

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА
ФРАНКА

Факультет культури і мистецтв

(повне найменування назва факультету)

Кафедра театрознавства та акторської майстерності

(повна назва кафедри)

Кваліфікаційна (магістерська) робота

ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПОВОРОТ
ТА ЕМАНСИПАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНСЬКОМУ
ТЕАТРИ: НОВИЙ СТАТУС АКТОР(ІВ)ОК

Виконала: студентка 2-го курсу, групи КМТ-
21м
спеціальності

ОП 026 Сценічне

мистецтво. Театрознавство

(шифр і назва спеціальності)

Ліннік Юлія Василівна

(підпис)

(прізвище та ініціали)

Керівник доцент, кандидат мистецтвознавства

Лаврентій Р. Я.

(підпис)

(прізвище та ініціали)

Львів – 2024

ЗМІСТ

Вступ.....	6
------------	---

РОЗДІЛ 1. ОГЛЯД ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1.1. Огляд історичних джерел.....	11
1.2. Огляд методологічних джерел.....	14

Розділ 2. ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПОВОРОТ В КУЛЬТУРОЛОГІЇ

2.1. Культурологічні повороти за Доріс Бахман-Медик.....	17
2.2. Концепція перформативного повороту в аналізі культури.....	23
2.3. Теорія мовленнєвих актів Джона Остіна у формуванні концепції перформативного повороту.....	26
2.4. Теорія перформативності гендеру Джудіт Батлер та ідея гендерної ідентичності як перформативної практики.....	28
2.5. Взаємодія перформативного мистецтва та соціальних процесів.....	32

Розділ 3. ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПОВОРОТ В ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

3.1. Явище перформативного повороту в мистецькому полі.....	36
3.2. Поява і розвиток мистецтва перформансу.....	40
3.3. Характеристики естетики перформативності.....	45
3.4. Вплив естетики перформативності на театральні тенденції в театральному мистецтві Центрально-Західної Європи і США після 1960-х років.....	50
3.5 Вплив перформативного повороту на роль акторів та акторок в театральному процесі.....	56

Розділ 4. ВПЛИВ ПЕРФОРМАТИВНОГО ПОВОРОТУ НА ЕМАНСИПАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ В УКРАЇНІ З 2014 ПО 2024 рр.

4.1. Соціально-політичний контекст та його вплив на театр.....	59
4.2. Зміни в запитах аудиторії та художніх практиках.....	62
4.3. Демократизація театрального процесу: співтворчість та участь глядачів.....	65
4.4. Інтеграція концепції перформативності в українському театрі: процесуальність, документальність, тілесність, робота з простором.....	69
4.5. Персональний досвід акторської практики (вистави “Аполло”, “Кабаре на кордоні”, “Я Вона Її”).....	73
ВИСНОВКИ.....	82
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	85

ВСТУП

Перформативний поворот – термін, що довгий час не набував популярності в колах театральних митців і мисткинь в Україні. Хоча останнім часом мистецтво перформансу займає все більш вагомі позиції, а організатори мистецьких фестивалів усе частіше впроваджують “перформативні частини” у свої програми, у сфері театру природа перформативності залишається туманною. Часто її асоціюють із маргінальністю і невибагливістю художньої форми. З вуст театральних режисерів можна почути фрази в діапазоні від “це не театр, це якийсь, прости господи, перформанс” до “я радий, що на такому великому фестивалі було представлено повноцінну виставу, а не щось перформативне”.

Зараз, у контексті відсутності перекладеної українською літератури на теми мистецтва перформансу, культурологічних поворотів і сучасного театру, термін "перформативний поворот" не увійшов до лексикону середньостатистичних театральних митців і мисткинь в Україні. Знання про мистецтво перформансу часто обмежуються поверхневим знайомством із роботами сербської перформерки Марини Абрамович, а естетика перформативності зазвичай не застосовується до аналізу театру. Можливо, сама звичка розділяти мистецтва одне від одного залишається ознакою професійно сегрегованої радянської, а радше пострадянської культури, де спілка художників розташована окремо від спілки композиторів, танцівник не може виконувати роль режисера, а актор не може інтелектуалізувати свій професійний медіум. Можливо, саме прагнення розділити театр і перформанс-арт є ознакою “неостаточного модернізму”, який в частині мультисциплінарності не інтегрувався остаточно в театральне тіло українського суспільства.

Пишучи цю роботу, авторка пропонує мультидисциплінарність як основний підхід до осмислення сучасного театру в Україні. Адже сама природа перформативності (не без впливу руху модернізму з характерним для нього змішуванням медіумів і дозволом митцям без "академічної перепустки" діяти в мистецькому середовищі), закликає до кроссекторальності та інтердисциплінарності. Іншими словами, "спалах перформативності" у мистецтві не міг би відбутися без об'єднання різних мистецтв, тож пропонуємо розмивати кордони "театру" і використовувати цей прийом в дослідженні теми даної роботи.

Ця робота не про мистецтво перформансу і його розвиток в Україні. Вона зосереджується на "спалаху перформативності" у театральній культурі Європи і США, а також прагне дослідити, чи цей культурологічний феномен вплинув на трансформацію тенденцій у сучасному українському театрі, а саме – на зміну способу, в який театральні актори та акторки в Україні сприймають свою професійну діяльність та оцінюють власну роль у театральному процесі.

Попри те, що перформативний поворот – широке культурологічне явище, яке стосується аналізу соціальних процесів, у цій роботі ми опишемо, як зміна культурологічної парадигми з текстоцентричної на дієцентричну впливає саме на сучасний театр. Зокрема, увагу буде приділено звільненню акторів і акторок від режисерського домінування в творчому процесі. Також робота спрямована на пошук відповіді на запитання: чи перформативний поворот у театральному мистецтві Європи та США спричинив трансформацію тенденцій в українському театрі, зокрема відхід від режисерськоцентричного підходу до створення вистав на користь більш демократичної організації творчого процесу.

Перед початком слід зазначити кілька організаційних аспектів:

1. Авторка роботи є акторкою, тому її аналіз здебільшого буде зосереджений на акторській перспективі, та часто ставитиму в приклад особистий театральний досвід.
2. Ця робота може балансувати між академічністю і художністю, що також можна розглядати як перформативний метод її написання. Цитуючи Лінн Фелс із Університету Саймона Фрейзера, авторка шукатиме відповіді на її запитання: “Як перформанс як методологія, дослідження та письмо можуть сприяти появі нових способів пізнання в академічному середовищі?” (переклад авторки “*How might performance as methodology, inquiry and writing welcome new ways of knowing into the academy?*”)

Зважаючи на обмежений доступ до перекладеної літератури і методології, локалізованої для українського контексту, авторка може сумніватися, припускатися помилок або мати прогалини. Проте, спираючись на власний досвід акторства, з одного боку, та історичні і методологічні джерела, з іншого, вона прагне віднайти зв’язок (або його відсутність) між сучасними тенденціями в українському театрі (2014–2024 роки) і перформативним поворотом, який розкрився в 1970-х роках у Центральній і Західній Європі та США.

Метою цієї роботи є дослідити факт впливу та інтенсивність перформативного повороту на тенденції до переосмислення ролі акторів та акторок у виробництві, створенні театральних вистав.

Обрані хронологічні межі (2014–2024 роки) зумовлені суспільними трансформаціями в Україні після Революції Гідності, що значно вплинули на театральну культуру та стимулювали пошук нових форм вираження. Географічні межі охоплюють ключові міста, які стали центрами інновацій у театральній діяльності: Київ, Харків та Львів.

Завданнями, які авторка ставить собі у цій роботі є:

- 1) Аналіз культурологічного феномена перформативного повороту: дослідити його основні риси, витoki та вплив на театральну культуру Європи та США з акцентом на зміну текстоцентричної парадигми на дієцентричну.
- 2) Вивчення сучасних тенденцій в українському театрі: проаналізувати, як ці тенденції відображають перформативний підхід, і дослідити роль акторів та акторок у творчому процесі, зокрема відхід від режисерськоцентричного підходу.
- 3) Дослідження емансипаційних елементів у сценічній діяльності українських театральних митців: оцінити, як зміна парадигми вплинула на самосприйняття акторів та їхню участь у процесі створення вистав.
- 4) Обґрунтування інтенсивності впливу перформативного повороту на український театр: дослідити приклади творчості конкретних митців, театральних колективів та вистав, що демонструють нові способи організації творчого процесу в період 2014–2024 років.

Об'єктом цієї роботи є емансипаційні елементи у сценічній продукції сучасних театральних митців та мисткинь України. Предметом роботи є роль акторів та акторок у сучасному театральному виробництві. Під час написання авторка використовувала такі методи наукового дослідження:

- 1) Аналіз і синтез: для структурного розгляду поняття перформативного повороту, його ключових характеристик, а також для узагальнення даних про вплив цього явища на сучасний український театр.
- 2) Історично-порівняльний метод: для дослідження еволюції перформативного підходу в театральній культурі Центральної та Західної

Європи, США та України, а також для аналізу змін у ролі акторів у театральному процесі.

3) Компаративний підхід: для порівняння сценічної діяльності українських митців з міжнародними практиками, що стали результатом впливу перформативного повороту.

4) Семіотичний аналіз: для розгляду сценічної продукції через призму знакових систем, що використовуються акторами та режисерами для комунікації з глядачем у межах нових театральних форм.

Частина напрацювань цієї роботи була апробована у формі доповіді на студентській конференції факультету культури і мистецтв - VIII Міжнародна науково-практична студентська конференція «Актуальні питання історії, теорії та практики театру в дослідженнях студентів і молодих учених», яка відбулася 18 квітня 2024 року. А також, окремі напрацювання цієї роботи були відображені у серії лекції на тему “Можливості театру після перформативного повороту”, які авторка проводила у Києві, Харкові, Запоріжжі та Львові.

Розділ 1: ОГЛЯД ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1.1. Огляд історичних джерел.

