та історику мистецтва Роузлі Голдберг: «Мистецтво перформансу від футуризму до наших днів» («*Performance Art: from Futurism to the Present*», 1979) [54].

Монографія Р. Голдберг має декілька перевидань та вже півстоліття залишається одним з ґрунтовних історико-теоретичних праць, що пояснює феномен означеної проблематики. Р. Голдберг, даючи повний хронологічний опис еволюції перформансу, стверджує, що саме за рахунок перформативних практик напрямки футуристів, конструктивістів, дадаїстів і сюрреалістів почали існувати. Молоді митці мали змогу експериментувати і втілювати свої концепції для вирішення різноманітних проблемних питань. Починає Голдберг саме з раннього футуристичного перформансу, який «представляв собою скоріш маніфестацію, ніж практику, в ньому було більше пропаганди, ніж мистецтва як такого» [54, ст. 13]. Монографія Роузлі Голдберг «Мистецтво перформансу: від футуризму до наших днів» протягом п'яти десятиліть залишається фундаментальним дослідженням у галузі вивчення перформативних практик, пройшовши численні перевидання та переклади, що свідчить про її невинну актуальність. Ця праця становить собою всеосяжний хронологічний аналіз еволюції мистецтва перформансу, розкриваючи його

генеалогію та трансформації від авангардних початків до сучасних маніфестацій.

Голдберг висуває ключову тезу про те, що саме через перформативні практики такі радикальні напрями початку ХХ століття, як футуризм, конструктивізм, дадаїзм та сюрреалізм, знайшли своє існування та розвиток. Перформанс став тим креативним полігоном, де молоді митці отримали унікальну можливість експериментувати з новими формами вираження та втілювати свої найсміливіші концепції, вирішуючи актуальні проблемні питання сучасності.

Дослідниця починає свою аналітичну розвідку з раннього футуристичного перформансу, характеризує його як «скоріш маніфестацію, ніж практику, в ньому було більше пропаганди, ніж мистецтва як такого» [54, ст. 13]. Цей перформанс був не стільки естетичним явищем, скільки ідеологічним жестом, спрямованим на руйнування традиційних уявлень про мистецтво.

Футурист Умберто Боччоні стверджував, що «живопис перестав бути декорацією, що відображає пейзаж, художнім оформленням театрального спектаклю», «глядач повинен жити в центрі зображеної дії» [54, ст. 32]. Саме це твердження футуристичного живописця обґрунтувало новий вид діяльності художників – перформансу. Важливим інтелектуальним фундаментом для становлення перформансу стало твердження футуриста Умберто Боччоні про те, що «живопис перестав бути декорацією, що відображає пейзаж, художнім оформленням театрального спектаклю», а «глядач повинен жити в центрі зображеної дії» [54, ст. 32]. Ця революційна концепція, що переносить акцент із пасивного споглядання на активне переживання, стала теоретичним обґрунтуванням нового виду діяльності художників.

Футуристи визнали перформанс ідеальним засобом для епатажу та виведення публіки з зони комфорту. До середини 1920-х років їм вдалося остаточно затвердити перформанс як самостійний вид мистецької практики, який поступово охопив усі види мистецтва — від живопису та скульптури до

поезії та музики. Цей процес інтенсивного розвитку тривав від Першої світової війни аж до початку Другої світової війни [54], створивши міцний фундамент для подальшої еволюції перформансу в післявоєнний період.

Такий вид мистецтва був чудовим засобом аби вивести з себе публіку. До середини 1920-х років футуристи остаточно затвердили перформанс в мистецтві, і з того часу футуристичний перформанс охопив всі види мистецтва. Це тривало від Першої до Другої світової війни [54].

Значний вклад у вивчення явища перформансу внесла німецька дослідниця театру Еріка Фішер-Ліхте. Авторка «Естетики перформативності» [46] доводить необхідність створення нової естетики для розуміння самої сутності мистецтва перформанса та його нової інтерпретації. Авторка доводить важливість ролі глядача підчас художнього акту, роль світла, простору, звуку, запаху. Велика увага приділяється вивченню особливостей театру та перформансу, спільності й протилежності цих візуальних видів мистецтва.

Кураторка та дослідниця сучасного мистецтва А. Вуянович в 2013 році провела лекцію «Перформанс и перформативність» (2013) [1]. У своєму дослідженні авторка зібрала визначні твори філософів і теоретиків перформативного мистецтва таких як: Річард Шехнер, Джон Остін, Жак Дерріда, Джудіт Батлер та інші. А. Вуянович спираючись на перших дослідників перформативних практик, пояснила теорію перформативних мистецтв, які різняться за поняттями «робити» (doing) і «показувати роблення, представляти» (showing doing) [1]. Дослідниця стверджує, що термін «мистецтво перформансу» (performance art) частіше за все відносять до візуального мистецтва, що зародилось в 1960-х – 1970-х роках [1].

РОЗДІЛ 2

Перформанс у світовому мистецтві: становлення та еволюція жанру

Як зазначалося вище, першою фундаментальною працею, що була присвячена мистецтву перформанса – є праця Р. Голдберг «Мистецтво перформанса від футуристів до нашого часу», що вперше побачила світ наприкінці 1970-х років [54]. Авторка наголошує, що остаточне визначення цьому мистецтву дати неможливо, оскільки це миттєво звело би на нуль саму суть перформансу. «Сама природа перформансу не допускає точних чи зручних дефініцій окрім тієї нехитрої заяви, що це – живе мистецтво у виконанні художників» [54, с. 10]. Оскільки, основою перформансу є синкретизм, він для досягнення головної думки користується різними дисциплінами і медіумами: живопис, архітектура, кіно, фотографія, танець, театр, музика, література, поезія, і використовує все це в різних комбінаціях. Ніяка інша форма художнього вираження не має такого необмеженого набору принципів. Кожен автор перформансу, в процесі створення роботи, формує своє власне визначення цьому неординарному виду мистецтва, опираючись на особистий набір виражальних засобів. Це спосіб втілення в життя більшості формальних і концептуальних ідей. До перформансу можна віднести будь-яку ситуацію, яка ґрунтується на чотирьох базових елементах: художник і його відносини з аудиторією, час і місце.

Мистецтво перформансу, що створюється за допомогою тіла людини, з'явилося, перш за все, як протест на традиційний станковий живопис. Перформанс, як правило, звертається до свідомості. Це демонстрація певної інформації. Перформативний твір нерідко іронізує над фальшивістю життя, її духовною убогістю, над традиційними ритуалами, такими, навіть, як похорон або богослужіння, чи нормами поведінки, наприклад, у феміністок, спортсменів, панків, кінозірок, солдатів та ін. Перформанс може бути серією жестів особистого характеру чи широкомасштабною візуальною театральною дією, не обмеженою у часі. Дійство може готуватись місяцями і виконуватись

декілька разів за прописаним сценарієм, а може бути спонтанною імпровізацією. На відміну від театру власне художник і є виконавцем, який намагається вийти за межі більш традиційних видів художньої практики, опираючись на емоції, як на енергетичний контакт, форму діалогу між митцем і публікою. Перформатори мають за миту донести своє мистецтво до людей напряду, візуалізуючи вербальні образи. Перформанс може мати езотеричну, шаманську, інструктивну, провокаційну, політичну чи розважальну основу, підіймати соціальні проблеми. Проводяться перформативні дійства в художніх галереях, музеях або на відкритому повітрі (пейзажний перформанс).

Перформанс принципово відрізняється від театру тим, що виконавець або учасник виконує абсолютно реальні дії, котрі нічого, крім них самих, не зображують. Вербальні знаки наділяються символічним сенсом і використовуються скоріше для того, щоб спровокувати глядача на пошук якогось прихованого сенсу. Глядач відчуває присутність сенсу, але не може його визначити, здогадується про значущість подій, але не може зрозуміти, в чому вона полягає.

Мистецтвознавиця і кураторка Р. Голдберг в своїй монографії відслідковує хронологію перших перформативних явищ серед митців. Авторка виділяє прізвище Т. Марінетті, який мешкав в Парижі з 1893 року по 1896 рік. У Парижі художник влився в коло митців, до якого належали художники – Леон Дешан, Ремі де Гурмон, Альфред Жаррі і інші. Митці разом об'єднались в групу навколо літературного журналу «La Plume». На думку дослідниці, саме це об'єднання дало поштовх для перформативних спроб молодих футуристів.

У грудні 1896-го року Альфред Жаррі вирішив влаштувати дещо схоже на перформанс з прем'єри своєї «абсурдистської буффонади “Убю-король” в театрі “Евр” під керівництвом Орельєна Люнье-По» [54, с.13]. Під час дійства не змінювались декорації, не потрібно було опускати і підіймати завісу, помічник підіймав таблички з номером та назвою сцени. На прем'єру з'їхався весь літературний Париж. А. Жаррі підігрівав публіку нецензурними

висловами, непристойними та незвичними для того часу діями. П'єса-провокація – саме так називались перші спроби перформансу.

В 1909 Т. Марінетті поставив свій спектакль-провокацію «Король свят» [54, с. 14]. Це була сатира на революцію та демократію. Розголосу цей захід приніс небувалий. Розлючений натовп штурмував театр, щоб провчити автора за його маніфест. Р. Голдберг робить наступний висновок: «Хай в неї [у *n'esi* – прим. Д.Г.] було немало ідей, відгуки яких прозвучали в маніфесті, постановка стала лише натяком на ті перформанси, яким ще потрібно було принести футуризму скандальну популярність» [54, с. 16].

У контексті сучасного мистецтвознавчого дискурсу існує фундаментальна розбіжність між поняттями акції та перформансу, що потребує концептуального розрізнення. Акція, у своїй найбільш елементарній формі, може редукуватися до чистого жесту або декларації, тоді як перформанс як феномен передбачає розгорнутість у часі, послідовність дій та наявність певної внутрішньої драматургії. Важливо зазначити, що ця драматургія не завжди є результатом ретельної режисури; вона може виникати імпровізаційно в процесі виконання, що лише підсилює її автентичність. Класичне розуміння перформансу в межах концептуального мистецтва ґрунтується на принципі, за яким тіло художника перетворюється на первинний інструмент художньої виразності, на живий медіум, що опосередковує творчий акт.

Однак, еволюція жанру значно розширила це визначення. Сучасний перформанс інтегрує не лише фізичну присутність митця, а й залучає його біографічний досвід, систему цінностей та унікальний світогляд. Таким чином, художник виступає не просто як виконавець, а як носій специфічного досвіду, що транслюється через мистецький акт. Це дозволяє йому втілювати складні ідеї та комунікувати з глядачем на рівні екзистенційних переживань. Однією з ключових парадигм концептуалізму, що знайшла своє найяскравіше втілення в перформансі, є принципова відмова від матеріального арт-об'єкта на користь процесуальності. Мистецька цінність у такому разі зміщується з результату на

сам процес творення, що робить перформанс ефемерним, але водночас інтенсивним актом мистецької комунікації.

З методологічної точки зору, перформанс може розглядатися як об'єктивована дія, де сама дія стає самоцінним об'єктом мистецтва. Аналітичний інструментарій для його дослідження передбачає виокремлення низки структурних компонентів: просторово-часового континууму (місце та час), суб'єкта творчого акту (художник), об'єкта впливу (глядач або середовище) та мережі відносин, що виникають між ними. Ця система відносин формує унікальне семіотичне поле, що піддається інтерпретації.

Перформанс часто інтерпретується як експериментальна художня практика, що існує в межевому просторі між мистецькою умовністю та життєвою реальністю. Подібну властивість демонструє й акціонізм, для якого характерне розмивання кордонів між мистецтвом і повсякденністю, з акцентом на процесуальній, а не результатуючій складовій. Саме тому в сучасному мистецтвознавчому дискурсі як інтегруюче поняття все частіше використовується термін «перформативні практики», що охоплює широкий спектр явищ — від класичного performance art до акціонізму, хепенінгу та інших форм мистецтва дії.

У контексті українського мистецького простору наукова традиція виокремлює декілька регіональних осередків розвитку сучасного мистецтва, серед яких Київ, Львів, Одеса та Харків займають особливе місце. Ця регіональна диференціація цілком застосовна й для аналізу розвитку перформативних практик, які є органічною складовою художнього процесу. Проте, дослідження історії перформансу в Україні часто зосереджуються на його явних проявах, тоді як приховані, латентні форми перформативності, інфільтровані в інші мистецькі медіа (зокрема, в живопис), залишаються недостатньо вивченими. Проведений аналіз дозволяє виявити таку приховану тенденцію, яка тривалий час існувала поза полем зору академічних досліджень.

Ця методологічна ідея обумовлена, з одного боку, складністю ідентифікації перформативного начала в не перформансних медіа, а з іншого — глибинними трансформаційними процесами, що відбувалися в українському суспільстві протягом останніх десятиліть. Мистецька спільнота, будучи чутливим барометром соціальних змін, інтуїтивно втілювала ці процеси у своїй практиці, часто використовуючи мову перформансу для репрезентації нового досвіду.

Як зазначає авторитетна дослідниця Роузлі Голдберг, перформансу властива висока ступінь рефлексивності. До цього жанру митці звертаються саме в періоди пошуків, коли виникає потреба вийти за межі усталених конвенцій, сформулювати нові художні мови для осмислення стрімких соціальних змін. Голдберг також наголошує на таких властивостях перформансу, як непередбачуваність та зухвалість — якості, що дозволяють йому бути авангардом художнього процесу. Справді, перформативні практики часто стають тим лабораторним полігоном, де генеруються та апробуються ідеї, які згодом знаходять своє втілення в інших медіа — від живопису та скульптури до інсталяції та нових технологій. Таким чином, перформанс виконує функцію не лише автономного мистецького виразу, але й креативного каталізатора, що живить усю систему сучасного мистецтва.