Естетика перформативності:

Ключовим джерелом для аналізу естетики перформативності є робота Еріки Фішер-Ліхте "*Естетика перформативності*" [7]. Авторка розглядає перехід театру від репрезентаційної моделі до моделі присутності, де актор, глядач і простір об'єднуються в єдине цілісне художнє дійство. Цей підхід дозволяє зрозуміти, як естетика перформативності сприяє змінам у театрі, розширюючи можливості творчого процесу та впливу на глядача.

Марвін Карлсон у своїй праці "*Performance: A Critical Introduction*" [11] пропонує багатогранний аналіз перформативності як способу переосмислення традиційних театральних форм. Його роздуми про природу перформативності, що створює новий простір для творчого самовираження, є важливими для аналізу змін у статусі актора та акторки в сучасному театрі.

Перформативний поворот: загальні засади

Термін "перформативний поворот" здобув популярність завдяки дослідникам 1970-х років, серед яких Річард Шехнер, Віктор Тернер та Ервін Гоффман. Їхні роботи заклали основу для розуміння того, як зміни у функціях мистецтва та театру впливали на соціокультурний ландшафт.

- Річард Шехнер у книзі "*Performance Theory*" [4] досліджує межі між театром і перформансом, акцентуючи на значенні ритуалів та дії в мистецькому процесі. Його концепції інтерактивності між глядачем і виконавцем формують важливу основу для аналізу перформативного театру як спільного простору творення.

- Ервін Гоффман у праці *"The Presentation of Self in Everyday Life"* [5] пропонує соціологічний погляд на перформативність, аналізуючи її як спосіб формування ідентичності через взаємодію. Цей підхід допомагає зрозуміти, як театральні принципи використовуються поза сценою, зокрема у соціальному контексті.
- Віктор Тернер розробляє концепцію "лімінальності", яка пояснює перехідні стани у ритуалах. У контексті театру це дозволяє досліджувати, як актори та глядачі стають частиною єдиного дійства, що постійно змінюється.

Мистецтво перформансу:

Праця Роузлі Голдберг *"Мистецтво перформансу: від футуризму до наших днів"* [9] є ключовим джерелом для вивчення історії перформативного мистецтва та його взаємодії з театром. Авторка пропонує методологічні інструменти, які дозволяють аналізувати перформативність у сучасному контексті.

Катрін Вуд у книзі *"Перформанс у сучасному мистецтві"* [10] розглядає перформанс як окремий жанр і його взаємодію з іншими формами мистецтва. Її дослідження сприяє розумінню, як перформативність інтегрується у театральний дискурс і впливає на його розвиток.

Історичні аспекти українського театру:

Український театр ХХ століття розвивався переважно в рамках режисерськоцентричної моделі, яка значно обмежувала творчий потенціал митців. Водночас діяльність видатних режисерів, таких як Лесь Курбас, стала проривом у театральному мистецтві, прокладаючи шлях до новаторських підходів та руйнуючи межі традиційного театру.

Після здобуття незалежності України театральний ландшафт країни залишався сегментованим, проте почали з'являтися нові форми театального мистецтва. Вагомі зміни відбулися у статусі актора та режисера, особливо в контексті перформативного театру.

Особливу роль у розвитку сучасного театру відіграють такі митці та мисткині [19–22, 28]:

- Роза Саркісян
- Олена Апчел
- Оксана Черкашина
- Ніна Хижна
- Дмитро Костюминський
- Дмитро Левицький
- Ілля Разумейко та Роман Григорів

Їхній творчий доробок відкриває нові можливості для емансипації акторів та впровадження колективного процесу створення вистав.

А також, в цій роботі буде розглянуто діяльність та творчі політики таких театрів:

- Театр «Нафта» (Харків)
- Театр Лесі Українки (Львів)

Ці театри стали осередками інноваційних підходів, в яких переосмислюється роль режисера й актора та запроваджуються елементи перформативності.

У межах цього дослідження будуть використані статті та інтерв'ю зазначених митців у медіа. Їхні міркування та судження проаналізовано крізь призму естетики перформативності, зокрема впливу перформативного повороту на творчі підходи та переконання.

Такий підхід дає змогу глибше зрозуміти еволюцію українського театру в умовах сучасних культурних та соціальних викликів.

1.2. Огляд методологічних джерел.

Методологічна база цього дослідження спирається на міждисциплінарний підхід, що поєднує театрознавство, культурологію, соціологію, філософію, лінгвістику та критичну теорію. У цьому розділі розглянуто ключові методологічні джерела, які формують основу аналізу перформативного повороту та його впливу на емансипаційні процеси в українському театрі.

Філософія мови

Теорія мовних актів, розроблена Джоном Остіном у праці *"How to Do Things with Words"* [2], є основоположною для розуміння перформативності. Концепція Остінових "перформативів" – висловлювань, що не лише описують реальність, а й здійснюють певну дію, – створює фундамент для дослідження того, як мова в театрі може бути інструментом емансипації та створення нових сенсів.

Теорії перформативності

Джудіт Батлер у своїх працях *"Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity"* [3] розвиває поняття перформативності як способу формування ідентичності через повторювані дії, які мають суспільну значущість. Її ідеї застосовуються для аналізу того, як театральні актори та акторки через свої дії створюють нові форми взаємодії з глядачами та зміщують акценти з репрезентації на присутність.

Річард Шехнер, один із засновників сучасної теорії перформансу, у своїй книзі *"Performance Theory"* [4] пропонує розглядати перформанс як

багатошаровий процес, що охоплює репетицію, виконання та післясценічні рефлексії. Його концепція "перформансу як поведінки, що повторюється" дозволяє глибше зрозуміти, як перформативність формує нові способи взаємодії між акторами та глядачами, а також між мистецтвом і соціальними практиками.

Ервін Гоффман у книзі *"The Presentation of Self in Everyday Life"* [5] розглядає перформативність як ключ до розуміння соціальних взаємодій. Його концепція "виступу" як метафори для соціального життя дозволяє досліджувати роль актора в контексті не лише театрального, а й соціального середовища.

Культурологічні підходи

Доріс Бахман-Медик у своїй роботі *"Культурні повороти: нове орієнтування у культурології"* [1] аналізує ключові зміни в сучасному культурологічному дискурсі, зокрема перформативний та дієцентричний підходи. Її ідеї допомагають зрозуміти ширший контекст перформативного повороту як культурної трансформації, що впливає на всі аспекти мистецтва, зокрема театру.

Методологія аналізу театральної діяльності

Ганс-Тіс Леманн у книзі *"Postdramatic Theatre"* [29] аналізує перехід від текстоцентричного до постдраматичного театру, який зосереджений на дії, атмосфері та спільному переживанні. Його ідеї є основою для розгляду сучасних тенденцій у театральному мистецтві.

Критична теорія, для дослідження концепції влади та емансипації:

Мішель Фуко, зокрема у своїй праці *"Наглядати та карати"* [25] занурює у дискурс дослідження концепту влади. Фуко стверджує, що влада – це не лише інструмент примусу чи домінування, а, передусім, набір виконуваних дій, що формуються в міжособистісних стосунках та економічних взаєминах. Його ідея про те, що влада є не статичною, а динамічною структурою взаємодії, відкриває нові можливості для аналізу театрального процесу. Влада – перформується. У цьому дослідженні концепція Фуко використовується для розгляду того, як влада між акторами та режисерами перерозподіляється в сучасному театрі, як новий перерозподіл влади в організації творчого театрального процесу може впливати на зміну в самому театральному продукті, як результаті такого процесу.

Методологічна база цього дослідження поєднує теоретичні напрацювання філософії мови, культурології, соціології, театрознавства та критичної теорії. Такий мультидисциплінарний підхід дозволяє створити комплексну основу для дослідження інтенсивності впливу перформативного повороту на трансформаційні процеси в театральному мистецтві, зокрема в контексті змін ролі актора і акторки в сучасному театрі в Україні.

Розділ 2. ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПОВОРОТ В КУЛЬТУРОЛОГІЇ

2.1. Культурологічні повороти за Доріс Бахман-Медик.

Культурологічні повороти — це концепція, яка описує фундаментальні зміни в підходах до дослідження культури в гуманітарних і соціальних науках. Ці повороти підкреслюють перехід від класичних методологій і теорій до нових способів мислення, які враховують складність, динамічність і багатовимірність культури. Вони виникають як реакція на кризу традиційних парадигм і вплив ширших суспільних, наукових і культурних змін.

Культурологічні повороти змінили способи розуміння культури, відкривши нові перспективи для аналізу соціальних явищ. Вони допомогли гуманітарним і соціальним наукам адаптуватися до викликів сучасного світу, зокрема багатокультурності, цифровізації та глобалізації.

Робота німецької літературознавиці та культурологині Доріс Бахман-Медик “Культурологічні повороти: нова орієнтація у культурології” вважається найповнішою в описі цих процесів зміни парадигм у сприйнятті культур. Робота вийшла у 2016 році і містила описи сімох поворотів, якими Бахман-Медик пропонує означувати глобальний культурологічний зсув.

Бахман-Медик виокремлює і описує стратегії дослідження культури через призми Інтерпретативного повороту, Перформативного повороту, Рефлексивного (літературного) повороту, Постколоніального повороту, Перекладацького повороту, Просторового повороту, Іконічного\зображувального повороту.

Нижче коротко розглянемо особливості кожного з них:

1. Інтерпретативний поворот (Interpretative Turn).

Це методологічна зміна, яка перенесла акцент у гуманітарних і соціальних науках із пояснення соціальних явищ на їхнє розуміння та інтерпретацію. Його ключова ідея полягає в тому, що культура і соціальні феномени мають бути досліджені як системи значень, створені через мову, символи та практики.

2. Перформативний поворот (Performative Turn).

В перформативному повороті акцент розміщується на діях, практиках і ритуалах, які створюють соціальну реальність. Це зосередження на тому, як через виступи та перформанси (у широкому сенсі) люди конструюють культуру. Основу заклали ідеї Джона Остіна ("мовленнєві акти") і Джудіт Батлер (гендер як перформанс). Перформативний підхід розглядає суспільство як сцену, на якій люди виконують свої ролі (влада, ідентичність, статус) відповідно до соціальних сценаріїв. Перформанс є не лише способом вираження культури, а й інструментом зміцнення або підриву владних структур. Політичні мітинги, публічні виступи та навіть повсякденні практики мають перформативний характер. Перформативний поворот дозволяє побачити культуру та суспільство як процес, що постійно відтворюється через дії людей. Він робить акцент на динаміці, творчості та змінності, які лежать в основі соціальних практик.

3. Рефлексивний/літературний поворот (Reflexive/Literary Turn).

Це зміна в гуманітарних і соціальних науках, яка підкреслює, що наукові тексти самі є сталими конструкціями, які мають лише літературний характер. Цей поворот акцентує увагу на тому, як наративи, риторика й стиль викладу впливають на створення знання.

Літературний поворот означає прихід до усвідомлення, що наукові тексти не є нейтральними чи "об'єктивними". Вони використовують специфічні риторичні стратегії, що формують наше сприйняття реальності. Літературний поворот вважає мову не просто інструментом опису, а активним творцем знання. Як і в постструктуралізмі, парадигмальна зміна у літературному повороті відбувається за рахунок усвідомлення, що мова структурує наше розуміння світу. Зважаючи на це, наукові дисципліни починають критично аналізувати власні тексти, усвідомлюючи, що будь-який наратив — це певна інтерпретація, певним чином сконструйована реальність.

4. Постколоніальний поворот (Postcolonial Turn).

Це інтелектуальний напрямок, фокус якого наводиться на вплив колоніалізму та його спадщини на культуру, знання й суспільство. Цей підхід пропонує переосмислення колоніального минулого і ставить під сумнів імперські наративи (європоцентричні у контексті колонізованих Британською або Французькою імперією країн, або ж, до прикладу, російські в українському контексті), які домінують у науці, історії та культурі.

Постколоніальний поворот спрямований на викриття і розуміння того, як колоніалізм вплинув на формування знання і культурних уявлень. Важливу роль тут відіграють концепції "орієнталізму" (Едвард Саїд) і "іншування" (othering), які пояснюють, як колоніальні держави створювали образ "підлеглих" народів.

Наукові підходи, які базуються на європейських цінностях і баченнях, піддаються критиці як обмежені та однобокі. Постколоніальний поворот досліджує, як колоніалізм створював гібридні культурні простори, де перепліталися колоніальні і місцеві традиції. Значна увага приділяється

ролі мов у колоніальних і постколоніальних контекстах: як мова пригнічення, але також і як інструмент опору.

Важливим представниками та представницями цього напрямку дослідження культури є Гомі Бгабха, Гаятрі Співак, Едвард Саїд. В контексті дослідження України через призму постколоніальності — Тамара Гундорова, Дмитро Наливайко, Марко Павлишин та інші.

5. Перекладацький поворот (Translational Turn).

Перекладацький поворот є концепцією, яка вивчає переклад як культурний, соціальний та когнітивний процес, що виходить за межі звичного мовного обміну. У її трактуванні цей поворот підкреслює, що переклад є не лише інструментом передачі інформації, а й механізмом творення нових значень, взаємодії культур та відображення влади й ієрархій. переклад не лише переносить тексти чи смисли між мовами, але й виступає мостом між різними культурними традиціями, контекстами та уявленнями про світ. Перекладацький процес завжди відбувається в умовах певних владних відносин: домінантні культури часто нав'язують власні наративи, а меншини через переклад можуть або втратити, або посилити свій голос. Перекладач постає не як пасивний посередник, а як активний творець змістів, який формує їх відповідно до свого культурного, соціального та ідеологічного контексту. Переклад сприяє виникненню гібридних форм культури, які є результатом взаємодії локальних і глобальних традицій. Це явище часто досліджується у постколоніальних контекстах. У загальному контексті Бахман-Медик розглядає перекладацький поворот як важливий інструмент для розуміння транснаціонального обміну знаннями й культурними практиками у складному сучасному світі.

6. Просторовий поворот (Spatial Turn).

Дослідники та дослідниці, що працюють з темою просторового повороту вивчають, як простір впливає на формування культури, ідентичності та соціальних відносин. Цей підхід розглядає простір не як пасивний фон, а як активний елемент, що формує людське життя, значення й владу. Просторовий поворот об'єднує ідеї географії, культурології, соціології, урбаністики та інших дисциплін. Простір більше не сприймається як фізична або географічна реальність. Його розглядають як соціальний і культурний продукт, який формується через значення, символи та владу. Французький філософ і соціолог Анрі Лефевр є ключовим впливом на просторовий поворот. У своїй праці "Виробництво простору" він стверджував, що простір є результатом соціальних практик і політичних рішень. Простір стає місцем, де проявляються та укріплюються владні структури (як-от колоніальні чи урбаністичні практики). Цей підхід досліджує, як простір відображає ієрархії та соціальні нерівності. Мішель де Серто - ще один відомий теоретик просторового повороту, стверджував, що створення публічних просторів, де містяни почали спілкуватися і обмінюватися думками щодо політичної ситуації власної країни, спровокували у такий спосіб подальші революції та зміни суспільно-політичного ладу. Просторовий поворот змінює наше розуміння культури, показуючи, що простір може бути ключовим елементом у формуванні ідентичності, влади та соціальних відносин.

7. Іконічний/зображувальний поворот (Pictorial/Iconic Turn).

Це концепція, яка підкреслює центральну роль візуальних образів у формуванні культури, знання та суспільних уявлень. Цей підхід визнає, що у сучасному світі, переповненому візуальною інформацією, зображення

стають не просто відображенням реальності, а самостійними учасниками процесу створення значень.

Іконічний поворот змінює традиційне уявлення про текст як головне джерело знання, віддаючи перевагу візуальним формам комунікації, які мають власну "мову" і впливають на сприйняття світу. Іконічний підхід відмовляється від логоцентризму — переваги тексту і мови як основного засобу пізнання, наголошуючи, що зображення є рівноцінним і часто навіть сильнішим способом передавання інформації. Зображення не просто представляють реальність, вони її створюють. Іконічний поворот дозволяє зрозуміти, як зображення формують світогляд, суспільні відносини та культуру. Він актуальний у світі, де візуальні медіа домінують над текстом, і допомагає критично аналізувати роль образів у суспільному житті.

Підсумовуючи концепцію поворотів у вивченні культури можна прийти до висновку, що кожен з них є своєю рідною призмою, через яку дослідження культури може ставати більш складним і комплексним процесом. Тримаючи у фокусі дослідження культури одну концепцію або явище, як то дія чи текст чи візуальне зображення, ми можемо спостерігати, як культура відображається у цьому явищі, як формується через нього, а також, як формує його. Подібно до того, як народження дитини змінює життя батьків, а життя батьків тотально формує новонароджену дитину, що зростаючи, відштовхується від образу батьків у формуванні власної ідентичності.

У фокусі даної роботи ми триматимемо саме перформативний поворот і в процесі створення цієї роботи, спробуємо прокласти зв'язки між активними дієвими культурними практиками суспільства і їхньому

відображені в театральному мистецтві. А також, будемо споглядати за цим процесом зі зворотної перспективи: як театральні процеси можуть впливати і трансформувати культурні практики суспільства.

Зменшуючи масштаб дослідження на користь його якості, найщільніше ми поміркуємо про роль актора та акторки в сучасному театральному процесі в Україні і спробуємо зрозуміти, чи явище перформативного повороту, актуального для Західноєвропейського та східно американського суспільства, спричинило вплив на театральні процеси в сучасній Україні.

2.2. Концепція перформативного повороту в аналізі культури.

Перформативний поворот у соціології та культурології, за Доріс Бахман-Медик, є однією з ключових концептуальних трансформацій у сучасних гуманітарних науках. Він позначає зміщення уваги від аналізу текстуальних структур до вивчення практик, дій і процесів, через які конструюється соціальна реальність. Цей підхід став центральним у багатьох дисциплінах, включаючи антропологію, соціологію, культурологію, літературознавство та мистецтвознавство.

Перформативний поворот підкреслює значення дій (перформативів), через які відтворюються й трансформуються соціальні структури та культурні сенси. Це стосується як ритуалів, так і буденних дій. Спираючись на ідеї Джона Остіна про перформативність мови, перформативний поворот фокусується на тому, як висловлювання створюють реальність, а не просто описують її. Перформативний підхід відходить від класичних текстоцентричних методів аналізу, пропонуючи розглядати культуру як сукупність практик і процесів, які є динамічними, тимчасовими й контекстуально зумовленими. У рамках цього підходу культура

сприймається як процес, у якому соціальні актори не просто відображають існуючі структури, але й активно беруть участь у їхньому створенні через перформативні дії.

“Перформативний поворот у методології якісних соціальних досліджень ґрунтується на переході від парадигми “репрезентації” до технік мистецтва/перформансу. Перформанс відбувається як інсценування перед аудиторією або з аудиторією в певний час. На короткий час перформанс скасовує порядок звичного перебігу життя і дарує глядачам нові уявлення про нього. Поєднання фізичної присутності та репрезентації зумовлює надзвичайну референцію до теперішнього в контексті перформансу. Тому перформативні техніки, такі як акторська гра, танець, живопис, фотографія, музика та відео, є мистецтвом у теперішньому виробництві. Вони є «одноразовими» явищами. Репрезентації перформансів, такі як відеозаписи, відфільтровують саме те, що робить перформанс унікальним - часову безпосередність” [13, 2].

Польська професорка історії Ева Доманска описує перформативний поворот в контексті вивчення історії так: «Перформативний поворот означає суттєвий зсув у нашій мотивації вивчення історії, замінюючи споглядання історії та роздуми про неї діями – як «в минулому», так і «в майбутньому» для того, аби здійснити конкретні зміни у сучасній соціальній та політичній реальності». До трансформованості як основної характеристики перформативного повороту ми будемо підходити поступово.