Ця роль перформансу як генератора художніх ідей особливо помітна в умовах українського контексту, де соціальні та політичні трансформації останніх десятиліть створили потужний поштовх для пошуку нових форм вираження. Українські митці, зокрема представники харківської школи, активно досліджували потенціал перформативних практик для осмислення таких феноменів, як ідентичність, пам'ять, травма та опір. У їхній творчості перформанс став не просто жанром, а стратегією художньої діяльності, що дозволяє вступати в діалог з суспільством, реагувати на актуальні виклики та конструювати нові форми колективної свідомості.

Перформанс для художників був самим надійним способом вивести публіку з рівноваги. Як писала Р. Голдберг, «перформанс давав художникам

право на те, щоб бути і "творцем" нової форми художнього театру, і в той же час "предметами мистецтва". При цьому вони не розділяли свою діяльність на поетичну, образотворчу і виконавчу» [54, с.18]. В подальших маніфестах футуристів чітко прослідковувалась головна думка, що звучала так: «художникам наказувалося "вийти на вулицю, наносити удари с театральних підмостків і вводити в художню битву рукопашні бої". Будучі вірними собі вони так і робили» [54, с. 18]. Таким чином, футуристи стали тим самим початком мистецького повороту в бік перформансу, який обрали художники в якості простого та ефективного способу залучити увагу глядачів до свого мистецтва. «Відтепер наші дійства замість нерухомого моменту універсального динамізму будуть рішуче висловлювати динамічне відчуття, що стало вічним», – заявили футуристи [54, с. 18]. Саме це стало обґрунтуванням для нового виду художньої діяльності – перформансу.

На думку дослідниці Р. Голдберг, початок діяльності дадаїстів маркований 1916 роком і пов'язаний з цюрихським «Кабаре Вольтер». Художники використовували перформанс як авангардистську зброю в боротьбі із суспільством.

Особливу увагу дослідниця приділила Франку Ведекінду – польському драматургу і режисеру, ексцентричній особі, яка мала надзвичайно скандальну популярність, була людиною, неспроможною обійтись без провокацій, нерідко на сексуальному підґрунті. Під час своїх виступів Ф. Ведекінд міг обмочитись на сцені чи мастурбувати, митець нерідко викликав в себе конвульсії. Неодноразово митець сидів у в'язниці за порушення норм цензурованої моралі. Всі його провокуючі перформанси межували на краю непристойності, що зробило митця відомим в кругу культурної еліти. «Ящик Пандори» – п'єса Ведекінда, що розповідає про кар'єру емансипованої жінки. Р. Голдберг приводить таке пояснення поведінки перформера: «Ведекінд в своїх постановках упивався наданою художникам свободою – свободою бути чужаком-безглуздом, на якого не розповсюджується суспільні норми поведінки. Проте він розумів, що така свобода є в них лише тому, що роль

митця вважається абсолютно несуттєвою, його скоріш терплять, чим приймають» [54, с. 63].

У хронології становлення перформансу Р. Голдберг звертається до мистецтва сюрреалізму. Дослідниця нагадує, що 1925 рік став офіційною датою початку сюрреалізму, якому звичайно посприяла публікація «Маніфесту сюрреалізму» 1924-го року. Митець А. Бретон в своїх теоретичних есеях, визначаючи основні естетичні положення нового напрямку, писав: «Сюрреалізм: імн., чол. р. – чистий психічний автоматизм, що має за ціль виразити, усно чи письмово, чи іншим способом реальне функціонування думки» [54, с. 112]. Це означає, що сюрреалізм ґрунтується на вірі «у вищу реальність певних асоціативних форм, якими до нього нехтували, на вірі у всемогутність мрій, у безкорисливу гру думки» [54, с.113]. Таке пояснення дало змогу художникам зрозуміти сутність перформансів минулих років. І вже більша частина перформансів на початку 1920-х років мала сюрреалістичний характер, які можна назвати сюрреалістичними витворами мистецтва. Перформанси в цей час все ще слідували дадаїстським принципам випадковості та симультанності разом з сюрреалізмом, що відкривав світ фантазій.

Дослідниця Р. Голдберг стверджує, що в Німеччині в 1920-х роках розвиток мистецтву перформанса дав Оскар Шлеммер, працюючи в школі Баухауз. Саме новаторський підхід митця задав поштовх мистецтву дії, створивши цілий напрямок у перформансі.

Загальновідомо, художній учбовий заклад Баухауз був відкритий у 1919 році. Його засновник Вальтер Гропиус закликав до об'єднання всіх видів мистецтва в «соборі соціалізму» [54, с. 123].

В школі Баухауз відкрився курс «Баухауз на сцені», куди керівником було запрошено Оскара Шлеммера. Митець розпочав з ряду перформансів і демонстрацій. Авторка монографії Р. Голдберг пише, що 17 серпня 1923 року слухачі курсу «Баухауз на сцені» представили «Фігуративний кабінет I». Зі слів самого Шлеммера, «цей перформанс представляв собою “наполовину тир –

наполовину метафізичну абстракцію”. В ньому використовувались прийоми кабаре, що дозволяли парадувати ”віру в прогрес”, що володіла думками в той час» [54, с. 126]. У неймовірній суміші безглуздих і, навпаки, вірних думок характерними рисами були: «Колір, Форма, Природа і Мистецтво: Людина і Машина, Акустика і Механіка» [54, с. 126]. Перформативне дійство мало великий успіх, бо, по-перше, в ньому використовувались механічні прибори, а по-друге, увага приділялась дизайну. Все це відображало технічний прогрес школи та її унікальність. В результаті перформанс став головним видом діяльності Баухауз.

Р. Голдберг наводить аргументи, за якими стає зрозуміло, що Шлеммер був тим, хто розробляв теорію перформанса, що відображалась в його різних маніфестах. «Шлеммер знову и знову аналізував проблему теорії і практики, неймовірно важливу для образотворчої програми. Свої пошуки він виражав у формі класичного сюжету з міфології – протистояння між Аполлоном и Діонісом: теорія була вотчиною Аполлона, бога – покровителя наук та мистецтва, тоді як практику символізували бурні святкування Дионіса» [54, с. 130].

Р. Голдберг стверджує, що в Сполучних Штатах перформанс з’явився 1930-х роках. В той час від війни бігла велика кількість людей, і до Нью-Йорку прибули емігранти, які сформували американське коло митців перформансу. До 1945-го року мистецтво дії перетворилось в повноправний вид мистецтва. Живе мистецтво посіло сходинку наступного логічного кроку після енвайроментів та ассамбляжів. Велика кількість цих витворів мистецтва базувались та були пов’язані із сучасним живописом.

Згідно з дослідженнями Роузлі Голдберг, витоки американського перформансу сягають 1930-х років, коли соціально-політичні катаклізми, зумовлені загрозою Другої світової війни, спричинили масовану міграцію європейської інтелігенції до Нью-Йорка. Цей історичний контекст став вирішальним чинником формування американської перформативної сцени: місто перетворилося на плавильний котел художніх впливів, куди прибували

представники європейського авангарду, що принесли з собою радикальні ідеї щодо природи мистецтва та ролі художника. Саме ця унікальна концентрація інтелектуального та творчого потенціалу заклала фундамент для виникнення самобутнього кола американських митців, які почали експериментувати з мистецтвом як дією.

До 1945 року, на хвилі післявоєнної трансформації суспільства та мистецьких уявлень, перформанс консолідувався як повноправний вид мистецької практики. Він став логічним продовженням розвитку таких форм, як енвайронменти та асембляжі, що вже намагалися подолати традиційні рамки мистецького об'єкта. Живе мистецтво, таким чином, посіло наступну сходинку в еволюції художніх медіа — від статичного об'єкта до динамічного процесу, від матеріального артефакту до ефемерного досвіду. Важливо зазначити, що ранні американські перформанси тісно пов'язувалися з сучасним живописом; багато з них виходили з проблематики, властивої абстрактному експресіонізму, намагаючись перенести енергію жесту та принципи композиції з площини полотна у тривимірний простір реального часу.

На початку 1960-х років в мистецтві західних країн стався так званий «перформативний поворот». Він мав вплив не тільки на розвиток окремих видів мистецтва, але й привів до винайдення нових художніх жанрів — таких, як акціонізм і перформанс-арт. В цьому процесі границі між різними видами мистецтва ставали все менш чіткими. Більша частина художників замість артефактів бажала створювати події.

На початку 1960-х років у мистецтві західного світу відбувся так званий «перформативний поворот» — фундаментальна зміна парадигми, що вплинула не лише на розвиток існуючих видів мистецтва, але й призвела до кристалізації цілих низок нових художніх жанрів, серед яких центральне місце посіли акціонізм і перформанс-арт. Цей поворот характеризувався системним руйнуванням традиційних медіальних бар'єрів. Границі між живописом, скульптурою, театром та музикою ставали дедалі більш проникними та умовними. Ядром нової художньої філософії стало бажання митців творити не

артефакти, призначені для пасивного споглядання, а події — унікальні, часові явища, що відбуваються «тут і зараз» та передбачають активну взаємодію з глядачем.

Епіцентром цього руху став Нью-Йорк, де з неймовірною інтенсивністю створювалися та презентувалися нові перформансні програми. Як зазначає Р. Голдберг, яскравим прикладом такої активності служить фестиваль «Ям» (Yam Festival), який тривав цілий рік — з травня 1962-го по травень 1963-го. Ця масштабна подія була не просто серією виступів, а скоріше тотальним художнім середовищем, що об'єднало різноманітні практики. У його програмі були представлені роботи, що стали зразками нового мистецтва: «Аукціон» Реда Грумпа, «Капелюшний розпродаж Ям» Елісон Ноулз, «деколажі» Вольфа Фостеля. Особливим заходом стала цілоденна екскурсія на ферму Джорджа Сігала в Нью-Брансуіку, яка сама по собі перетворилася на перформанс, стираючи межі між мистецькою подією, побутовим досвідом та соціальним жестом.

Подібні фестивалі миттєво набули популярності, ставши інструментом консолідації нової мистецької спільноти. Вони влаштовувалися в різних кутах Нью-Йорка — від легендарних галерей у Гринвіч-Віллідж до промислових лофтів Сохо, перетворюючи місто на загальнодоступну сцену для художнього експерименту. Ці події не лише демонстрували нові форми, але й активно формували нову естетику, нові способи сприйняття та, що найважливіше, нову роль глядача, який з відстороненого спостерігача перетворювався на учасника та співтворця мистецької ситуації. Таким чином, перформативний поворот 1960-х не просто розширив палітру художніх засобів, а істотно трансформував самі підстави мистецької комунікації, заклавши основи для подальшого розвитку концептуального мистецтва, хепенінгу та інших форм постмодерністської художньої практики.

Якщо підсумувати, то у Нью-Йорку постійно влаштовували нові перформансні програми. Р. Голдберг пише: «Цілий рік, з травня 1962-го по травень 1963-го, в місті йшов фестиваль “Ям”. Там було показана велика

кількість різноманітних речей, конкретніше: “Аукціон (Auction)” ЕлаХансена, ”Капелюшній розпродаж Ям” (Yam Hat Sale) Елісон Ноулз, виставка ”деколажів” Фостеля. Була влаштована екскурсія на ферму Джорджа Сігала в Нью-Брансуіке, що продовжувалась цілий день» [54, с. 156]. Подібні фестивалі перформанса одразу стали популярними, їх влаштовували у всіх кутках художнього міста.

Головною передтечею походженні перформанса 1950-х років є футуризм і дадаїзм. Проте мистецтвознавець Р. Голдберг у своєму дослідженні приводить ще одну теорію: «Теорія “танця як образа життя, танця, де використовуються повсякденні жести, такі як ходьба, прийоми їжі, купання, дотики” зародилась в творчості новаторів танця, серед яких був Лой Фуллер, Айседора Дункан, Рудольф фон Лабан та Мері Вігман» [54, с. 173]. Хоча традиційна мистецтвознавча думка виводить генеалогію перформансу з авангардних рухів початку ХХ століття — футуризму з його культом машинної енергії та дадаїзму з його радикальним антиестетизмом, — дослідниця Роузлі Голдберг пропонує глибшу та більш нюансовану генеалогію. Вона вказує на паралельну лінію розвитку, що бере свій початок у революції сучасного танцю. Ця альтернативна теорія розглядає танець не як сценічне мистецтво, а як «образ життя», де художньою мовою стають повсякденні, автентичні жести: ходьба, акти їжі, ритуали купання чи проста тактильність. Цей підхід, що радикально дематеріалізував танець, був започаткований піонерами-новаторами, серед яких слід виокремити Лой Фуллер з її дослідженням руху та тканини, Айседору Дункан з її зверненням до архаїчних джерел, Рудольфа фон Лабана з його фундаментальною системою запису руху та Мері Вігман з її експресією екзистенційних станів.

Як зазначає Голдберг, саме Анна Халпрін стала ключовою фігурою, яка інституціалізувала та розвинула цю теорію в практичну методологію. Заснувавши у 1955 році свою легендарну студію танцю в околицях Сан-Франциско, Халпрін цілком присвятила себе дослідженню нового хореографічного підходу. Її унікальність полягала в створенні

міждисциплінарного колаборативного середовища, де відбувалося поєднання різних мистецьких всесвітів. Вона працювала не лише з видатними хореографами, які згодом стали стовпами постмодерного танцю — Симоне Форті, Тришею Браун, Івонною Райнер та Стівом Пакстоном, — але й запрошувала до діалогу представників інших мистецтв. Серед них були композитори-мінімалісти Террі Райлі та Ла Монте Янг, авангардний музикант Уорнер Джемсон, а також скульптори, архітектори та візуальні художники. Крім того, Халпрін сміливо залучала до творчого процесу людей без професійної мистецької освіти, що було радикальним кроком, спрямованим на розширення самого поняття творчості. Вона нав'язувала їм нові художні зрушення, стимулюючи до слідування принципово новим хореографічним ідеям, які ґрунтувалися на імпровізації, природному русі та колективному створенні. Дослідниця говорить, що саме Анна Халпрін в 1955-му році відкрила студію танцю біля Сан-Франциско та цілком посвятила себе цій теорії. Анна Халпрін працювала з такими видатними танцюристами як Симоне Форти, Тришей Браун, Івонной Райнер та Стівом Пакстоном, з музикантами Террі Райлі, Ла Монте Янгом та Уорнером Джемсоном, а також зі скульпторами, архітекторами, художниками, людьми, що не отримали спеціальної освіти по цим дисциплінам, яких вона підштовхувала до нових зрушень, слідуванню принципово нових хореографічних ідей.