“Перформативний поворот привернув увагу до експресивного виміру як дій, так і подій, що базуються на діях, у тому числі й театралізованої соціальної культури. Він зосереджується не на культурних контекстах

значення чи ідеї «культури як тексту», а на практичному вимірі генерування культурних смислів і досвіду. Через призму перформативного повороту, ми прагнемо зрозуміти генеративні та трансформаційні аспекти культури на основі подій, практик, матеріальних втілень та медійних форм» [1, 74].

Проте, Бахман-Медик закликає не міркувати про перформативний поворот в контексті простої відмови від тексту на користь дії. Вона вважає цей підхід занадто простим рішенням, що не підходить небінарній комплексній політиці культури, що перформується. Замість відмови від тексту на користь дії, Бахман-Медик пропонує виробити перформативну аналітичну лексику, що динамізує концепцію тексту. “Саме в цьому сенсі перформативний підхід символічної антропології зруйнував цілісне розуміння культури як замкненої системи значень. Культура стала розглядатися як семантично відкритий, перформативний і орієнтований на зміни процес, який можна досягнути за допомогою специфічного словника поведінки та інсценування - через своєрідну «культурну прагматику», яка по-новому поєднує «структури значення, випадковість, владу і матеріальність» [1, 75].

Концепція перформативного повороту виникла на перетині різноманітних досліджень в сфері культури. Наприклад, науковці та науковиці зазначають про важливий внесок вивчення ритуалів, а також стрімкого розвитку театрознавства у 20 сторіччі на розробку концепції перформативного повороту. Проте, Бахман-Медик застерігає від спрощеної концепції перформативного повороту як “театралізованої культури”, культури, представники якої взаємодіють в рамках визначених соціальних ролей, вона вважає, що “ матриця перформативного повороту є набагато складнішою за це” [1, 76]. Шукаючи причини та тригери, що викликали

розвиток перформативних студій в культурології, Бахман-Медик посилається на теоретичний доробок британського лінгвіста Джона Остіна, що у 50-х роках 20 сторіччя розробив теорію мовленнєвих актів. Згідно з його теорією мова та окремі мовні вислови можуть мати трансформаційний потенціал і суттєво змінювати реальний стан речей у суспільстві. Його мовні вислови - перформативи — це не просто фрази, що передаються з інформаційною метою, а дії, які змінюють порядок речей між суб'єктами.

2.3. Теорія мовленнєвих актів Джона Остіна у формуванні концепції перформативного повороту.

Теорія мовленнєвих актів Джона Остіна, викладена в його лекціях *"How to Do Things with Words"* ("Як робити речі словами", написана у 1955 році, опублікована у 1962 році), стала революційним підходом у філософії мови. Остін поставив під сумнів традиційне уявлення про мову як інструмент виключно для передачі інформації чи опису реальності. Він показав, що мова може бути не лише засобом повідомлення, але й формою дії, здатною змінювати реальність. Ключовим аспектом його теорії стало розрізнення між констативними висловлюваннями, які описують світ і можуть бути оцінені як істинні чи хибні, та перформативними висловлюваннями, які самі здійснюють певну дію. Наприклад, висловлювання "Я обіцяю" не просто повідомляє про намір, а є самим актом обіцянки.

На проміжному етапі розробки власної теорії, Остін класифікував висловлювання на констативні — ті, що констатують стан речей, та перформативні — такі, що створюють порядок речей. Наприклад, висловлювання "Я обіцяю повернути гроші завтра" є актом обіцянки, де мовець безпосередньо здійснює обіцянку через саме мовлення. Іншим

прикладом є проголошення, як-от "Я оголошую вас чоловіком і дружиною", яке не описує вже існуючий факт, а створює новий соціальний статус у конкретному контексті. Ще одним прикладом може бути акт іменування, наприклад, "Я називаю цей корабель 'Королева Марія'", коли висловлювання є офіційним проголошенням імені. У шлюбній церемонії висловлювання "Я беру тебе за дружину/чоловіка" є перформативним, оскільки воно безпосередньо змінює статус відносин між людьми.

Однак для того, щоб перформатив був дійовим, необхідно дотримуватися певних умов щирості та контексту, які забезпечують його успішність. Наприклад, для фрази "Я оголошую вас чоловіком і дружиною" потрібен відповідний соціальний контекст (церемонія) і належний статус мовця (реєстратор або священик).

Ці ідеї Остіна заклали фундамент для так званого перформативного повороту в гуманітарних науках, який змістив фокус від аналізу текстів і статичних структур до дослідження дій і практик, через які конструюється соціальна реальність. І хоча теорія, згідно якої вислови були розподілені на констативні та перформативні, пізніше була змінена на користь ширшої класифікації висловлювань на ілокутивні, локутивні, перлокутивні та металокутивні акти, сама концепція слів, що трансформують і безпосередньо впливають на дійсність, залишилася в інтелектуальному просторі, для праць подільших теоретиків та теоретикинь.

Теорія мовленнєвих актів стала основою для аналізу ритуалів, політичної риторики та інших форм соціальної комунікації, у яких мова використовується не лише для передачі інформації, але й для створення або підтримання соціальних норм. У культурології цей підхід дозволив переосмислити культурні практики, наприклад, ритуали чи звичаї, як перформативні акти, що не лише відображають культуру, а й активно

відтворюють і трансформують її.

2.4. Теорія перформативності гендеру Джудіт Батлер та ідея гендерної ідентичності як перформативної практики.

Особливий вплив ідея перформативності мала на формування сучасних теорій ідентичності. Американська філософка та теоретикня гендеру Джудіт Батлер, спираючись на теорію Остіна, запропонувала трактування гендеру як перформативного конструкту. Вона зазначила у розробленій нею теорії перформативності гендеру, що гендер не є фіксованою характеристикою особи, а формується через повторювані дії, висловлювання і тілесні практики, які закріплюють соціально прийняті норми. Таким чином, гендер є не сутністю, а процесом, у якому перформативність виступає основним механізмом його створення.

Теорія мовленнєвих актів Остіна глибоко вплинула на філософію, культурологію, соціологію та інші дисципліни. Вона дозволила переосмислити мову як активний інструмент дії, здатний змінювати соціальний світ. Перформативний поворот, базований на цих ідеях, підкреслив значущість мовних і соціальних практик як центральних механізмів формування та відтворення соціальної реальності.

Теорія перформативності гендеру Джудіт Батлер стала однією з найбільш впливових концепцій у сучасних дослідженнях гендеру, культури та ідентичності. У своїй книзі *"Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity"* (1990) Батлер критично переосмислила традиційні уявлення про гендер як фіксовану та природну характеристику людини. Вона стверджує, що гендер не є внутрішньою сутністю або незмінною властивістю індивіда, а формується через постійно повторювані дії, висловлювання та

соціальні практики, які слугують для відтворення соціально прийнятих норм і очікувань.

“...перформативність – це не поодинокий акт, а повторення й ритуал, котрий спрацьовує за допомогою оприроднення у контексті тіла, яке почасти розуміють як культурно підкріплену часову тривалість /8/. ... Думка про перформативність гендеру мала показати, що те, що нам видається внутрішньою сутністю гендеру, створене за допомогою безперервного ряду дій та постулюється через гендерну стилізацію тіла. У такий спосіб виявлено, що те, що ми вважаємо за нашу “внутрішню” рису, ми очікуємо та створюємо через певні тілесні акти, врешті-решт, це заворожуючий вплив оприроднених жестів” [3, 5].

Батлер використовує концепцію перформативності, яку запозичує з теорії мовленнєвих актів Джона Остіна, щоб пояснити, як гендер створюється. Вона зазначає, що гендер є не тим, що люди "мають" або "є", а тим, що вони "роблять" або ж, залишаючись у термінології перформативності, ти що вони “перформують”. Іншими словами, гендерні ідентичності виникають і підтримуються через перформативні акти, такі як манера говорити, одягатися, рухатися, ходити, а також взаємодіяти в соціальному середовищі. Ці акти відтворюються настільки регулярно, що здаються природними або очевидними, однак Батлер підкреслює, що це лише ілюзія природності, яка підтримується суспільними нормами.

Важливим аспектом теорії є критика гетеронормативності, тобто системи, яка встановлює гетеросексуальність як єдину "нормальну" і "природну" форму сексуальності. Батлер вважає, що така система нав'язує двійковий поділ між чоловіками та жінками і жорстко визначає, як вони мають поводитися. Перформативність, згідно з Батлер, дає змогу зрозуміти, що ці гендерні ролі не є фіксованими. Оскільки вони підтримуються через

повторення, можливе їхнє порушення чи субверсія, яка відкриває простір для нових способів уявлення гендерної ідентичності.

Таким чином, гендер у теорії Батлер є не сутністю, а процесом, який потребує постійного підтвердження. Перформативні акти не тільки створюють гендерну ідентичність, а й піддаються підриву, коли виконуються інакше. Це означає, що гендер є політичним і культурним конструктом, який можна переосмислювати й трансформувати. Батлер підкреслює, що розуміння гендеру як перформативного дозволяє викрити механізми влади, які формують ідентичності, і створити умови для їхнього звільнення від жорстких норм і обмежень.

Застосовуючи теорію Батлер за межами гендеру, розширюючи її до всіх аспектів людської поведінки, виникає теорія тотального перформування. Такого способу розглядати соціальне життя, як набір перформативних практик, якими ми щосекунди формуємо власну ідентичність, заявляємо іншим про себе як осіб з певного соціального прошарку, з певним набором переконань, уподобань та незгод, що також можуть розглядатися як результат певної культури.

Підтвердження цим роздумам ми знайдемо в теоріях Віктора Тернера, Ірвінга Гоффмана та Річарда Шехнера. Наприклад, Річард Шехнер вважає кожну дію індивіда в суспільстві перформансом.

“Перформанс - це всеохоплюючий термін. Театр - це лише один з вузлів континууму, який тягнеться від ритуалів тварин (включно з людьми) через перформанси у повсякденному житті - привітання, прояв емоцій, сімейні сцени, професійні ролі тощо - до гри, спорту, театру, танцю, церемоній, обрядів та перформансів великого масштабу” [4, 10].