Паралельно інтенсивному розвитку американського перформативного руху, наприкінці 1950-х років формується і набирає обертів європейська перформансна сцена. Цей майже синхронний вибух творчості по обидва боки Атлантики свідчить про глибокі системні зміни в свідомості митців післявоєнного покоління. І в Європі, і в США художники почали усвідомлювати перформанс як унікальний медіум, який відкривав принципово нові можливості для комунікації з публікою. Це був прямий, немедійований канал зв'язку, що дозволяв подолати відчуженість, властиву традиційним виставковим практикам.

Історичний контекст цього періоду — після всього лише одного десятиліття після руйнацій Другої світової війни — був вирішальним. Багато митців відчували глибоку інтелектуальну та етичну неможливість миритися з панівним у той час абстрактним експресіонізмом. Незважаючи на його формальні досягнення, вони сприймали його як надмірно аполітичний, інтровертний та відірваний від соціальної реальності, що залишалася напруженою та травмованою. У цій атмосфері виникла нагальна потреба в мистецтві, здатному говорити про актуальні суспільні проблеми, вступати в діалог з владою та доносити ідеї до пересічних громадян. Перформанс, з його безпосередністю, тілесністю та здатністю існувати в публічному просторі, став тим ідеальним видом візуального мистецтва, який пропонував необхідну свободу — як свободу думки, так і свободу політичної та соціальної дії. Він перетворився на міст між приватним переживанням і публічним виявом, між мистецтвом і життям, ставши одним з найважливіших явищ у мистецтві другої половини XX століття.

В Європі та США художники починали признавати перформанс як медіум, що допомагав спілкуватись з публікою на новому рівні. Пройшло всього десятиліття після світової війни, багато митців розуміли, що не зможуть миритись з популярним в ті роки абстрактним експресіонізмом, що був дуже аполітичним за своїм змістом. Митцям було, що сказати пересічним людям та владі, вони обрали для себе той вид візуального мистецтва, який давав свободу думці та діям [54, с. 151].

В 1970-х роках зародились нові ідеї перформансу й саме тоді були проведені перші ґрунтовні теоретичні дослідження в цій області.

Одна з найвидатніших перформаторів світу Марина Абрамович в своїй книзі згадує, як «на Заході одночасно з революціями у політиці та поп-музиці відбувалися революційні зміни в мистецтві. У 1960-х новий авангард виступив проти старої ідеї мистецтва як предмету споживання, проти картин і скульптур як предметів колекціонування» [54, с. 50]. З середини 1970-х років і до кінця десятиліття перформанс набув ще більшої популярності. «Було багато

перформансів, що зазвичай були жахливими, здавалось, всі займаються перформансом. Був час, коли мені було ніяково говорити, чим я займаюсь. Хтось міг плюнути на підлогу й назвати це перформансом» [54, с. 133].

Р. Голдберг стверджує, що початком епохи перформансу слідувати вважати 1968 рік. В рамках нової естетики виготовлення предметів мистецтва почали сприймати зовсім зайвим. Тоді було сформовано поняття концептуального мистецтва – такого, яке використовує в якості матеріалу концепт, ідею. Перформанс, який розглядали в даному контексті, сприяв розвитку подібних ідей. Його можна було побачити, але не досягнути. Тим самим перформанс надавав ідеальну можливість для матеріалізації художніх концептів. Дослідження Роузлі Голдберг дозволяють ідентифікувати 1968 рік як саме той історичний рубіж, коли перформанс не просто остаточно сформувався як автономний мистецький напрям, але й став потужним каталізатором нової художньої парадигми. Цей період характеризується радикальним переосмисленням самої природи мистецького творіння: у межах нової естетики традиційне виготовлення матеріальних артефактів почало сприйматися як анахронізм, що не відповідає духовним та інтелектуальним потребам сучасності.

Саме в цей час відбувається концептуалізація та теоретичне оформлення концептуального мистецтва — напряду, що переосмислив художній акт як роботу не з формою, а з ідеєю. У цьому контексті перформанс виявився ідеальним медіумом, оскільки він поєднував у собі фізичну присутність та інтелектуальну абстракцію. Він був доступний для безпосереднього сприйняття, його можна було бачити та відчувати, проте, як ефемерна, що існує лише в момент свого виконання дія, він ухилявся від остаточної досягнення та матеріальної фіксації. Ця діалектична природа — матеріальність жесту та нематеріальність концепту — надавала перформансу унікальну здатність ставати ідеальним інструментом матеріалізації художніх ідей, переводячи абстрактні концепції в площину живого, тілесного досвіду.

Історична дистанція, що утворилася з відходом 1970-х років, стала черговим важливим чинником у легітимації перформансу. У мистецтвознавців та кураторів виникла нагальна потреба осмислити місце цього складного періоду в загальній історичній перспективі. При ретроспективному аналізі стало цілком очевидним, що саме перформанс, а не живопис чи скульптура, виявився найбільш репрезентативним та концептуально насиченим видом мистецтва тих років. Він найбільш повно втілював ключові запити епохи: на соціальну включеність, на політичну залученість, на подолання ринкових механіків та на дематеріалізацію мистецького об'єкта.

Ще одна з причин популярності перформанса в тому, що коли 1970-ті роки відійшли назад, з'явилась необхідність знайти для них місце в історичній перспективі. Кураторам стало зрозуміло, що найбільш концептуальним видом мистецтва даного періоду був саме перформанс.

До середини 1980-х років перформанс пройшов шлях від маргінального експерименту до повністю визнаного культурного феномена. Він остаточно затвердився в ролі молоді, неординарної та авангардної форми мистецької практики, що приваблювала не тільки вузьке коло посвячених, але й широку громадськість. Свідченням його масового визнання стала оцінка впливового багатиражного журналу «People», який у своїх публікаціях назвав перформанс основним видом мистецтва 1980-х років. Ця характеристика фіксує не лише його популярність, але й глибинну зміну в художній культурі: перформанс перестав бути лише бунтом та експериментом, а став важливою частиною мейнстріму, визначаючи творчі пошуки цілого покоління митців та формуючи новий тип естетичного досвіду для глобальної аудиторії. Таким чином, від радикального авангарду 1960-х до визнання в мас-медіа 1980-х перформанс пройшов значний шлях, що свідчить про його життєздатність та здатність відповідати на найактуальніші виклики свого часу.

До середини 1980-х років перформанс остаточно затвердився в ролі молоді, неординарної авангардної розваги. Багато тиражний журнал «People» назвав перформанс основним видом мистецтва 1980-х років [54, с. 243].

На початку ХХІ століття, не дивлячись на світове побоювання щодо кардинальної зміни в усіх сферах діяльності людей, приділялась велика увага до трендів в сучасному мистецтві. Для митців було важливим повне занурення в історію і культуру, політичні і релігійні підтексти. Перформанс був медіумом, який ідеально передавав більшість ідей. Мистецтво дії базувалось на візуальному сприйнятті, а значить, не було пов'язано з проблемами переводу.

Перформанс уособлював прогрес, оскільки в ньому використовувались нові технічні засоби для створення звуку і зображення, їх записи і відтворення. Збільшились часові рамки жанру: один перформанс міг йти навіть декілька днів і років, що давало можливість включити в нього складну багат шарову інформацію. Перформативний твір став радикальним, він володів привабливістю. На рівні художньої критики цей жанр не вписувався в систему оцінок [54, с. 308].

В 2000-х роках змінилась роль музею, що перетворився з скарбниці в культурний центр, куди глядачі приходять за розвагами. Музеям доводилось розширятись. В 2005 році нова Нью-Йоркська бієнале Performa стала першим фестивалем, що був присвячений мистецтву перформанса. Ціллю бієнале було пізнання глибокої історії цього жанру [54, с. 300].

Таким чином, до кінця першого десятиліття нового століття мистецтво дії стало невід'ємною частиною виставок сучасного мистецтва. Перформативні вистави втягували в культурне середовище центри масового глядача. Перформанс змушував людей задаватись питанням щодо сенсу мистецтва в повсякденному житті та зацікавлював дискусією про те, що саме включає в себе світова культура. Майже всі перформанси початку десятиліття відображали в собі тривожний стан світу, пов'язаний з постійною міграцією, гострими національними і релігійними конфліктами, непорозуміннями між їх учасниками – представниками різних сторін.

Відгуком на 11 березня 2001 року в Нью-Йорку Марина Абрамович представила роботу «Дім з видом на океан», яку вона присвятила місту, де оплакували загиблих. Абрамович провела дванадцять днів в одній із галерей в

Челсі. Протягом двох тижнів художниця жила в середині прозорого куба, що по формі нагадував квартиру, розміщену на двохметровій висоті. До перформаторки вели три сходи з гостро заточеними м'ясними ножами замість ступенів. Марина Абрамович стояла, сиділа, їла і відпочивала перед невідомими людьми, демонструючи своє рутинне існування [54, с. 125].

В своїй книзі 2011-го року Роузлі Голдберг прогнозувала, що перформанс зіграє важливу роль у формуванні культури прийдешніх десятиліть нашого століття [54, с. 307]. В нових роботах художників – перформатарів, що йдуть в ногу з розвитком медіа, вони представляють собою ідеальний засіб спілкування з публікою в режимі онлайн, що дозволить донести це мистецтво і до глядачів майбутнього.

В цей час в Україні з 1990-х років українське мистецтво збагатилося низкою яскравих перформативних практик. Серед них — робота «Мазепа» В. Цаголова, що використовувала телевізор як засіб трансляції дії; абсурдистський акт розмальовування снігу в роботі «Der Winter kaput» П. Старуха; а також перформанс «Манна» П. Старуха, М. Олексяка та М. Яремака, який включав демонстрацію оголеного тіла митців. Активну роль у розвитку цієї форми мистецтва відіграли також вуличні акції художніх об'єднань «Р.Е.П.» та «SOSka» [27]. Сьогодні перформанс залишається важливою частиною української мистецької сцени і регулярно презентується в межах таких фестивалів, як київський «Гогольфест» та львівський Тиждень актуального мистецтва.

Українські дослідники також описують цей процес становлення перформансу, як окремого дійства чи його частини в розрізі мистецького процесу. Р. Безугла [3] проводить комплексний аналіз існуючих теорій концептуалізації перформансу та перформативних практик. Ця розвідка має важливе методологічне значення для нашого дослідження, оскільки вона систематизує основні концепції розуміння перформансу в сучасному глобальному науковому дискурсі. Г. Вишеславський [5] запропонував концепцію видовищності та розробив періодизацію розвитку перформансу в

Україні. О. Левченко [14] досліджує феномен перформативності з позиції театральності. К. Станіславська [28] аналізує перформативні практики на прикладі творчої спадщини М. Абрамович, виділяючи дві основні складові: візуально-образотворчу та дієво-театральну. Особливу цінність для нашого дослідження становить аналіз фестивалів перформансів в Україні, проведений Я. Шумською [36], оскільки саме фестивалі відіграють ключову роль у розвитку цього явища, поєднуючи функції комунікаційного центру професійної мистецької спільноти та платформи для кроскультурного обміну на регіональному, національному та міжнародному рівнях.

Висновки до розділу 2. Отже, історія перформансу – історія вільного жанру, що не має остаточного визначення, оскільки кожен майстер перформансу в процесі створення роботи формує власне пояснення даному виду візуального мистецтва. Складова перформансу – синкретизм. За цих причин мистецтво «події» завжди мало під собою анархічну основу. Доведено, що митець під час формування ідеї перформансу може дотримуватись принципу «маніфестації».

Встановлено, що історія становлення перформансу як мистецтва тісно пов'язана з розвитком стилів в образотворчому, театральному, режисерському та хореографічному мистецтва. Перформанс має певні етапи й еволюційні періоди. Перший (1896) пов'язаний зі спробою втілення перформансу Альфредом Жаррі (1896, «Король Убю», театр «Евр», під керівництвом Орельєна Люнье-По) [54, с.13]. П'єса-провокація – саме так називались перші спроби перформансу. Другий (1916) пов'язаний Цюріхським Кабаре Вольтер. Т. Марінетті поставив свій спектакль-провокацію «Король Кутеж» [54, с. 14]. Цей і наступні футуристичні перформанси стали поштовхом для подальшого розвинення художнього жанру. Третій (1925) пов'язаний з початком розвитку сюрреалізму, що дало поштовх для нового перформансу, націленого на внутрішній стан митця. За Р. Голдберг, Баухауз (1920) зробив перші кроки до укріплення статусу перформанса як повноправного та самостійного медіума.

Перформанс був способом розширити принцип «тотального витвору мистецтва», яким, наприклад, керувалася німецька школа. З початку виникнення в 1970-х роках нових ідей концептуального мистецтва, перформанс використовували як самостійний засіб художнього виразу. В 2000-х роках музеї перетворились зі скарбниці в культурний центр. В 2005 році в Нью-Йорку відбулась бієнале Performa, що стала першим фестивалем перформанса.

Концептуальне мистецтво дії з розвитком медіа розширює свої можливості і кордони, популяризуючи себе, заохочуючи все більше людей до діалогу з митцем. В цьому перформанс відіграє важливу роль в культурі, стираючи межі між глядачем і процесом створення мистецтва.