Ервін Гофман і Віктор Тернер зробили значний внесок у розуміння перформансів у суспільстві, акцентуючи увагу на їхній ролі в соціальних взаємодіях та культурних практиках. Гофман, у своїй роботі *"The Presentation of Self in Everyday Life"*, запропонував драматургічний підхід до соціальної поведінки, трактуючи повсякденні взаємодії як театральні вистави, у яких індивіди "грають ролі" відповідно до очікувань інших. Він стверджував, що люди використовують "фронтальні" та "закулісні" простори, де вони демонструють свою публічну ідентичність або відпочивають від соціального контролю. За Гофманом, перформанси виконують важливу функцію підтримання соціального порядку, адже через них індивіди адаптуються до контексту і регулюють свої дії, створюючи відповідне враження.

Віктор Тернер, зі свого боку, вивчав ритуальні та культурні аспекти перформансів, зокрема їхню роль у трансформації суспільства. У своїй роботі *"From Ritual to Theatre"*, він розглядав перформанси як символічні дії, що не тільки відображають соціальні структури, але й сприяють їхньому перетворенню. Він запровадив поняття "лімінальності" для опису перехідних станів, у яких індивіди або спільноти виходять за межі звичних норм і правил, створюючи можливості для інновацій та змін. Тернер підкреслював, що перформанси, особливо ритуальні, є просторами рефлексії та експерименту, де суспільство переглядає свої цінності та структури.

“Ми використовуємо термін «перформанс» для позначення всієї діяльності індивіда, яка відбувається протягом періоду, позначеного його постійною присутністю перед певною групою спостерігачів і яка певним чином впливає на цих спостерігачів” [5, 13].

Як Віктор Тернер так і Ірвінг Гофман розглядають перформанси як ключові механізми, через які люди та спільноти відтворюють і трансформують соціальну реальність. Якщо Гофман фокусується на мікрорівні повсякденних взаємодій, то Тернер аналізує макрорівень ритуалів і культурних практик. Разом їхні ідеї створюють багатовимірне розуміння перформансів як фундаментального аспекту суспільного життя.

2.5. Взаємозв'язок перформативних практик та соціальних процесів в суспільствах.

Взаємозв'язок перформативних практик та соціальних процесів у суспільствах є однією з ключових тем сучасної соціальної та культурної теорії. Ідея, що мова, дії та ритуали не лише відображають, але й формують соціальну реальність, об'єднує дослідження Джудіт Батлер, Джона Остіна, Річарда Шехнера, Віктора Тернера та Ервіна Гофмана, кожен з яких пропонує своє розуміння перформативності. Перформативні практики глибоко вплетені в соціальні процеси, оскільки вони одночасно відображають існуючі структури влади, норм і цінностей та дають можливість для їхнього підризу й зміни. Від мовленнєвих актів, що змінюють статус людини, до ритуалів і протестів, перформативність стає ключовим механізмом взаємодії індивідів із суспільством.

Саме слово “перформанс” є семантично широким, що часто створює проблеми в розумінні подібних теорій. В англійській мові дієслово *to perform* означає *виконувати, грати, зарекомендувати, показувати, творити, грати, працювати, діяти, робити, виступати, проводити, здійснювати*.

Зважаючи на такий широкий перелік значень ми часто можемо відчувати

заплутаність потрапляння в семантичну пастку. Проте, не варто його стерегтися або уникати. Можливо якраз його гнучкість і нестабільність може допомагати утворювати значення, які ставатимуть результатом більш гнучкого підходу до аналізу теми. Можливо сама нестабільність цього слова може допомогти нам в відшукуванні її значення, знаходити більше, ніж ми планували віднайти на початку дослідження.

В рамках дослідження, запропонованого темою цієї магістерської роботи найкоректнішим було б використання терміну “перформування” на зрізі значень “дії” та “показування”, іншими словами “демонстрації дії”.

В такому сенсі ми знаходимо дуже тісний контакт з театральним мистецтвом і уникнемо непотрібний пошук відмінностей між театральністю та перформативністю.

Німецька дослідниця театру Еріка Фішер-Ліхте, явище естетики перформативності якої ми вповні розглянемо в наступному розділі, зазначає, що пошук відмінностей між театральністю та перформативністю є безсенсовним в суспільствах, мова яких означає театр як “місце для показування” або ж “місце для розглядання”, а не “місце для показу втілених акторами та акторками театральних п’єс”. Для Фішер-Ліхте, будь-який театр є перформативним за своєю природою, будь-який театр — є набором перформативних практик, втілених акторами, глядачами та іншими учасниками спільного процесу взаємодії.

Розглядаючи театр як модель суспільства, а дію актора (перформера) як дію представника або ж учасника суспільства, перед нами відкривається розуміння театру, як місця для демонстрації, в найширшому розумінні, (або ж місця для роздивляння, якщо глядацький досвід виносити на перший план). В такому сенсі ми можемо міркувати про театр не тільки як про приміщення зі сценою, а як про будь-який простір, де відбувається роздивляння чогось: музей, картинна галерея, зупинка транспорту, книга,

екран комп'ютеру, вітрина, театральна сцена, анатомічний театр, кафедра лектора, трибуна політика тощо.

Такий підхід дозволяє нам глибше проникнути в тему перформативного пороту в театрі, а також, дозволить ясніше міркувати про театр в контексті суспільства, в якому він перебуває.

Адже, як писав американський дослідник театру Марвін Карлсон в роботі “Театр як машина пам'яті”: “Театр — це реальність у своїй найбільш реальній формі”. Маючи на увазі, що театр може бути одним з найвдаліших інструментів для аналізу суспільства, адже саме в театрі суспільство показує саме себе в своєму уявленні про себе.

Надихаючись прикладом праці італійського філософа Джуліо Камілло “Театр Пам'яті”, ми хочемо помислити в цій роботі про театр, як про місце, з якого ми можемо бачити знання про самих себе. “Камілло уявляв собі театр як дерев'яну споруду, формально засновану на вітрувіанському описі римського театру з «De Architectura». Однак він перевернув канонічні стосунки між глядачем і сценою, оскільки задумав театр для єдиного глядача, розташованого на сцені. Театр розділений на сім зубчиків і структурований на сім рівнів сходинок, що визначають сорок дев'ять зон, кожна з яких пов'язана з символічною фігурою з міфології, з Кабали або з герметизму. Всі людські знання були б заархівовані на різних рівнях півкола, відсилаючи до проекції людського розуму, і їх можна було б отримати через ментальні асоціації з образами та символами. Джуліо Камілло описував свій театр як *mens fenestrata*, «розум, наділений вікнами», структуру, що дає можливість зазирнути всередину людського розуму. Він також визначав його як *mens artificialis*” [6].

Так, міркуючи про театр в найширшому значенні місця для розглядання, роздивляння теми\питання\об'єкту\проблеми\історії тощо, ми уникнемо спрощеного розуміння та обмеженості в широті думки. Ця широта може допомогти нам побачити в театрі те, що ми не могли бачити раніше, дозволити театру ті експерименти, які раніше, могли вважатися недоцільними.

Театр, який ми міркуємо як простір для аналізу суспільства в його різних формах і проявах — наш спосіб відмови від природної сегрегації і тривалого переконання про відокремленість театру від політики. А також, наш шлях до створення цієї роботи, сутність якого у дослідженні зв'язку між культурологічними процесами в суспільстві і їхньому впливі на театральну парадигму в сучасній Україні.

На думку авторки, саме такий підхід дозволяє нам підвищити серйозність театального мистецтва за рахунок свідомого вмонтовування театру у суспільство, продуктом але і творцем якого він є.

Розділ 3. ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПОВОРОТ В ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

3.1. Явище перформативного повороту в мистецькому полі.

В укладенні цього розділу найбільше нашої уваги буде сфокусовано на роботі німецької дослідниці театру Еріки Фішер-Ліхте, яка у 2004 році видала книгу “Естетика Перформативності”, що поруч з роботою “Постдраматичний театр” Ханса Тиса-Лемана зайняла ключове місце в теоретизації театральної історії та аналізу другої половини ХХ сторіччя.

Саме в цій роботі Фішер-Ліхте застосувала концепцію перформативного

повороту до театрального мистецтва та вивела основні характеристики естетики перформативності.

Окрім розвитку теорії мовленнєвих актів, заснованої вищезгаданим науковцем Джоном Остіном, Доріс Бахман Медик пов'язує сплеск перформативності з популяризацією ритуалів в спорті, інсценізацій судового процесу, розвитком молодіжних релігійних культур (зокрема популярним у 1970-ті роки і пізніше, рухом Нью-Ейдж в Західній Америці).

Бахман-Медик, аналізуючи причинно-наслідкові зв'язки, які зумовили появу тенденції, позначеної терміном "перформативний поворот", звертає увагу (посилаючись на Фішер-Ліхте) на взаємозв'язок між відкриттям перформативного у вивченні культури та іншою важливою тенденцією — перформативним зрушенням, що відбулося безпосередньо у сфері мистецтва й спричинило "сплески перформативності".

Окрім цього, розвиток і активне впровадження нових технологій призвели до ще більшої театралізації повсякденного життя через медійні постановки. Цей процес триває й досі, поширюючись навіть на комп'ютер, який виступає своєю "сценою" для онлайн-присутності.

За словами Доріс Бахман-Медик: "Мистецтво перформансу шістдесятих років, а також акціонізм, хепенінг, танець та експериментальний театр стали центральними майданчиками для «розчинення кордонів мистецтв» - майданчиками, які підкреслювали перформативний характер естетичної сфери та інсценізували події, а не твори" [1, 76].

Фішер-Ліхте зазначає, що процес розвитку мультидисциплінарності в

мистецтві, тобто стирання меж між різними видами мистецтв, який активно розгортався у 1960-х роках, і варто розглядати як перформативний поворот.