РОЗДІЛ 3

Перформанс у Харкові 2000-х –2020-х роки: художні практики та ключові автори

2.1 Ключові майстри перформансу Харкова

Вивчення історії перетворень та проявів перформансу у місті Харків у 2000-х – 2020-х роках є проблемою нетривіальною та пов'язаною з декількома рівнями складнощів у минулому та теперішньому. Фіксація результатів перформансів митців у ранні 2000-і роки пов'язана здебільшого з проблемою розрізненості та доступу до особистих колекцій фото- і відеоматеріалів, відсутності оцифрованих матеріалів архівної якості, а також втратою накопиченої інформації на різних інтернет ресурсах. Яскравий досвід митців у 2010-2020 роки і навіть до теперішнього часу пов'язаний з тим, що більшість митців, що пов'язують своє життя з містом Харків, можуть творити або віддалено, або масштаб їхньої діяльності зменшився під впливом широкомасштабної російської агресії. З цих причин завдання збору, каталогізації та систематизації інформації щодо харківських перформансів у широкому сенсі є завданням складним і водночас необхідним для виділення ролі культурних митців на карті України та в історичному розрізі культурного процесу.

Початок 2000-х років необхідно відмітити через заснування та перше проведення фестивалю «Курбалесія» («Я і Села Брук»). «Курбалесія»— фестиваль недержавних театрів. Заснований 2003 у Харкові на базі міського Будинку актора ім. Леся Сердюка з ініціативи міжобласного відділення НСТДУ та департаменту культури і туризму облдержадміністрації. Відбувається щороку. Програму фестивалю формують за трьома основними напрямками: демонстраційним, конкурсним і лабораторним. У

демонстраційній частині представлено кращі вистави України та зарубіжжя, конкурсна — створена для показу вистав недержавних українських театрів, лабораторна — вміщує конкурс усної рецензії студентів-театрознавців фахових університетів Києва, Львова, Харкова, Москви, С.-Петербурга. У різні роки демонстрували такі вистави: польсько-український проект «Brama» (м-ко Степниця Зх.-Помор. воєводства, Польща), перфоманс танцівника було Такетеру Кудо «A karmaexposer» (Токіо), «Річард після Річарда» за мотивами В. Шекспіра («Театр у кошику», Львів), «Людина-подушка» М. Мак-Донаха (Центр сучасного мистецтва «ДАХ», Київ). За час проведення «Курбалесії» почесними дипломами відзначено роботи театральних колективів «Театр на Чайной» (Одеса), «Котелок», «Театр 19», «Р. S.», «Может быть», «Green Magic», «Vinora», «Прекрасные цветы», Центру сучасного мистецтва «Нова сцена» (усі— Харків), арт-центру «Карман» (Сімферополь), театр. студії А. Білоуса «АБетка» (Київ) та ін. У рамках лабораторної програми проводять майстер-класи, творчі зустрічі, круглі столі, лекції, професійні дискусії; 2014 засновано спеціальну премію ім. Є. Русаброва, якою нагороджують переможця. Участь у роботі фестивалю беруть практики та теоретики театру, режисери, театрознавці, сценографи, актори, філософи, психологи, соціологи, культурологи та ін. Директор — С. Бичко. [10, 31, 33, 39]

Також необхідно відмітити початок виступів в складі музичної групи 5'nizza (2002) та сольного проєкту актора Сергія Бабкіна (2003). Учасник театального колективу «Прекрасные цветы», він не раз поєднував музикальну частину виступу з обгорткою акторського перформансу – вихід на сцену в костюмах, босим, спонтанні виступи у мистецьких галереях [40].

Фестиваль NonStopMedia, заснований у 2003 році, став одним з піонерів української молодіжної мистецької сцени, утвердивши себе як інституційно значущий майданчик для презентації та розвитку актуальних мистецьких практик. За два десятиліття свого існування він перетворився на важливий інкубатор нових художніх ідей та стратегій, відігравши вирішальну роль у становленні цілої генерації українських митців.

Як стартова платформа для експериментального візуального мистецтва, NonStopMedia виконує ключову функцію соціальної та професійної легітимації для молодих авторів, які тільки починають свій творчий шлях. Фестиваль створює умови для художників, що ще не набули широкого визнання, але демонструють потенціал для інноваційного розвитку вітчизняної мистецької сцени. Він пропонує їм не лише експозиційний простір, але й інтелектуальне середовище для кристалізації власного художнього мови та пошуку унікальної творчої ідентичності.

Унікальність фестивалю полягає в його міждисциплінарному підході, що виходить далеко за межі традиційної виставкової моделі. Окрім основної програми, NonStopMedia пропонує багаторівневу систему паралельних заходів, що включає:

- теоретичний блок у формі лекцій від провідних художників та культурних діячів;
- кінопрограму спеціально відібраних відеоробіт;
- літературний компонент у формі авторських читань;
- музичні виступи та театральні перформанси.

Така поліфонічна структура перетворює фестиваль на комплексний освітньо-мистецький проект, що формує динамічний простір для інтелектуального обміну та творчої комунікації. У цьому середовищі учасники отримують можливість не лише презентувати власні роботи, але й розширювати професійний кругозір, засвоювати нові знання та надихатися практиками колег.

Особливу цінність має створюваний фестивалем контекст для нетворкінгу та професійної консолідації мистецької спільноти. NonStopMedia функціонує як платформа для установлення діалогу між різними поколіннями митців, кураторів та теоретиків мистецтва, сприяючи формуванню ефективних горизонтальних зв'язків у вітчизняному арт-середовищі.

Таким чином, NonStopMedia можна розглядати не лише як мистецький захід, але й як важливий соціокультурний інститут, що відіграє вирішальну

роль у архітектурі сучасної української мистецької сцени. Його значення полягає в здатності генерувати умови для безперервного оновлення мистецького дискурсу, виявляти та підтримувати нові таланти, а також забезпечувати їх інтеграцію в ширший контекст сучасної культури.

Головною ідеєю NonStopMedia-IX (2018) став культурний нетворкінг — налагодження горизонтальних зв'язків та взаємодій між митцями. За словами кураторів Анастасії Хлестової та Антона Ткаченка, саме обмін досвідом, неформальні контакти та співпраця є найціннішими перевагами, які отримують учасники фестивалю. Ці взаємозв'язки нерідко стають визначальними у становленні молодого художника, допомагаючи йому інтегруватися у професійне середовище та розширювати можливості для подальшої творчої реалізації. [52]

Ще один музичний проєкт, який з'явився 2002 року та більше використовував перформативні художні засоби у своїх виступах — це харківський гурт «Оркестр Че» і головний перформансист цієї групи Михайло Кабанов. Незмінні учасники колективу Олег Каданов [21] та Михайло Кабанов [16], які обидва навчались у Харківському національному університеті мистецтв імені Івана Котляревського, активно поєднували музичну складову з перформативним виступом та/або візуальними художніми засобами, костюмами [22] та називали подібний стиль виконання візуальним арт-роком.

Соціокультурний ландшафт Харкова першої декади 2000-х років характеризувався визначною продуктивністю акторських колективів та спорадичних аматорських об'єднань, що активно діяли в рамках флешмоб-руху. Історична реконструкція цього явища ускладнена через фрагментарність архівних джерел — більшість візуальних свідчень цих ефемерних практик не збереглися до наших днів, що створює значні методологічні труднощі для сучасних дослідників.

Феномен флешмоб-руху в Харкові проявлявся у різноманітних організаційних форматах: від масштабних колективних моб-сесій, що об'єднували десятки учасників, до цілісних моб-фестивалів, а також

індивідуальних перформансних виступів. У структурі цих подій спостерігалася чітка рольова диференціація: основна маса людей виконувала функцію спостерігачів, створюючи своєрідний "живий сценографічний простір", тоді як активні учасники реалізовували художній задум. Така організація була спрямована на генерацію спонтанної зацікавленості серед випадкових вуличних глядачів, трансформуючи публічний простір міста в імпровізовану мистецьку сцену.

Окремої наукової уваги заслуговує учасники СЛЕМ-руху — унікального явища у просторі поетичних змагань, що активізувалося та інституціалізувалося в Харкові саме на початку 2000-х років. Цей формат передбачав жорсткі часові обмеження: кожен учасник отримував лише 3 хвилини для декламації віршованого чи прозаїчного твору. Головною мистецькою та комунікативною метою виступу було не просто донесення тексту, а емоційне та інтелектуальне враження аудиторії, що мало забезпечити перехід у наступний тур змагання — отримання наступних "3 хвилин слави".

Ключовою фігурою цього руху виступав Мультфільм Гагарін — постійний учасник і ведучий заходів, який одночасно виконував функції перформансиста. Його мистецька практика характеризувалася здатністю підтримувати безперервну динаміку уваги глядачів протягом усього заходу. В інтервалах між виступами конкурсантів Гагарін реалізовував низку перформативних інтервенцій, що запобігали втомі та падінню інтересу публіки, тим самим трансформуючи традиційний формат поетичного вечора в суцільний динамічний мистецький акт. У 2010 році він представив моно-виступ «[Я Актриса] – Спектакль» [17].

Ці явища — як флешмоб-рух, так і СЛЕМ-змагання — стали важливими складовими формування нової мистецької парадигми в Харкові, де стиралися межі між професійним та аматорським мистецтвом, між сценою та публічним простором, між автором та глядачем. Вони продемонстрували ефективність нетрадиційних форматів для активізації творчого потенціалу міської

спільноти та стали знаковим явищем у культурному житті міста пострадянського періоду.

Одним з вихідців з поетичного конкурсу Літературного СЛЕМу, є Олексій Безпальцев (учасник та переможець Поетичного МОШу, Прозаїчного МОШу, прозаїчного гурту Back To Back) – автор абсурдистської прози та віршів, перформансист, який підкріплював свої тематичні тексти необхідним реквізитом та діями – виступ з головою сома на руці [23] чи закидування глядацького залу живими раками.

Більш наближену до академічної школи точку зору на перформанс демонстрували учасниці театральнотанцювальної групи «Dancelab» [45]. Виступи з харківськими музичними групами та музикантами, такими як «Пятниця Дроби Субота» (2010-2012) [25], або сольні виступи у стінах ЄрміловЦентра [26, 37]. В різні роки вони показували перформанси «З погляду часу...» (2013) [26] та «Небуття...Народження смаку» (2014) [37], складом Ірина Авдєєва – «Dancelab», Ніна Хижна - актриса Харківського ТЮГу, Юлія Чурсіна – керівник студії «Модерн-балет». На відеозаписах перформансу можна побачити поєднання контактної імпровізації танців Contemp, Буто під живу музику. Танець Буто - напрям сучасного японського танцю з повільним гіперконтролем рухів, який включає грайливу і гротескну образність заборонених або абсурдних тем. Учасники перформансу представляють глядачам своє бачення народження, життя та смерті, їхню прикордонність. Дія супроводжується живою музикою з елементами авангарду, джазу та нойзу. І головне – імпровізація, як танцюристів, так і музикантів. Також, у зміненому складі (Ірина Авдєєва, Юлія Семенова, Тетяна Афанасьєва) учасниці театральнотанцювальної групи «Dancelab» представляли перформанси у стилі буто («Butoh») [4]. Буто - "танець темряви" - авангардний японський стиль танцю, заснований Тацумі Хідзікатат наприкінці 1950-х. Цей напрямок танцю став революційним, передусім, стосовно таких жорстко традиційних та регламентованих шкіл японського театру, як но і кабукі. На той час буто виглядав шокуючим та ексцентричним явищем навіть для Японії.

Класичним проявом використання перформансів для привернення уваги та мистецького пошуку можна вважати діяльність театру «Прекрасные цветы», які у великій кількості виконували та фільмували свою діяльність у місті Харків. Можна привести численні приклади, такі як «Вуличний перформанс» (2012) на центральних вулицях Харкова, «Перформанс в метро» (2014) в харківському метро, «Перформанс РАССВЕТ» (2014) на даху багатоповерхівки, «Performance THE SKIN» (2014), «Перформанс ВРЕМЯ» (2016) в рамках вистави театру. Можна помітити, що максимально мистецький колектив сконцентрувався на презентації перформативних виступів на початку своєї кар'єри, а потім з напрацьованим матеріалом намагалися підтримувати набраний темп генерації матеріалу, випускаючи по одній повній та готовій постановці у рік. Межами творчого процесу мистецьке угруповання вважало лише умовні лінії, значно використовували костюми, грим та реквізит для відділення учасників колективного перформансу від глядачів.

Представником академічного перформансу в Харкові однозначно є Костянтин Зоркін — український художник, культуролог, викладач [11]. З 2017 по 2022 р. викладав авторські курси з теорії і практики візуального мистецтва у Харківській академії дизайну та мистецтв та у Харківській школі архітектури. У 2016 був один з авторів та учасником перформансу «Гза унда дзала», який було представлено у Ермілов Центрі, Харків [6, 7]. Колектив авторів доволі великий, як і сам представлений проєкт, це Сандро Гарібашвілі, вже згаданий Костянтин Зоркін, Марія Коренєва, Ольга Кузіна, Юрій Штайда, Антон Ткаченко та Максим Швидченко. Перформанс передбачав виготовлення костюмів з природніх матеріалів та підготовку простору до дії. Впродовж певного часу перформансисти разом та поодному займались монотонними ручними справами без контакту один з одним, або активно взаємодіючи.

Також у 2016 Костянтин Зоркін та Юрій Штайда прийняли участь у перформансі «Точка сходу» в рамках проведення ленд-арт симпозіума "Міфогенез 2016" у місті Вінниця. Так як обидва митця з Харкова, можна

додати цю мистецьку дію до активу харківських перформансистів [8, 24]. Також виступав з перформансом у Вроцлаві, Польща [12].

Влітку 2017 року художник взяв участь у проєкті дослідження культурної ідентичності малих міст Донбасу “Метамісто: Схід” та зробив інсталяцію “Тінь поета” у публічному просторі Бахмута, що спричинила бурхливу реакцію місцевих жителів [12].

Також відбувалися івенти, які не змогли відзначитися своєю періодичністю. Наприклад, проєкт організований Муніципальною галереєю — Ніч перформансу, який у 2017 році пройшов у Харкові вдруге. Локація цього дійства — покинутий фонтан-каскад у саду Шевченка, який вже за цей час було перебудовано. [18] Учасники-перформери: Наталія Лісова (Київ), Stephen Sheehan/Birkenhead, United Kingdom (у рамках програми резиденцій Британської Ради SWAP: UK/Україна), Юрій Штайда (Харків), Ані Зур (Київ), Boba-group (Харків), Влас Белов (Харків), Waldemar Tatarczuk (Lublin, Poland), Константин Зоркін (Харків), Vitalii Shupliak (Poznan, Poland), Mariana Hahn (Berlin, Germany).

Перехід до сучасності, на фоні російської агресії проти України, спроби повалити її політичний устрій та державність також знайшли відклик у перформансистів, які по-іншому почали ставитися до оточуючого простору, почали активніше обговорювати з глядачем нові страхи та переживання. У 2023 році Константин Зоркін, у співавторстві разом з іншими митцями презентує проєкт «Власні назви» [19]. Проєкт пропонує активну взаємодію з широким колом глядачів, тактильний досвід та тексти, для того щоб подумати про своє рідне місто.

У 2025 році К. Зоркін пропонує містянам інший досвід – інтерактивну виставку «Місто-намисто» у Харківському літмузеї [15, 55]. З експонатами, які поєднані однією грубою ниткою, кожен глядач може активно провзаємодіяти, пересунути, підняти в декораціях маленького міста, але кожен рух буде відбиватися і на інших предметах, поєднаних цією ниткою.

Молоді митці також активно працюють з перформативними засобами, наприклад Ольга Фролова має численні роботи в цьому напрямку. Серед них 2020 рік – «Guerrilla Gardening» [49] та «Haunting (More than everything, I'm afraid of becoming a ghost when I die)» [50], 2021 рік – «Dry Fire» [43] та «Wind Catching Guide» [56], 2023 – «Flowers, Stars and Snowflakes» [47] та «Decay Exercises: Letters to Nature» [44], що за такий короткий час є суттєвим доробком.

Інші молоді актори також приймають участь у одноосібних та групових відеоперформансах, творчих резиденціях в Харкові, Харківській області та інших містах нашої країни та зарубіжжя. Серед таких молодих та талановити слід виділити угруповання молодих митців «Мах», Вікторію Миронюк, Вікторію Бугайову, Юлію Одокієнко, The OPG та багато інших.

Циклічні перформанси є окремою нішею роботи харківських митців. Вони виділяються постійністю та репетитивним підходом до проведення івентів. Такою місткінею є Ірина Авдєєва - танцівниця, перформер та пластична актриса, лікарняний клоун, яка з 2012 по теперішній час працює в Харкові. У полі інтересу знаходяться: перформанс, танцювальна імпровізація, контактна імпровізація, контемпорарі, було, автентичний рух, пластичний театр, театральна та лікарняна клоунада. Має сольні роботи, також є учасником понад 60 танцювальних, музичних та театральних проєктів, вуличних акцій та фестивалів. З 2011 до 2016 входила до складу перформерської групи "Dancelab" (Харків). Учасниця багатьох міжнародних театральних та танцювальних фестивалів, вуличних соціальних акцій, резиденцій, у тому числі інклюзивних. Лікарняний та антикризовий клоун у проєкті “Файні носи. Лікарняні клоуни” в Харкові; корекційний педагог в ГО “ХФПД”. Працювала тренеркою з руху та імпровізації й хореографкою в Інклюзивній театральній студії та плейбек-театрі “Підліткового Хабу Халабуда”, хореографкою в проєкті театру ХТЮГ — інклюзивна театральна лабораторія “Перетинаючи кордони”. Засновниця та ведуча «Лабораторії тілесних образів ArTтіло».

Активно співпрацює з музикантами у театральних-музичних проєктах (сучасна академічна, експериментальна й імпровізаційна музика). [48, 51]

Серед циклічних перформансів Харкова неодмінно необхідно виділити проєкт «Чотирирічний перформанс постригу 40 років по тому (1984 — триває)» нью-йоркської концептуальної художниці Ірини Данилової, викладачки Kingsborough Community College, Колумбійського та інших університетів. Лідія Стародубцева пише про це: «Виставка перетворюється на дзеркальний лабіринт часу, одиницею вимірювання і метрономом якого є моторошні зістрижені коси в пробірках (що чотири роки Ірина Данилова здійснює такий “постриг”). Двійники перебувають “у присутності художниці”, і саме через ці привиди минулого вона ніби зчищає із себе шкаралупу швидкоплинності: старі темпоральні покрови, через розриви яких просвічує ілюзія того, що часу немає». [13]

Відношення місткiні до перформансів та перформативного процесу можна виділити з інтерв'ю, наведеного у додатках. Також вона відзначає виставу «Хтось такі як я» (2024) Ніни Хижної, що представляє собою філософсько-перформативну моновиставу, яка розгортається як екзистенційна подорож безтілесної сутності крізь тіла та досвід інших. Цей мистецький дослідницький проєкт ґрунтується на концепції емпатичного проникнення в іншість: головна героїня, позбавлена власної матеріальної оболонки, здійснює міграцію між різними тілесностями, досліджуючи механізми психофізичного адаптації до умов перманентної небезпеки.

Перформанс трансформується в антропологічне дослідження, де тіло стає архівом травматичного досвіду. Через мікронапругу м'язів, автоматизми рухів, телесні звички та соматичні реакції безтілесна спостерігачка розпізнає відбиток колективної та індивідуальної пам'яті. Вона розшифровує не лише сліди стресу, болю та смутку, але й виявляє парадоксальні форми резистентності — викривлену насолоду від моменту затишшя, чорний гумор як механізм психологічного захисту, химерне переплетіння страху та жага жити.

Методологічною основою вистави став ретельний збір усних свідчень, що перетворився на масштабну соціологічну працю. Серія структурованих інтерв'ю об'єднала респондентів різних поколінь — від 6-річної дитини до 90-річної свідки історичних катаклізмів. Цей генераційний спектр демонструє, як травма війни індивідуально рефлексує в залежності від віку, соціального досвіду та біографічного контексту, водночас формуючи новий тип колективної ідентичності.

Ключовим медіумом художньої виразності виступає мова тіла, що транслюється через хореографію нового типу. Танець тут не є набором заучених рухів, а стає антропологічним документом — фізичною маніфестацією щоденних практик, жестів опору, мімікрії під загрозу. Кожен рух виникає як інтерпретація реальних висловлювань, асоціацій та повсякденних дій учасників дослідження, перетворюючись на універсальну мову спільного досвіду.

Перформанс Хижної можна розглядати як спробу створення нового типу колективного тіла — поліфонічного організму, що об'єднує розрізнені досвіди в єдиний наратив спільного існування в умовах екстремальної реальності. Це тіло не лише несе на собі шрами травми, але й демонструє дивовижну здатність до трансформації, винаходу нових форм буття та відновлення зв'язку з людяністю в умовах, що, здавалося б, повинні цей зв'язок руйнувати.

3.2. Художня мова мистецтва перформансу у Харкові: засоби художньої творчості в перформансі

Засоби, які використовуються, форма та медіа перформатичних виступів змінюються під впливом декількох факторів, які хотілось би проаналізувати. Розглядаючи довгий період часу в чверть століття, треба пам'ятати, що протягом цього проміжку часу змінюються дві страти поколінь — митців та глядачів. При чому деяка частина глядачів попереднього проміжку часу

становляться митцями теперішнього, на яких безперечно впливає набутий мистецький досвід минулого. Тому доречним було б розбивати відповідний проміжок часу на п'ятирічні відтинки, які слабо відрізняються за характером івентів, які проводились в цей час та мають низку спільних рис засобів, які активно використовувались. Також, другим фактором, який може вплинути на перформанс – це історичний процес в якому всі присутні, і митці, і глядачі, беруть безпосередню участь. Даний фактор може бути визначальним для місця, способу, масштабу дії та залучених до неї спостерігачів.

Отже, на початку 2000-х років можна виділити два величезні кластери мистецького підходу, які використовували перформативні методи у своїх виставах – це акторський кластер і музичний. При чому в Харкові, так склалося історично, що музичний кластер вийшов побічним продуктом з акторського. Принаймні троє учасників згаданих у розділі 3.1 гуртів «5'nizza» та «Оркестр Че» були вихідцями з Харківського національного університета мистецтв імені Івана Котляревського, де і познайомились. Хоча творчі підходи кожного з гуртів дуже різняться. Якщо гурт «5'nizza» використовував перформанси доволі епізодично і тільки для привернення уваги до музичного гурту, до музики, яку грає гурт, то феномен гурту «Оркестр Че» набагато глибший. Наприклад, Михайло Кабанов, перформансист гурту, в інтерв'ю журналістам щодо появи та ідейного наповнення перформансів відповідав: «Якісь речі, з Олегом [Кадановим – авт.] обговорюємо. Припустим, пісня про самотність. Ось. Можна стояти під парасолькою і скучати (посміхається). А вже, власне, на концерті – 80% імпровізації. Усюди різні майданчики, різні люди, можна по-різному просто все робити. Навіть сумувати можна по-різному.» [53]

Соліст гурту Олег Каданов, також коментує явище перформансів, якими супроводжуються пісні та виступи колективу: «В Аукціоне піддивилися. Там Гаркуша [Олег, поет гурту Аукціон – авт.], такий собі персонаж схожий. Тільки Гаркуша він просто танцює там [на сцені, під час виступу – авт.] і вірші іноді читає. А ми ж вирішили зробити це більш театралізовано. ... Зпіонерили

ідею, переробили...» [53]. Признання переймання художнього засобу у свій гурт підкреслює свідомість вибору перформансу, як художнього інструменту, який підкреслює сказане текстом пісні, виділяє гурт серед інших і головне – доповнює змістову та чуттєву сторону творчого матеріалу. Михайло Кабанов активно використовує різноманітні образи, костюми, реквізит, активно взаємодіє з залом та публікою, але не з музикантами та музичними інструментами. В його перебуванні на сцені немає реплік, тільки перформанс, що посилює психо-емоційний стан глядача під час прослуховування музикальної композиції. Довгий сценічний шлях групи, а також різноманітність матеріалу у 6 студійних альбомах подарували харків'янам та іншим жителям міст України велику кількість перформансів М. Кабанова на сцені під час живих виступів.

Акторський кластер в цей час можна виділити за наявністю в м. Харків багатьох акторських труп («Котелок», «Театр 19», «Р. S.», «Может быть», «Green Magic», «Vinora», «Прекрасные цветы», Центру сучасного мистецтва «Нова сцена»), які активно ставлять вистави. Заснування, проведення таких фестивалів як «Курбалесія» та «NonStopMedia» також надавали майданчики для виступу, для активного діалогу між митцями, щодо процесів, та діалогу митець-глядач, які активно підіймали чутливі теми. Більшість опрацьованих тем це розпад радянського союзу (народжені у 80-ті митці), активний державотворчий процес та питання спадщини, яка дісталась в цьому процесі. Відповідно свободний акторський рух говорив та показував вільно про свободи нового устрою в реальних життєвих умовах, які оточували і митця і глядача одночасно.

Основні риси цього процесу це – певне визначене місце, костюми, свобода. Місце, яке використовується для виступу, обов'язково повинно бути відділене чимось від глядацького залу – і засобом такого відділення може бути маленьке підвищення, залізна труба, намальовані на асфальті мітки – все це відділяє митця в просторі і задає певні правила – де знаходиться глядач та де знаходиться митець. Костюм має відрізнятись від побутових речей. Це

підкреслює О. Каданов у своїх виступах: «Насправді, костюми допомагають [митцям, глядачам (?) – авт.] відразу поринути в якусь іншу атмосферу. Тому що коли ти знімаєш свою побутову одягу та одягаєш концертний костюм це відразу допомагає налаштуватися на якийсь визначений лад. Але насправді, немає взагалі ніякої необхідності [використовувати сценічний костюм – авт.], але це допомагає» [53]. Костюм відразу маркує в просторі, хто прийшов бути проактивним в цьому просторі і хто буде пасивним глядачем дійства. При цьому костюм – це явище в широкому сенсі, бо костюмом може бути річ чи предмет, який «випадає» зі звичного простору та обов'язково буде реквізитом в перформативній виставі. Свобода в цих сенсах - це початок роботи над розмиттям правил використання простору та речей у звичному середовищі: ми починаємо використовувати прості речі на сцені, надаючи їм сакральний сенс, і сакральні речі при переході за межі визначеного простору, стають більш звичайними. Даний підхід починає процес перетворення глядача у активного глядача і включення активного глядача в простір перформансу, як одного з можливих акторів цього дійства.

Підтвердженням запропонованих речей є, наприклад, використання майданчиків, таких як бар Drunken Schwein або Churchill, з обмеженим простором сцени, дуже наближеним до глядача, епатажних костюмів, мейкапу у процесі вільного декламування прозових та поетичних творів на Літературному СЛЕМі (2003-2008).

Після подій 2014 року харківський мистецький рух не міг не відреагувати на зміни в політичному житті країни та на російську агресію, пов'язану з окупацією АРК та частин Донецької та Луганської областей. Митці активно включалися в суспільну роботу з міським населенням, створюючи проєкти, які б досліджували простір («Тінь поета» Костянтин Зоркін) та пов'язану з ним пам'ять, а також глибину людського почуття свободи («Точка сходу» Костянтин Зоркін, Юрій Штайда).