Описуючи тенденції мистецтва цього періоду, та підкреслюючи заяви митців, арт критиків, мистецтвознавців та філософів щодо цього часу, Фішер-Ліхте виділяє якість форми спектаклю, яку поступово почали набувати різноманітні мистецькі жанри. Міркуючи про театралізацію мистецьких жанрів, можна згадати і роботу філософа Гі Дебора, написану у 1967 році і випущену під назвою “Суспільство вистави”. Хоча ця робота не має безпосереднього стосунку до мистецьких практик про які ми говоримо, а більше стосується критики капіталістичного суспільства споживання, ми можемо простежити театральні терміни, що з впевненістю проникали в словник різних науковців і дослідниць цього періоду.

“Чи то образотворче мистецтво, чи то музика, чи то література, чи то театр - усі ці види мистецтва характерним чином набувають форми спектаклю. Замість артефакту художники дедалі частіше створюють події, в яких беруть участь не тільки вони самі, а й реципієнти - слухачі або глядачі. Очевидно, що умови творчої діяльності та сприйняття мистецтва зазнають змін в одному важливому аспекті. Раніше центральне значення в цьому процесі відводилося мистецькому твору, при цьому вважалося, що він існує незалежно від його творця і реципієнта і виникає як результат творчої діяльності суб'єкта-художника, що його сприймає та інтерпретує суб'єкт-реципієнт. Тепер ми маємо справу з подією, що виникає, розвивається і доходить до завершення завдяки діям різних суб'єктів - художників і глядачів (або, відповідно, слухачів). Унаслідок цього змінюється співвідношення між матеріальним і знаковим статусом використовуваних у виставі предметів і здійснюваних дій” [7, 38].

Фішер-Ліхте наводить як приклад сербську мисткиню та перформерку Марину Абрамович, аналізуючи її перформанс "Вуста святого Фоми", який вперше був показаний 24 жовтня 1975 року в галереї «Крінцингер» в австрійському Інсбруці. Вона звертає увагу на певні характеристики цієї роботи, які раніше не були помітні в контексті оцінки подібних явищ як "тенденцій". Фішер-Ліхте описує хід перформансу: перформерка на очах у глядачів з'їдає 1 кілограм меду, випиває 1 літр вина, виконує дії самобичування, вирізає лезом бритви символ п'ятикутної зірки на животі, лягає на хрест, зроблений з льоду, і лиже його до того моменту, поки глядачі не піднімуть її фізично з лежачого положення, тим самим завершивши перформанс.

Аналізуючи цю роботу, німецька дослідниця фокусується на таких її характеристиках як процесуальність, адже перформанс полягає у перебуванні у певних послідовних процесах, тілесність, яка є неприхованою, а активно оппріявленою, художниця не існує в парадигмі симуляції дії, проте вчиняє реальні дії з власним тілом, даючи можливість глядачами спостерігати за наслідками таких дій в тілі мисткині та в їхніх власних тілах. Фішер-Ліхте зазначає, що символи в перформансі не піддаються однозначній інтерпретації, а можуть вільно трактуватися залежно від культурного досвіду кожного окремого глядача чи глядачки. Дослідниця наводить різкий фокус і на статус глядачів у процесі участі у перформансі. Реаліність виконуваних перформеркою дій за словами дослідниці змінила модус існування глядачів, змусивши їх відчувати відповідальність за етичність процесу, свідками якого вони стали. Саме тому, глядачі перестали відчувати себе пасивними спостерігачами показаної дії, але відчували себе відповідальними за фізичні відчуття Абрамович, тому вони набули агентності, вчинивши радикальну дію і

завершивши фізичний дискомфорт перформерки і сам перформанс загалом.

Така увага до ролі глядачів та глядачок в участі у перформативних мистецтвах є ключовою для аналізу мистецтва цього періоду, та нашого часу.

У 2009 році в публікацію виходить робота французького філософа Жака Ранс'єра "Емансипований глядач" (*Le spectateur émancipé*). В цій роботі філософ фокусується на дослідженні концепції глядача в контексті сучасного мистецтва, особливо в театрі. Ранс'єр пропонує ідею, що глядач не є пасивним спостерігачем, який просто споживає візуальний чи емоційний контент, що йому пропонується, а має активну роль у створенні значення твору мистецтва.

“Драма — це дія. Театр — це місце, де дія доводиться до кінця тілами в русі перед живими тілами, які мають бути мобілізовані. Останні могли б відмовитися від своєї сили. Але ця сила оживає у виконанні перших, в інтелекті, який конструює це виконання, в енергії, яку вони генерують” [8, 3].

Ранс'єр закликає до створення театру, в якому концепція пасивних глядачів замінена концепцією активних присутніх. В якому учасники можуть розвиватися, а не насолоджуватися образами.

Ключова ідея в роботі полягає в тому, що емансипація глядача передбачає відмову від традиційних уявлень про роль глядача як спостерігача, що сприймає мистецтво лише через призму авторитарного керівництва режисера чи художника. Ранс'єр стверджує, що глядач, виявляючи свою

емансипованість, здатний самостійно знаходити сенс і значення в творах мистецтва, стаючи рівноправним партнером у процесі художнього спілкування.

Емансипований глядач — це той або та, хто виводить театр або іншу художню практику з пасивного споглядання, у результаті чого виникає новий, більш демократичний та відкритий спосіб взаємодії з мистецтвом. Такий підхід ставить під сумнів традиційні уявлення про мистецтво як елітарне і обмежене лише для певної категорії людей, дозволяючи будь-кому стати активним учасником творчого процесу.

3.2. Поява і розвиток мистецтва перформансу.

Мистецтво перформансу набуло свого яскравого сплеску у 20 сторіччі і було детально хронологічно описано американською дослідницею перформансу Роузлі Голдберг в книзі “Мистецтво перформансу. Від футуризму до наших днів”, що була вперше опублікована у 1979. Дослідження в чистому вигляді мистецтва перформансу потібно в контексті цієї роботи в першу чергу для пошуку найяскравіших, найбільш видимих якостей і характеристик перформативного способу присутності і взаємозв'язку між глядачами та акторами (з наголосом на а).

У книзі Роузлі Голдберг «*Performance Art: From Futurism to the Present*» (“Мистецтво перформансу: від футуризму до наших днів”) описується еволюція мистецтва перформансу, починаючи з його витоків у футуризмі та досягнення сучасних форм.

Згідно з Голдберг, перформанс як мистецьке явище виникає на початку 20-го століття в контексті модерністських рухів, зокрема футуризму, дадаїзму і сюрреалізму. Футуристи, зокрема, прагнули порушити

традиційні форми мистецтва та відмовитися від класичних уявлень про театральне мистецтво і живопис. Вони почали використовувати нові форми виразу, зокрема динамічні виступи, щоб продемонструвати руйнування старих норм і об'єднати мистецтво з життям.

Дадаїсти і сюрреалісти продовжили ці дослідження, застосовуючи елементи випадковості, гри та іронії, щоб розширити межі традиційного мистецтва та відкрити нові шляхи для виразу через перформативні форми.

Однак, справжній «перформативний поворот», за словами Голдберг, відбувається після Другої світової війни, коли з'являються нові покоління художників, що прагнуть створювати мистецтво, яке не є статичним або зафіксованим на полотні чи в скульптурі. Вони звертаються до використання тіла, голосу, дії, щоб вивести мистецтво в новий контекст взаємодії з аудиторією.

Особливу роль у розвитку перформансу відіграє концепція «тіла в мистецтві», яка є важливим елементом у роботах таких митців, як Марина Абрамович, Йозеф Бойс, Вім Вандекейбус та інших. Вони використовували своє тіло як основний матеріал і інструмент виразу, що зробило перформанс дуже особистим і суб'єктивним мистецтвом, яке знаходиться в постійній взаємодії з глядачами.

Голдберг також звертає увагу на важливість контексту, в якому розвивалося мистецтво перформансу, відображаючи соціальні, політичні та культурні зміни 20-го століття. Перформанс став інструментом для вираження протесту, дослідження особистої ідентичності, а також для розширення можливостей художнього виразу за межі традиційних жанрів.

“На початку 1960-х років у мистецтві західних країн окреслився так званий «перформативний поворот», що вплинув не тільки на розвиток

окремих видів мистецтва, а й призвів до виникнення нових художніх жанрів - таких як акціонізм і перформанс-арт. Під час цього процесу межі між різними видами мистецтва ставали дедалі менш чіткими. Багато художників замість артефактів прагнули створювати події, які разюче часто набували характеру вистави” [7, 31].

“Нову мистецьку форму перформанс-арту та акціонізму було створено в 1960-і роки представниками образотворчого мистецтва, серед яких насамперед треба назвати Йозефа Бойса, Вольфа Фостела, членів художнього об'єднання «Флуксус» і віденських акціоністів” [7, 32].

Починаючи ретроспективний погляд на мистецтво перформансу, Голдберг описує мистецтво концептуалізму, як важливий етап, що став своєрідним тригером для подальшого втілення (буквально) концепцій та ідеї у фізичному вимірі дій.

“Перформанс як самостійний засіб художнього вираження отримав визнання у 1970-ті роки. В той час концептуалізм, – упор в якому робився на виробництві ідей, а не художніх робіт, або на створення таких творів, які не могли стати предметом купівлі-продажу, – переживав підйом та перформанс часто ставав демонстрацією цих ідей і втіленням їх в життя. Таким чином, перформанс став найпомітнішим видом мистецтва цього періоду. В крупних міжнародних арт-центрах стали виникати майданчики для перформансу, музеї почали спонсорувати фестивалі, художні коледжі вводили курси з перформансу, з'явилися спеціалізовані журнали” [9, 7].

Можна додати, що перша кафедра Перформативних Студій була заснована у 1980 році при Нью-Йоркському університету, теоретиком перформансу, режисером, Річардом Шехнером.

Безперечно, перформанси почали виникати раніше, аніж у 1970-х роках. У 1964 році Йоко Оно створила перформанс *Cut Piece* (“Відріж Шматок”). У 1952 році Джон Кейдж спільно з піаністом Девідом Тюдором представили музичний перформанс “4`33”. Засновник підвіду перформансу “хепенінгу”, Аллан Капроу створив свою найвідомішу роботу “18 Happenings in 6 parts” (“18 хепенінгів у 6 частинах”) у 1959 році, у 1965 році Йозеф Бойс пояснював мистецтво мертвому зайцю в рамках перформансу “How to Explain Pictures to a Dead Hare” (“Як пояснити зображення мертвому зайцю”). В якості прото-перформансу дослідними мистецтва перформансу розглядають роботи американського художника Джексона Поллока, що працював у стилі абстрактного експресіонізму.