Продовження цих ідей мало місце в більш сильному проявленні залученості активного глядача. Наразі, після подій 2022 року, проактивна

позиція глядача, як частини перформативної дії, є невід'ємною частиною перформансу («Місто-намисто» Костянтин Зоркін та ін.). Залучення ще більшої аудиторії, в тому числі і зарубіжної, до проблем з якими стикнулася держава є також невід'ємною рисою мистецького процесу у 2022-2025 роках. Театр, як провідник перформативної практики, потроху втрачає свою актуальність і зону свободи, займаючи місце академічного відпочинку містянина, уступаючи місце прогресивного і вільного майданчика сучасним медіа.

Перформанс в проміжку часу 2010-2020 і навіть 2025 роки сучасності може мати такі основні риси. Залученість проактивного глядача є обов'язковою рисою сучасного перформансу. Без залученості глядача він не зможе отримати в повному об'ємі той культурний та духовний досвід, який йому пропонує автор. В цьому сенсі перформанс – це маленька модель або частина моделі суспільних зв'язків, домовленостей та взаємовідношень, які піддаються кропіткому аналізу через менторську призму, супровід автора перформансу. Активний глядач взаємодіє з матеріальними чи нематеріальними об'єктами, аналізує їх поведінку чи своє відношення до них та змінює думку під кураторством автора та інших активних глядачів.

Відсутність бар'єрів, меж між автором та глядачем також є рисою сучасного перформативного процесу. Виставки, виступи, відео-записи перформансів загальнодоступні та вільно поширюються в часи швидкого інтернет сполучення у сучасній Україні та по всьому світу. Використання інструментів автоматизованого субтитрування та перекладу на інші мови також дозволяють ознайомитися та взаємодіяти з результатом мистецького акту більшій кількості людей, аніж це було в минулому. І ще – зникла навіть умовна «сцена», з'явилась повністю безбар'єрна середовище в якій одночасно можуть існувати і глядач, і митець.

Перформанс як стан пошуку. Перформативні інструменти використовуються широким колом людей для того, щоб знайти своє духовне продовження, зрозуміти себе, отримати відповіді на питання. Перформанс

використовують для відтворення здобутого досвіду на резиденціях, для фіксування переживань. Сам інструмент змінив функцію дослідження навколишнього світу та пояснення його іншому на функцію – пояснення для себе, для автора дії.

Також необхідно відмітити циклічні перформанси, які можуть не мати значного впливу зміни поколінь та політичної, історичної ситуації в країні та світі. Спробуємо розібрати це на прикладі проєкту «Чотирирічний перформанс постригу 40 років по тому (1984 — триває)» Ірини Данилової. Зміни рис даного перформативного акту в різний час відрізнялась – з огляду на різного глядача (фізично) та майданчики проведення. Але концептуально, закладена ідея циклічності та оновлення, відтворюваності досвіду та накопичення його може навести на роздум, що ніякого розвитку рис перформансу в м. Харків не було. Але це оманлива думка. Якщо придивитися уважніше, то зі зміною ставлення глядача до циклічно повторюваної дії, ми зможемо помітити, що глядач перетворився на активновзаємодіючого, аналізуючого та залученого в процес. Бар'єр між авторкою та глядачем за кожен проміжок часу у 4 роки поступово стирався і з сакрального повторюваного акту він перетворився на спільний досвід групи людей, які працюють над проєктом під час його виконання, переживаючи спільну історію. Свобода вільнодіючого та розчиненого в дії автора перформансу перекинулася, заразила самого глядача, який став діяти разом та синхронно, хоч і за сумарно довгий проміжок часу.

Висновки до розділу 3. Дослідження розвитку мистецтва перформансу в Харкові за період 2000-2025 років виявило низку ключових тенденцій. Перш за все, архівування та систематизація матеріалів виявляються нетривіальним завданням через фрагментарність архівів раннього періоду, втрату цифрових даних та зміну умов творчості митців під впливом російської агресії, що робить роботу з каталогізації надзвичайно актуальною.

Художня мова харківського перформансу зазнала значної еволюції. На початку 2000-х домінували два кластери: акторський, представлений театральними трупамі та фестивалями на кшталт «Курбалесії», та музичний, де вирізнялися такі гурти як «Оркестр Че». Для цього етапу були характерні використання визначеного сценічного простору, костюма як маркера митця та імпровізаційність. Після подій 2014 року відбувся зсув у бік дослідження простору, пам'яті та ідентичності, що знайшло відображення у проектах Костянтина Зоркіна. А після повномасштабного вторгнення 2022 року ми спостерігаємо перехід до моделі інтерактивного та соціального досвіду, де активний глядач стає невід'ємною частиною мистецького акту, а межі між митцем і аудиторією повністю розмиваються.

Функція перформансу суттєво трансформувалася. Від інструменту для дослідження та коментування зовнішнього соціального простору він еволюціонував до засобу самопізнання та особистого духовного пошуку. Митець дедалі частіше використовує перформанс для фіксації власних переживань і отримання відповідей на особисті запитання.

Окремим вектором розвитку виявилася циклічність, яку можна простежити на прикладі багаторічного перформансу Ірини Данилової. Розвиток тут відбувається не лише через зміну форм, а й через поглиблення взаємодії з глядачем у рамках повторюваного ритуалу. Поступово сакральна дія автора перетворюється на спільний, накопичений досвід спільноти, що підтверджує загальний тренд на активізацію аудиторії.

Таким чином, мистецтво перформансу в Харкові пройшло шлях від театралізованих, часто музично-орієнтованих виступів до складноорганізованих соціальних практик і інструментів рефлексії. Центральну роль у сучасному перформансі відіграє вже не митець-виконавець, а діалог митця і проактивного глядача в умовах повного зникнення традиційних просторових і комунікативних бар'єрів.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження за темою «Мистецтво перформансу Харкова 2000х – 2020х років» дає підстави сформулювати наступні висновки:

1. Аналіз наукової бази підтвердив актуальність та недостатню дослідженість харківської перформансної сцени. Хоча світовий контекст перформансу ґрунтовно висвітлено у працях Р. Голдберг, Е. Фішер-Ліхте, А. Вуянович, регіональний український досвід залишався на периферії академічного дискурсу. Саме це зумовило необхідність системного вивчення місцевих практик, їх специфіки та еволюції для заповнення історичної лакуни в контексті українського мистецтва та систематизації досвіду харківських практиків перформансу.

2. Харківська перформанс-сцена 2000-2020-х років пройшла значну еволюцію – від театралізованих виступів до інтерактивних соціальних практик. Спочатку домінували акторські та музичні кластери («Курбалесія», «Прекрасные цветы», «5'nizza», «Оркестр Че»), для яких були характерні використання сценічного простору, костюму та імпровізація. Згодом акцент змістився на дослідження простору, пам'яті та ідентичності (К. Зоркін), а після 2022 року – на моделі інтерактивного досвіду з активною роллю глядача. Таким чином, мистецтво дії в Харкові трансформувалося, пришвидшивши реакціоністську функції мистецтва, разом із суспільством, відображаючи його головні виклики.

3. Ключовою рисою сучасного харківського перформансу стала активізація глядача та розмивання меж між митцем і аудиторією. Такі проєкти, як «Місто-намисто» К. Зоркіна або циклічний перформанс І. Данилової, демонструють перехід від пасивного споглядання до співтворчості. Глядач більше не є стороннім спостерігачем, а стає повноцінним учасником мистецького акту, що формує новий тип комунікації та колективного досвіду,

який об'єднує глядачів між собою в загальні та автором перформансу в частці, роблячи глядача непідготовленим учасником перформансу.

4. Функція перформансу в Харкові трансформувалася від коментування зовнішніх соціальних процесів до інструменту особистого та колективного самопізнання. Якщо на початку 2000-х перформанс часто був реакцією на суспільні зміни (розпад СРСР, становлення державності), то згодом він став засобом рефлексії, фіксації травматичного досвіду та пошуку нових форм ідентичності в умовах війни. Ця еволюція свідчить про поглиблення його терапевтичного та екзистенційного потенціалу, пришвидшення відповідних мистецьких процесів під впливом агресивного середовища.

5. Важливу роль у розвитку харківського перформансу відіграли інституційні майданчики та фестивалі, такі як «Курбалесія», «NonStopMedia», «ЄрміловЦентр». Вони не лише надавали простір для презентації, але й формували середовище для професійної комунікації, обміну досвідом та консолідації мистецької спільноти. Саме ці платформи стали каталізаторами творчості, інкубуючи нові ідеї та забезпечуючи видимість митцям на регіональному, всеукраїнському та міжнародному рівнях.

6. Мистецька мова харківського перформансу характеризується поєднанням міждисциплінарності, експерименту з формою та зверненням до локального контексту. Митці активно використовують різноманітні медіа – від класичних (танець, театр, музика) до новітніх (VR, інтерактивні інсталяції), але завжди ґрунтують свої практики на місцевому матеріалі – історії, міфології, сучасних соціальних реаліях Харкова. Це створює унікальний художній код міста, що поєднує глобальні тенденції з автохтонними локальними рисами.

7. Дослідження виявило значні труднощі в архівуванні та систематизації матеріалів харківського перформансу, зумовлені фрагментарністю архівів, втратою цифрових даних та зміною умов та методів творчого процесу через російську агресію. Це робить актуальним подальшу

роботу зі докладного збирання, каталогізації та аналізу місцевих перформативних практик, що є невідкладним завданням для збереження культурної спадщини.

8. Перспективи розвитку харківського перформансу пов'язані з подальшою інтеграцією в глобальний мистецький контекст, пошуком нових форм взаємодії з аудиторією та осмисленням травматичного досвіду. Мистецтво перформансу в Харкові продовжує еволюціонувати, відображаючи складні соціальні, політичні та культурні трансформації. Його здатність бути чутливим барометром часу та лабораторією нових комунікаційних моделей робить його важливим об'єктом для подальших міждисциплінарних досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А. Вуянович URL: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/10/03/lekciya-anu-vuyanovich-performans-iperformativnost/> (дата звернення: 15. 10.2025)
2. Булавіна Н. Самоорганізація як альтернативний напрямок інституалізації мистецтва. *Щорічний науковий журнал "Художня культура. Актуальні проблеми"*. 2009. №12. С. 24-32.
3. Безугла Р. Концептуалізація перформансу в науковому дискурсі // *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. №16(2). С. 18–26.
4. Буто на "РобинзонТВ"(трейлер)/Butoh in ROBINZON TV(Trailer) [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0Xz3T2rvCA> (дата звернення: 17. 11.2025)
5. Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. Плинність форм і змістів // *Сучасне мистецтво*. 2019. №15. С. 77–102.
6. «Гза унда дзала» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.facebook.com/events/1820870268140030/> (дата звернення: 17. 11.2025)
7. Гза унда дзала [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=_2MDgXXqwKQ (дата звернення: 17. 11.2025)
8. Зоркін Костянтин [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://mitec.ua/category/artists/zorkin-kostyantyn/page/2/> (дата звернення: 17. 11.2025)
9. Історія українського мистецтва / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського / голов. ред.: Скрипник Г.; наук. ред. Кара-Васильєва Т. Київ: Мистецтво ХХ століття, 2007. Т. 5. 1048 с.
10. Курбалесія / І. Ю. Чужинова // *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – Київ: Інститут енциклопедичних досліджень

НАН України, 2016. – Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-51792> (дата звернення: 17. 11.2025)

11. Костянтин Зоркін [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8F%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD_%D0%97%D0%BE%D1%80%D0%BA%D1%96%D0%BD (дата звернення: 17. 11.2025)

12. Костянтин Зоркін: "Як художник я відчуваю відповідальність за зміни" [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://lb.ua/culture/2018/03/01/391550_konstantin_zorkin_kak_hudozhnik.html (дата звернення: 17. 11.2025)

13. Кирило Лукаш Перформанс художнього постригу тривалістю у сорок років [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://radio.nakypilo.ua/podcast/performans-hudozhnogo-postrygu-tryvalistyu-u-sorok-rokiv/> (дата звернення: 17. 11.2025)

14. Левченко О. Перформативність vs театральність в аспекті перформативного повороту // Науковий вісник «Курбасівські читання». 2018. №13. С. 13–25.

15. Леонова Т. «Іменем міста» Харкова: до чого тут корабель і місто-намісто? [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://nakypilo.ua/teksty/imenem-mista-kharkova-do-choho-tut-korabel-i-misto-namysto/> (дата звернення: 17. 11.2025)

16. Михайло Кабанов [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE_%D0%9A%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2 (дата звернення: 17. 11.2025)

17. Мультфільм Гагарин – Хочу нормальну дівчину [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=lYJiqqqSWOw> (дата звернення: 17. 11.2025)

18. Ніч перформансу у Харкові [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://mgallery.kharkiv.ua/ru/event/nich-performansu-u-harkovi/> (дата звернення: 17. 11.2025)

19. "Не називайте нас новим Розстріляним відродженням". Художник Костянтин Зоркін про харківське мистецтво між смертю і любов'ю [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/culture/ne-treba-nazivati-nas-novim-rozstrilyanim-vidrozhennyam-hudozhnik-kostyantinzorkin-pro-harkivske-mistectvo-mizh-smertyu-i-lyubov-yu-306457/> (дата звернення: 17. 11.2025)

20. Он-лайн бібліотека: Readbookz.com. Культурологія: Акціонізм. 2008. <https://web.archive.org> (дата звернення 05.10.2025)

21. Олег Каданов [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%B3_%D0%9A%D0%B0%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2 (дата звернення: 17. 11.2025)

22. Оркестр Че [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D0%BA%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80_%D0%A7%D0%B5 (дата звернення: 17. 11.2025)

23. Поэтический МОШ 22.01.2017. Живот. Безпальцев А. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://vk.com/video12547791_456239131 (дата звернення: 17. 11.2025)

24. ПЕРФОРМАНС "ТОЧКА СХОДУ" [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=j4eFuX6SBFQ> (дата звернення: 17. 11.2025)

25. Пятница Дробь Суббота (ПДС) – Меня лечили [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=0uFMi2eUBCE> (дата звернення: 17. 11.2025)

26. Перфоманс "С точки зрения времени..." (фрагмент 4) [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=DfbjeZEe_jc (дата звернення: 17. 11.2025)

27. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія / Катерина Станіславська; вид. друге, перероб. і доп. – К.: НАКККиМ, 2016. – 352 с.