“Пишучи наприкінці 1950-х років, художник Аллан Капроу, засновник «хепенінгів», заявив, що фотографії Ганса Намута, які зображають Джексона Поллока за роботою у його студії, стали переломним моментом у «стиранні меж між мистецтвом і життям». Ці знімки активно поширювалися національними та міжнародними журналами, такими як *Life*, і мали значний вплив. Сьогодні ми можемо трактувати «танець» Поллока на полотні як прототип перформансу у тому вигляді, як ми його розуміємо зараз, хоча спочатку це зовсім не було наміром самого художника.

Однак цей зсув у міфології навколо художника за роботою далеко не був одиничним прикладом. Починаючи з кінця 1950-х років, після Поллока, багато митців почали усвідомлювати, що поширення зображень їхньої роботи, а також сам процес створення творів, стають настільки ж важливими, як і самі роботи. Це створило своєрідну театралізовану «подвійну рамку», яка поєднала реальний і репрезентаційний простори.

Фотографія відіграла ключову роль. У цей час не лише художник, а й сам твір починав виступати в якості перформера” [10, 38].

Переходячи в контекст України, можна припустити, що діяльність Харківської Школи Фотографії (далі ХШФ) є цінним культурним пластом, що підлягає дослідженню з призми перформативності. На думку мультидисциплінарного митця, композитора Іллі Разумейко, озвученої на незадокументовані лекції на тему “Сценічне Тіло Антонена Арто” у Києві у 2024 році, аналіз українського мистецтва перформансу має проводитися саме за діяльністю ХШФ. Особливу увагу Ілля звертає на роботи Бориса Михайлова, підкреслюючи їхню виразну тілесність, процесуальність та особистісну мистецьку присутність.

Проекти митців ХШФ часто виходять за межі традиційної фотографії, перетворюючи процес зйомки на своєрідний перформанс, а саму фотографію – на документування художнього жесту чи соціального висловлювання. Наприклад, серії Михайлова, такі як “Історія хвороби”, в яких він відтворює сцени життя маргіналізованих груп, або “Незакінчена дисертація”, що досліджує пострадянський простір, демонструють процес художнього спостереження, який стає подією сам по собі.

Практики митців ХШФ можна інтерпретувати як дослідження соціального і культурного тіла, в якому кожен жест, поза або об’єкт у кадрі є елементом перформативного висловлювання. Таким чином, їхні роботи не лише зберігають сліди моменту, а й ставлять питання про межі мистецтва, акцентуючи увагу на ролі художника, глядача та контексту, в якому створюється зображення.

3. 3. Характеристики естетики перформативності.

Описуючи естетику перформативності в театральному контексті Центральної Європи, переважно Німеччини, Еріка Фішер-Ліхте посилається на необхідність створення нового словника, який допоможе вирішити семантичні проблеми і стане яким інструментом аналізу раніше невивченого явища.

Продовжуючи аналіз перформансу Абрамович, “Вуста святого Фоми”, Ліхте посилається на неможливість чітко описати перформанс з точки зору лише його видовищності, або лише його ритуального спрямування. Вона зазначає, що символи, що використовувала художниця неможливо трактувати за звичайними канонами використання символів в мистецтві.

“Перформанс такого роду неможливо адекватно описати за допомогою традиційних естетичних теорій. Він докорінно суперечить принципам естетичної теорії герменевтики, спрямованої на тлумачення художнього твору, з огляду на те, що йшлося не про те, щоб зрозуміти дії, які виконувала художниця, а скоріше про її відчуття, які передавали глядачам, одне слово, центральне значення мав процес трансформації, що його переживали учасники перформансу” [7, 26].

Присутність, що протиставляється репрезентації

Естетика перформативності акцентує на фізичній присутності актора чи акторки. А а також фізичні співприсутності глядачів та глядачок.

Присутність вимірюється інтенсивністю і концентрованістю, яка впливає на простір і глядачів, створюючи момент негайності та трансформації. Вона протиставляється репрезентації, яка базується на відтворенні ролі, зосереджуючись на єдності актора і його тілесності. Описування здатності актора чи акторки впливати своєю енергією на простір і трансформувати

його допомагає описати акторську роботу в нерепрезентативному театрі. Адже якщо відсутня “роль” в концепції “персонажа”, то під час аналізу складно аналізувати якість “гри”, бо вона відсутня, натомість, є присутність. Наприклад, у перформансах Марини Абрамович «The Artist Is Present» (“в присутності художниці”) її статична присутність стає емоційним і фізичним випробуванням як для неї, так і для глядачів. Присутність тут стає не просто фізичною характеристикою, а переживанням, що створює зв’язок між учасниками події.

Подієвість

Перформанс розглядається як унікальна подія, що існує лише у конкретний момент.

“Американський критик Лео Стейнберг зауважив, що в цей період (концептуалізму в мистецтві) художники почали прагнути відійти від «мистецтва (art)» (з його конотаціями «штучності» (artifice)), до мистецтва як «активізму» (activism), таким чином з його конотаціями дієвості)” [10, 38].

Подієвість акцентує увагу на контексті, взаємодії та часовій унікальності. Кожен перформанс є неповторним і не може бути точно відтвореним. Наприклад, перформанс Йозефа Бойса «I Like America and America Likes Me», де він провів три дні в одній кімнаті з койотом, є одноразовою подією, яка не могла бути повторена з тим самим ефектом. Тут відсутній артефакт, предмет, який споглядається глядачами, натомість публіка стає свідками процесу тривання події.

Тілесність

Перформанс підкреслює значення фізичного тіла перформера та перформерки. Тіло стає не лише матеріалом, а й носієм естетичних і соціальних значень. Наприклад, у перформансах Піни Бауш тіло

танцівника використовується для передавання емоцій, ідей, політичних заяв. У цих роботах тіло сприймається як феноменальний об'єкт, що створює сенс через свою матеріальність і рух.

Одним із яскравих прикладів того, як тіло стає політичним носієм значень у сучасному театрі, є перформанс австрійської художниці Валі Експорт «Генітальна паніка» (1968), у якому специфічна матеріальність жіночого тіла, вагіна, є найважливішим виміром роботи. Експорт демонструє специфічну матеріальність жіночого тіла, щоб розкрити обмеження та репресії, що існують навколо жіночої сексуальності та тіла в суспільстві.

Матеріальність

У перформансі значення надається матеріальним аспектам: тілу, предметам, простору. Матеріальність розкриває справжню сутність об'єктів, що використовуються у події. Наприклад, у роботах Кріса Бердена, таких як «Shoot» (1971), де художник дозволяє стріляти в себе, матеріальність куль і тіла стає частиною естетичного досвіду. Це підкреслює, що об'єкти і тіла є більше, ніж просто інструментами для передачі змісту, більше ніж символами, що піддаються трактуванню.

Автопоетичність

Автопоетичність означає здатність перформансу до самовідтворення і самоконструювання. Перформанс формує власну структуру, яка розвивається в процесі. Це створює нові зв'язки між виконавцями та глядачами. Наприклад, у виставі «Remote X» Ріміні Протокол глядачі взаємодіють із містом через інструкції в навушниках, формуючи спільноту, що змінюється у процесі перформансу.

Автореферентність

Перформанс звертається до самого себе як до суб'єкта. Він може

рефлексувати свою природу та процес створення. Це часто використовується для підкреслення мета-рівня події. Наприклад, у роботах Роберта Вілсона його спектаклі звертаються до своєї форми через символіку рухів, жестів і просторових конструкцій, демонструючи, що перформанс може бути одночасно і подією, і її аналізом.

Автореферентність — це концепція, що описує здатність чогось, зокрема мистецького твору чи дії, посилатися на себе, бути самопосиланням. У контексті перформативного мистецтва автореферентність часто виявляється у тому, що художній процес чи дія самі по собі стають змістом, а не лише зовнішнім вираженням іншого змісту. Тобто перформанс чи мистецька дія існують не тільки для того, щоб передавати певне послання чи створювати враження, але й для того, щоб у самій своїй структурі звертатися до того, як створюється або виконуються ці послання. Перформанс Марини Абрамович *"Вуста Святого Фоми"* (1974 р.) є прикладом автореферентності, де дія з використанням символів, таких як зірка, мед і вино, не дає однозначних значень, а відкриває можливість для різних інтерпретацій. Вона не намагається нав'язати конкретний символізм, а натомість створює простір для глядача, щоб той самостійно трактував ці елементи в різних контекстах. Таким чином, перформанс стає мета-комунікацією, де значення виникають не тільки через зовнішні дії, але й через сам процес перебування в новому просторі значень.

“...під час самого перформансу публіка далеко не завжди прагнула витлумачувати те, що відбувалося, бо дії, які вчиняла художниця, не тільки означали, що вона «зловживає їжею та напоями», «вирізає лезом у себе на животі п'ятикутну зірку», «карає себе» тощо, скоріше, вони реалізовували саме те, що вони означали. Вони формували як для художниці, так і для всіх присутніх на перформансі нову, особливу реальність. Цю реальність

глядачі не стільки інтерпретували, скільки пізнавали чуттєвим шляхом. Вона викликала в них здивування, жах, почуття відрази, нудоту, захоплення, цікавість, співчуття, хворобливі відчуття тощо. У підсумку вона спонукала їх до дій, здійснюючи які, вони теж стали формувати реальність. Переживання, викликані перформансом, які змусили окремих глядачів втрутитися, були настільки сильними, що, судячи з усього, перевищили здатність і прагнення аналізувати й інтерпретувати те, що відбувається. Таким чином, ішлося не про те, щоб зрозуміти перформанс, а щоб пережити його і розібратися з чуттєвим досвідом, що не піддається логічному аналізу” [7, 27].