28. Станіславська К. «Сучасні перформативні практики: образотворчість чи театралізація? (На прикладі творчості Марини Абрамович)» Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені ІК Карпенка-Карого.—2015.— 14 (16). – с.154-160.

29. Склярєнко Г. Нова хвиля і українське мистецтво к. XX століття : сучасне мистецтво / наук. зб. ПСМ НАМУ ; ред.: Сидоренко В., Авраменко О., Безгін І. Київ : вип. 6. 2009. С. 188 – 196.

30. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX – XI століття / Ін-т проблем сучас. мист-ва Акад. мист-в України. Київ : ВХ[студіо], 2008. 187 с.

31. Театральний фреш-фестиваль «Я і Села Брук» відвідали понад 3 тисячі глядачів [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://kharkivoda.gov.ua/news/85841> (дата звернення: 17. 11.2025)

32. Театр Прекрасные Цветы [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/@TheSTOPZ> (дата звернення: 17. 11.2025)

33. У Харкові відбудеться актуальний театральний фестиваль: програма [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://redpost.com.ua/news/1158823-v-harkove-sostoitsya-aktualnyi-teatralnyi-festival-programma> (дата звернення: 17. 11.2025)

34. Фостер Х., Краус Р., Буа І.-А., Бухло Б., Джосліт Д. Мистецтво з 1900 року: модернізм, антимодернізм, постмодернізм. М.: Музей «Гараж» та Пекло Маргінем, 2015. С. 612-613.

35. Часопис «Про|стір» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.prostranstvo.media/uk/category/mistectvo/> (дата звернення: 15. 10.2025)

36. Шумська Я. Міжнародні фестивалі перформансу: виникнення, співпраця та мистецький взаємообмін // Вісник ХДАДМ. 2015. №8. С. 116–119.
37. Юлия Чурсина. Харьков. Перформанс "Небытие...Рождение вкуса" часть 1 [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=pazmTGVX_zE (дата звернення: 17. 11.2025)
38. Яцик І. «Перформативні практики у творчості українських митців» / Художня культура. Актуальні проблеми. Вип. 17. Ч. 2. 2021.
39. «Я та Села Брук» — у Харкові стартував театральний фестиваль [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://nakipelo.ua/ru/ya-i-sela-bruk-v-harkove-startoval-teatralnyj-festival> (дата звернення: 17. 11.2025)
40. 5'NIZZA – Морячок [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=OEIc8dOdPHE> (дата звернення: 17. 11.2025)
41. «Art Ukraine» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://artukraine.com.ua/> (дата звернення: 15. 10.2025)
42. «Bird in Flight» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://birdinflight.com/> (дата звернення: 15. 10.2025)
43. Dry Fire [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.oliafedorova.com/works/dry-fire> (дата звернення: 17. 11.2025)
44. Decay Exercises: Letters to Nature [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.oliafedorova.com/works/letters-to-nature> (дата звернення: 17. 11.2025)
45. Dancelab_Performance_Kharkiv [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.facebook.com/dancelab.performance.kh/> (дата звернення: 17. 11.2025)
46. Erika Fischer-Lichte «Ästhetik des Performativen (edition suhrkamp)», Frankfurt am Main, 2004, P. 122.
47. Flowers, Stars and Snowflakes [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.oliafedorova.com/works/flowers-stars-snowflakes> (дата звернення: 17. 11.2025)

48. Family Art Retreat Project [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://artherapyforce.com.ua/project/family-art-retreat-project-in-lviv/> (дата звернення: 17. 11.2025)

49. Guerrilla Gardening [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.oliafedorova.com/works/guerrilla-gardening> (дата звернення: 17. 11.2025)

50. Haunting (More than everything, I'm afraid of becoming a ghost when I die) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.oliafedorova.com/works/haunting> (дата звернення: 17. 11.2025)

51. Irina Avdeeva [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/@irinaavdeeva8601> (дата звернення: 17. 11.2025)

52. Non-stop media [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://nonstopmedia.org/> (дата звернення: 17. 11.2025)

53. OLIV.E – Оркестр Че (полная версия программы) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://youtu.be/cxBhqj5Yl4U> (дата звернення: 17. 11.2025)

54. RoseLee Goldberg «Performance Art: From Futurism to the Present World of Art» / Thames & Hudson, 2025, P. 280.

55. Skulls, Flowers, Birds and Houses: How Kharkiv Artist Sought the Identity of the Frontline City [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ukraineworld.org/en/articles/stories/kharkiv-artist-frontline-city> (дата звернення: 17. 11.2025)

56. Wind Catching Guide [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.oliafedorova.com/works/wind-catching-guide> (дата звернення: 17. 11.2025)

Додаток А

Список ілюстрацій

1. Виступ групи 5'nizza (2015). Палац спорту. Київ.
https://zn.ua/CULTURE/gruppa-5-nizza-predstavila-novuyu-pesnyu-197869_.html
2. Сергій Бабкін – ЗРАДА (2023). Інтернет-реліз
<https://www.youtube.com/watch?v=Y56woGmalvQ>
3. Оркестр Че - Сльози Усамы Ламбадена (2007). бар Drunken Schwein. Харків. <https://www.youtube.com/watch?v=vpqvJQ5aVTk>
4. Великий сольний театралізований концерт групи Оркестр Че (2010). ККЗ Україна, Харків. <https://youtu.be/VXROF7wBDos>
5. OLIV.E - Оркестр Че (полная версия программы) (2011) VIP MUSIC STUDIO records, Харків.
<https://www.youtube.com/watch?v=cxBhqi5Yl4U>
6. Оркестр Че. презентація альбома Коллективное Б. клуб Jazzter, Харків. (2015). https://www.youtube.com/watch?v=7C_qhESpUWk
7. Мультфільм Гагарин - Хочу нормальну дівчину, моно-виступ «[Я Актриса] – Спектакль», бар Churchill, Харків. (2010).
<https://www.youtube.com/watch?v=lYJiqqqSWOw>
8. Олексій Беспальцев, Виступ на фіналі Поетичного МОШу, бар ЖИВОТ, Харків. (2017). https://vk.com/video12547791_456239131
9. Сандро Гарібашвілі, Костянтин Зоркін, Марія Коренєва, Ольга Кузіна, Юрій Штайда, Антон Ткаченко та Максим Швидченко, «Гза унда дзала», Єрмілов Центр, Харків. (2016)
https://www.youtube.com/watch?v=_2MDgXXqwKQ
10. Костянтин Зоркін, Юрій Штайда, «Точка Сходу», ленд-арт симпозіум "Міфогенез 2016", Вінниця. (2016)
<https://www.youtube.com/watch?v=j4eFuX6SBFQ>

11. Войцех Неканда Трепка, прес-служба Львівського місяця у Вроцлаві ЄСК 2016 Перформанс Костянтина Зоркіна, Вроцлав. (2016)
https://lb.ua/culture/2018/03/01/391550_konstantin_zorkin_kak_hudozhnik.html
12. Костянтин Зоркін «Тінь поета», Бахмут. (2017)
https://lb.ua/culture/2018/03/01/391550_konstantin_zorkin_kak_hudozhnik.html
13. Констянтин Зоркін та ін. «Власні назви», Харків. (2023)
<https://life.pravda.com.ua/culture/ne-treba-nazivati-nas-novim-rozstrilyanim-vidrozhennyam-hudozhnik-kostyantyn-zorkin-pro-harkivske-mistectvo-mizh-smertyu-i-lyubov-yu-306457/>
14. Констянтин Зоркін, проєкт «Іменем міста», інтерактивна виставка «Місто-намисто» в Харківському Літмузеї, Харків. (2025)
<https://ukraineworld.org/en/articles/stories/kharkiv-artist-frontline-city>
15. Olia Fedorova, Flowers, Stars and Snowflakes. (2023)
<https://www.oliafedorova.com/works/flowers-stars-snowflakes>

Додаток Б
Альбом ілюстрацій



Рис. 1. Фото з виступу групи 5'pizza у Палаці спорту, Київ, 2015.



Рис. 2. Реліз пісні «ЗРАДА», офіційний акаунт виконавця, 2023.



Рис. 3. Фото з виступу групи Оркестр Че у Drunken Shweine, Харків, 2007.



Рис. 4. Фото з виступу групи Оркестр Че у ККЗ Україна, Харків, 2010.



Рис. 5. Фото з виступу групи Оркестр Че у OLIV.E, Харків, 2011.



Рис. 5. Фото з виступу групи Оркестр Че у OLIV.E, Харків, 2011.



Рис. 6. Фото з презентації альбому «Коллективное Б.» групи Оркестр Че у клуб Jazzter, Харків, 2015.



Рис. 7. Фото з моно-виступу «[Я Актриса] – Спектакль» у барі Churchill, Харків, 2010.



Рис. 8. Фото з фіналу Поетичного МОШу у барі ЖИВОТ, Харків, 2017.



Рис. 9. Фото перформансу «Гза унда дзала» Єрмілов Центр, Харків, 2016.



Рис. 9. Фото перформансу «Гза унда дзала» Єрмілов Центр, Харків, 2016.



Рис. 10. Фото перформансу «Точка сходу» "Міфогенез 2016", Вінниця, 2016.



Рис. 11. Фото перформансу Константина Зоркіна, Вроцлав, 2016.



Рис. 12. Фото перформансу «Тінь поета» проєкт «Метамісто: Схід», Бахмут, 2017.

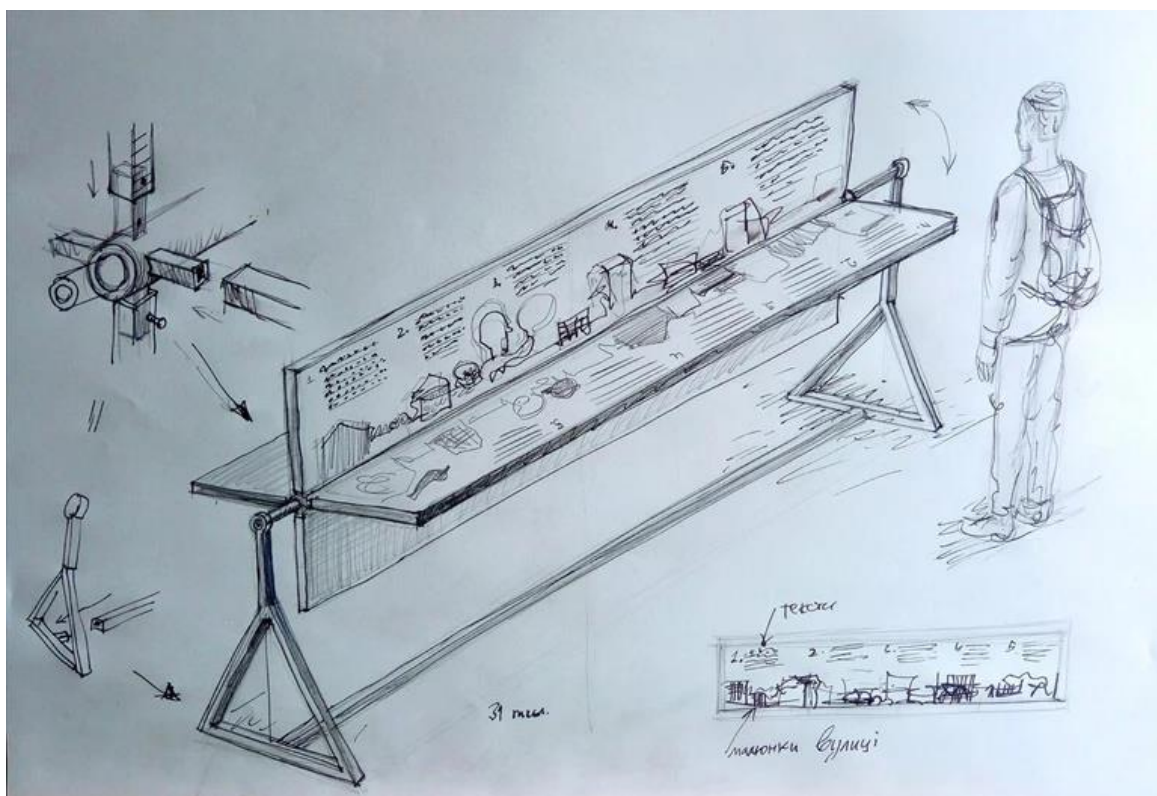


Рис. 13. Ескіз конструкції для вуличної виставки "Власні назви" Харківський літмузей, Харків, 2023.



Рис. 14. Частина експозиції (а, б) «Місто-намисто» Харківський літмузей, Харків, 2025.

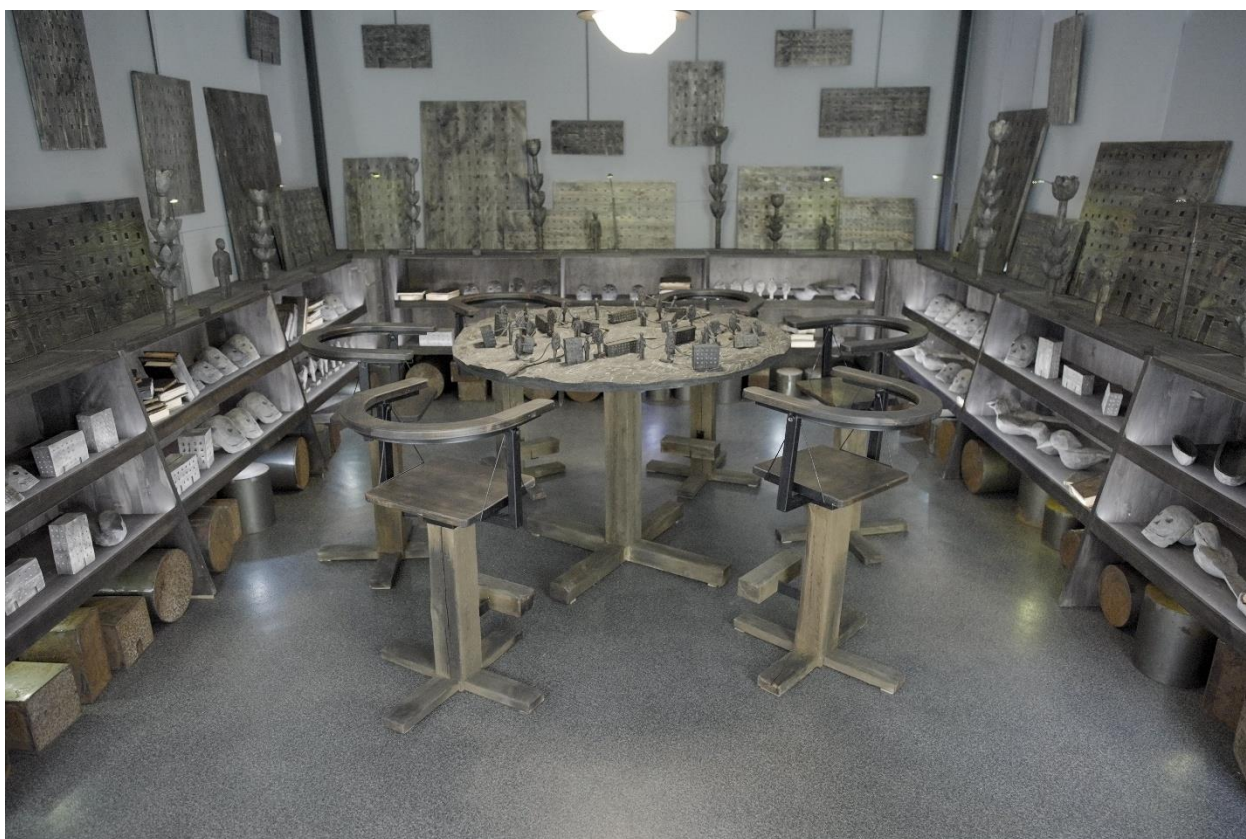


Рис. 14. Частина експозиції (а, б) «Місто-намисто» Харківський літмузей, Харків, 2025.



Рис. 15. Olia Fedorova, Flowers, Stars and Snowflakes, 2023.

Додаток В

Інтерв'ю з Іриною Даніловою

(Зустріч відбулась у програмі Zoom; липень 2025)

Ірина Данілова, харків'янка, викладачка класичного малюнку у Нью-Йоркському університеті, авторка перформансів.

Ірина Данилова кожні чотири роки, в ніч на 31 серпня, збирає своє волосся, створюючи унікальну хронологію життя через фізичний прояв тривалості. Це мистецтво, що почалося як символічна стрижка перед від'їздом з батьківщини, перетворилося на масштабний проєкт на все життя, який присвячено всім жінкам, що втратили волосся не з власної волі.

— Що для Вас означає перформанс як вид мистецтва і яке місце він займає у сучасному постмодерному мистецькому просторі?

Перформанс для мене — це насамперед дія. Дія є в центрі життя і в центрі мистецтва. Мій «Проект 59» підкреслює важливість дії понад усе.

— Як, на Вашу думку, еволюціонував перформанс від моменту свого виникнення до сьогодення на світовій арені? А як він зароджувався та розвивався в Україні?

Оскільки перформанс з'явився досить пізно в розвитку мистецтва, я не бачу великої різниці між першим і теперішнім. Єдиний виняток — це технології та політика. Щодо України, конкретно я нічого не можу сказати.

— Яку роль відіграють дематеріалізація (відмова від матеріального об'єкта на користь дії чи процесу) та трансгресія (вихід за межі усталених норм) у перформанс-мистецтві?

Я написала статтю про розвиток мистецтва і про те, чому з'явилися абстракція та перформанс. Пришлю Лінк. <http://culture-art-knukim.pp.ua/article/view/287666/281529>

— Перформанс часто знаходиться на межі між візуальним мистецтвом і театром. Як Ви бачите цю межу?

В англійській мові це одне й те саме слово. Є різні перформанси: одні включають момент перевтілення і ближчі до театру, інші — ні.

— У чому полягає вплив перформанс-мистецтва на суспільство? Чи здатен він змінювати сприйняття глядача?

Це головне завдання перформансу. Загалом мистецтво має «впливати» на людину, яка є частиною суспільства. Картина чи перформанс, але саме перформанс як дія у часі сублимує життєвий досвід і впливає на життя глядачів.

— Що спонукало Вас зайнятися перформансом?

Я почала займатися перформансом ще тоді, коли навіть не знала, що цим займаюся, і, мабуть, ще не знала цього слова. У радянські часи знання про сучасне мистецтво були спорадичними, якщо взагалі були. Тобто це сталося само собою, як частина життя. Наприклад, «перформанс постриження». Далі були ситуації, коли мене запрошували на фестивалі. В рамках «Проекту 59» я з самого початку намічала його параметри в просторі: підйом на 59 поверх у Нью-Йорку, занурення на глибину 59 футів, політ на висоті 5900 футів, хода на перетині 59-го меридіана і 59-ї паралелі.

До речі, якщо порівнювати з театром, то перформанс ближче до глядача — без сцени. Хоча, як і в усьому сучасному мистецтві, ці межі стираються.

Мій «перший перформанс» трапився, коли мені було рік: у музеї Айвазовського в Феодосії мене так вразила «вода» на картинах, що я намочила білий диван. У певному сенсі всі подальші перформанси були в тій же логіці.

— Які ідеї чи теми Ви найчастіше досліджуєте у своїх перформансах?

Це рефлексія на середовище і моє індивідуальне бачення. Це завжди заява. Я не віддана певним темам, але за обставинами — як жінка, як українка, як емігрантка — я відображаю свій ракурс.

Особливо важливо підкреслити те, що закладено у «Проекті 59»: те, що ми робимо, значно важливіше, ніж те, заради чого ми це робимо. Намір формує дію, але тільки дія впливає на життя.

— Як Ви ставитеся до дематеріалізації у перформансі? Чи є для Вас важливим вихід за межі норм?

Я не простежую прямого зв'язку між перформансом і дематеріалізацією. Це, можливо, Ваше спостереження. У перформансі часто присутні предмети або аксесуари, але він зазвичай не створює матеріальних об'єктів (хоча буває й інакше). Перформанс як вершина еволюції мистецтва з'явився після дематеріалізації. У моїй практиці це сталося через колаж — як, власне, і в історії мистецтва.

Моя особиста задача — привносити щось добре і вічне, заряджати енергією, розширювати горизонти, знімати нашаровані штампи і виводити в простір індивідуальної свободи.

— Як Ви взаємодієте з аудиторією під час перформансів?

По-різному. Бували роботи, де глядачі залишалися лише спостерігачами, а були такі, де вони ставали повноправними учасниками.

Найважливішим для мене є «Перформанс постриження» — бо він позитивний, давній і інтегрований у життя. Але й кожна інша робота має значення. Наприклад, у «Команді 59» я рахую присутніх, обираю 59-го, ставлю йому печатку на долоню і прошу робити те саме. У результаті за кілька хвилин усі глядачі стають учасниками і разом утворюють «команду 59».

Додаток Г
Інтерв'ю з Юлією Одокієнко
(акторка, перформерка)

(Зустріч відбулась у Харківській Муніципальній галереї, Харнів; травень 2025)

– Будь ласка, представтеся. Хто ви, чим займаєтесь, де навчалися?

– Мене звати Юлія Одокієнко, мені 24 роки. Минулого року я закінчила магістратуру за спеціальністю «акторка драматичного театру і кіно» у Харківській державній академії культури.

Окрім формальної освіти, я активно беру участь у перформативних лабораторіях і мистецьких резиденціях – це вже 6–7 реалізованих проєктів. Саме ці простори, а не університет, найбільше сформували моє естетичне бачення. Неформальні практики, інноваційні простори для молодих митців дали мені те, чого не могла дати офіційна система.

– Що для вас означає перформанс і яке місце він займає в сучасному мистецтві?

– Для мене перформанс – це дія, яка змінює. Він змінює не тільки арт-об'єкт, але й самих глядачів, і виконавців. Це один із найважливіших елементів сучасного мистецтва, адже мистецтво взагалі змінює людину.

Перформанс дозволяє вивести глядача з пасивної позиції й залучити до співдії. Робота стає гострішою, влучнішою, сучаснішою.

– Чи знаєте ви, як зароджувався перформанс в Україні?

– Наскільки я знаю, його витоки пов'язані з художниками. Наприклад, Харківська школа фотографії – вона теж була провокаційною, авангардною, і цілком має перформативний характер. Їхні роботи включали глядача тілесно, викликали відчуття, на які неможливо залишитись байдужим. Але якщо говорити про точне «зародження» – я б не взялася стверджувати.

– Яку роль у перформансі відіграють дематеріалізація та трансгресія?

– Мистецтво довго вибудовувало навколо себе ауру недоторканності: театр як «храм», мистецтво як щось піднесене. Але це відштовхує багатьох людей: їм здається, що театр занадто пафосний, «не для них».

Тому порушення норм і відмова від матеріального об'єкта можуть зробити мистецтво актуальнішим. Не можна говорити про війну лише «красивими образами». Інколи треба використовувати жорсткі слова чи форми, які зламають стереотипи. Це боляче й ризиковано, але без цього мистецтво не працюватиме.

Водночас ми маємо бути уважними: різні люди реагують по-різному. Засоби виразності – світло, звук, візуальні ефекти – потребують свідомого підходу. Іноді митці вдаються до маніпуляційних прийомів – різких звуків, стробоскопів – навіть коли в залі є військові. Для мене це виглядає невідповідально.

– Як ви ставитеся до форми та матеріальності у театрі й перформансі?

– Я бачу тенденцію: матерія йде на другий план. Помпезна сценографія часто приховує сенс. Іноді достатньо мінімальних деталей, щоб створити сильний образ.

Форма й зміст мають співіснувати. Є митці, які починають від форми, і потім наповнюють її сенсом. Є ті, хто виходить із ідеї, а вже потім шукає форму. Обидва шляхи правильні, якщо результат щирий.

Приклад – моновистава Ніни Хижної «Хтось такий, як я». Там мінімум сценографії: сітка, простий костюм і кілька деталей. Але цього достатньо, щоб глядач наповнив виставу власними смислами.

– Чим для вас відрізняється театральний перформанс від візуального?

– У театральному перформансі можуть поєднуватися різні елементи: текст, пластика, хореографія, імпровізація. Це колаж технік, де є простір і для підготовленого матеріалу, і для випадковості.

Візуальний перформанс частіше тримається на одній конкретній дії, що триває в часі, як у Марини Абрамович. Вона задає правило гри, а далі все – імпровізація. У театрі ж правила взаємодії інші, там більше підготовки, репетицій.

– Розкажіть про ваші перші досвіди у перформативних лабораторіях.

– Перша моя резиденція була у Львові, в просторі GemFactory – лабораторія «Театр болю і слава виділена як тригер». Її проводила Люба Ільницька. Це стало для мене прозрінням: немає тих «священних» правил, які нам втовкмачували в університеті.

У таких просторах ти можеш експериментувати, шукати, навіть помилятися. Це дає свободу і стає поштовхом до дії.

– Які теми для вас найбільш важливі у власних роботах?

– Мене цікавлять досвіди реальних людей. Я працюю з документальним і постдокументальним матеріалом: історіями військових, цивільних, дітей. Це робить мистецтво ближчим і зрозумілішим.

Також мене цікавить тілесність – як тіло зберігає досвіди, як воно саме стає носієм інформації. У роботах я досліджую, як через тіло можна передавати ідеї, історії, чужі голоси.

Я зараз визначаю себе як незалежну мисткиню, акторку і перформерку.

– Які підходи у сучасному харківському театрі вам найближчі?

– Для мене велике натхнення – театр «Нафта». Вони дуже відкриті: діляться простором, підтримують молодих митців, організовують лабораторії. Їхня робота тримається на людяності й довірі.

Я ціную також Ніну Хижну і Артема Вусика – їхні підходи дуже різні, але обидва цікаві. Є й нові простори, як театр «Для людей», який відродився під час повномасштабної війни. Для мене важливо не «де» ми, а «хто» ми. Навіть без приміщення можна робити театр – у вулиці, в підвалі, будь-де.

– Розкажіть про вашу найважливішу роботу.

– Це постдокументальна вистава «Земля та яд». Вона створювалася на основі свідчень військових, волонтерів і наших особистих історій. Ми поєднували документальний матеріал із художньою формою, міфологічними образами напівбогів. Це дозволило говорити про болюче без прямої травматизації.

У цій роботі ми були одночасно акторами, режисерами, дослідниками. Разом писали текст, шили костюми, придумували хореографію. Це був колективний процес, який дав відчуття повної залученості.

Для мене ця вистава – одна з найважливіших. Шкода, що вона мала лише кілька показів, бо постали фінансові й організаційні питання. Але саме вона навчила мене, що перед початком роботи важливо домовитися про фундаментальні речі: про гроші, про відповідальність, про подальше життя вистави.

– Чи вплинув досвід повномасштабної війни на ваші мистецькі підходи?

– Так. До вторгнення я працювала лише з п'єсами. Зараз я не уявляю собі роботу з готовим текстом. Мені важливо працювати з живим матеріалом – свідченнями, досвідами, голосами людей. Це мій спосіб говорити про теперішнє.