Емерджентність

Ця характеристика описує виникнення непередбачуваних явищ у ході перформансу. Це може бути поведінка глядачів, зміна середовища або несподівані реакції виконавців. Наприклад, у роботах Fluxus часто виникали ситуації, що не були запланованими, але ставали важливими частинами перформансу. Емерджентність створює відчуття живої, невизначеної події. До прикладу, використання у перформансах тварин, особливо диких, створює потужне відчуття емерджентності, за рахунок непередбачуваності розвитку подій.

Трансформаційність

Перформанс змінює і виконавців, і глядачів. Він може впливати на їхні емоції, думки, сприйняття. Наприклад, у роботах Коко Фуско та Гільєрмо Гомез-Пенья, де вони досліджували колоніальне сприйняття інших культур, глядачі були змушені переосмислити свої стереотипи. Трансформаційність перформансу полягає в його здатності змінювати соціальні та культурні уявлення, а також фізичний та моральний стан глядачів.

Процесуальність

Перформанс акцентує на процесі створення, а не лише на результаті. Він підкреслює динаміку, зміну та розвиток. Наприклад, роботи Йоко Оно, такі як «Cut Piece», де глядачі поступово розрізають її одяг, демонструють, як сам процес стає центральним елементом перформансу, саме дії що триває у часі надається основна увага.

3.4. Вплив естетики перформативності на театральні тенденції в театральному мистецтві Центрально-Західної Європи і США після 1960-х років.

Театрознавство як академічна дисципліна виникло наприкінці XIX — на початку XX століття, насамперед у Німеччині. Його формування було зумовлене загальним інтересом до гуманітарних наук, які активно розвивалися в цей період у Європі. У Німеччині основи театрознавства закладалися завдяки роботам філософів, істориків і літературознавців, які аналізували театр як культурне й естетичне явище. Значний вплив мала праця Фрідріха Ніцше *"Народження трагедії"* (1872), де театр розглядався в контексті міфології й культурних традицій.

У першій третині XX століття театрознавство почало інституціоналізуватися як окрема дисципліна. Університети Німеччини відіграли провідну роль у цьому процесі. Зокрема, Макс Германн започаткував перший семінар з театрознавства в Берлінському університеті у 1923 році. Він обґрунтував необхідність вивчення театру не лише як літературного тексту, а й як багатогранного явища, що охоплює сценічні, просторові та соціальні аспекти. Цей підхід став основою сучасного театрознавства.

Після Другої світової війни розвиток дисципліни набув нового масштабу. Театрознавство розширило свої методологічні межі, інтегруючи історичний, соціологічний, психоаналітичний і культурологічний підходи. Європейські дослідники, такі як Мартін Есслін і Єжи Гротовський, значно вплинули на розуміння театру як перформативного явища, а не лише як текстуального або драматургічного матеріалу. Такий підхід допоміг сформуванню цілісного бачення театру як соціального, культурного й мистецького феномена.

Сьогодні театрознавство в Європі охоплює широкий спектр досліджень, зокрема постдраматичний театр, інтерактивні перформанси, цифрові медіа, а також політичну та соціальну роль театру. Важливу роль у сучасному театрознавстві відіграють міждисциплінарні дослідження, що поєднують театр із медіазнавством, культурологією, гендерними й постколоніальними студіями.

“На початку ХХ століття в Німеччині театрознавство було оголошене самостійною академічною дисципліною й тимчасово новим розділом мистецтвознавства, що позначило розрив із поширеним на той час розумінням театру. У ХVІІІ столітті в Німеччині утвердилося уявлення про те, що вирішальну роль у театрі відіграє драма. Відтоді театр став сприйматися не тільки як установа, завданням якої є виховання моралі, а й як «текстовий» вид мистецтва. Наприкінці ХІХ століття приналежність театру до сфери мистецтва визначалася майже винятково його зв'язком із літературою, із драматичним твором. Уже 1798 року Гете у статті «Про правду і правдоподібність у мистецтві» сформулював думку про те, що спектакль сам по собі є твором мистецтва; Вагнер підхопив цю думку і у своєму творі «Твір мистецтва майбутнього», написаному 1849 року, розвинув її. Незважаючи на це, основним критерієм художньої цінності вистави в ХІХ столітті залишався текст, покладений в її основу. Ще 1918

року театральний критик Альфред Клаар, висловлюючись проти театрознавства як нової наукової дисципліни, писав: «Сцена лише тоді набуває повноцінного характеру, коли література надає їй змісту. Відповідно до цього уявлення театр розглядали як предмет вивчення літературознавства. Макс Германн, засновник берлінської школи театрознавства навпаки, зробив предметом свого вивчення спектакль. Він виступав за заснування нового розділу мистецтвознавства - театрознавства, аргументуючи це тим, що основою театрального мистецтва є зовсім не література, а спектакль» [7, 52].

У 1999 році в Німеччині виходить провідна книга в сфері сучасного (на той момент) театрознавства “Постдраматичний театр” дослідника Ганса Тиса-Лемана. В цій роботі укріплюється і документується думка про остаточний розрив театру з ідеєю літературоцентричності. Для такого типу театру Леман пропонує термін постдраматичного, театру після драми, театру, що виходить за межі драми.

І хоча ця робота не є центральною в дослідженні естетики перформативності, її поява точно доводить тенденції на вихід за межі текстової, драматичної репрезентативності, що довгий час займала ключові позиції в театральному виробництві. Якщо театр виходить за межі драми, значить категорії персонажів і їхньої репрезентації якщо не повністю скасовується, то радикально переосмислюються.

Якщо акторка у виставі не має задачі зобразити, втілити, репрезентувати, персонажку Офелії, Наталки Полтавки або Нори, якщо драма – це не точка, з якої акторка починає працювати у виставі, то що тоді є основою, центральною точкою, з якої вона розкручуватиме спіраль власної роботи у виставі?

Естетика перформативності акцентує не на втіленні драматичного тексту чи заздалегідь визначеного значення, а на створенні ситуації, де значення виникають у процесі взаємодії між глядачами, виконавцями й оточенням. Основними характеристиками такого підходу є присутність, процесуальність і подієвість, які дозволяють театру виходити за межі текстуального чи драматургічного розуміння.

У ХХ столітті це знайшло вираження у розширенні театрального мистецтва через інтеграцію фізичного театру, перформансу й інсталяції. Режисери, як-от Бертольт Брехт, Гайнер Мюллер та пізніше Ромео Кастелуччі, використовували ці принципи, щоб перетворити театр із репрезентативного мистецтва в подію, яка активізує аудиторію і створює багатосарові сенси.

Наприклад, вистава театральної групи “Сочіетас Рафаело Санціо” *“Юлій Цезар”* (1998 р., Геббель-театр у Берліні) є зразком використання принципів естетики перформативності. У цій постановці, її режисера Ромео Кастелуччі уникає класичної репрезентації тексту і створює радикально новий перформативний досвід. Він розглядає тіло як головний носій сенсів, за рахунок оприявлення специфічної матеріальності тіл перформерів.

“...у ролі Цезаря виступав старезний, немічний старець, який ледь тримався на ногах. Його дряхлість справляла однаковою мірою лякаюче і зворушливе враження. Роль Антонія виконував актор, якому незадовго до здійснення проекту зробили операцію з видалення гортані. На місці гортані у нього був прикріплений мікрофон. Завдяки цьому можна було почути його болісні, безголосі спроби щось сказати, що постійно нагадували глядачам про його каліцтво. Роль Цицерона виконував

напівголий товстий велетень, який розмірами свого тіла нагадував борця сумо. Здавалося, що він потопає у своєму величезному тілі. На його обличчя було натягнуто панчошу, внаслідок чого він справляв враження безликого диво вища, позбавленого ідентичності. До складу трупи входили ще дві дівчини, які страждають на анорексію” [7, 157].

Таким чином, глядачів запрошують не просто сприймати готове повідомлення, а формувати його через індивідуальний досвід і реакцію.

Наприклад, у виставі Саші Вальц *"Körper"* (2000) увага акцентується на тілесності як головному медіумі театрального висловлювання. Танцівники використовують свої тіла для створення образів і сенсів, які виходять за межі тексту чи конкретного сюжету. Вальц досліджує тіло як об'єкт і суб'єкт, поєднуючи біологічне, соціальне та естетичне в одне ціле. Глядачі стають учасниками цього процесу, спостерігаючи, як тілесність танцівників створює сенси в реальному часі. Взаємодія між виконавцями і глядачами нагадує про ключовий принцип естетики перформативності — створення спільного досвіду.

Піна Бауш у своїй виставі *"Café Müller"* (1978) також реалізує ідеї естетики перформативності. Її твори часто поєднують танець, театр і перформанс, створюючи багатопланові переживання. У *"Café Müller"* актори і танцівники рухаються через простір, заповнений стільцями, які вони долають або руйнують, створюючи відчуття хаосу й емоційного напруження. Глядачі не просто сприймають виставу як текст, а переживають її як процес, у якому значення формується через тілесну присутність і взаємодію в моменті.

Роберт Вілсон у своїй постановці *"Einstein on the Beach"* (1976) використовує інші методи для втілення перформативної естетики. Його

вистава розгортається як неконвенційна опера без лінійного сюжету, де образи, звуки й рухи створюють унікальний простір для інтерпретації. Глядачі залучаються до процесу створення сенсів, вільно обираючи, на чому зосередити увагу, — на музиці Філіпа Ґласа, візуальних композиціях чи хореографії.

Таким чином, естетика перформативності в Німеччині ХХ століття сприяла глибоким трансформаціям у театрі. Вона дала можливість митцям експериментувати з тілесністю, простором і участю глядачів, перетворюючи театр із місця репрезентації на місце взаємодії, де сенси народжуються в моменті спільного переживання.

3.5. Вплив перформативного повороту на роль акторів та акторок в театральному процесі.

Перформативний поворот змінив фокус театру в бік процесуальності і матеріальності. Вистава, створена в естетиці перформативності, виходить з-під догмату драматичного тексту, емансипується від нього, винаходячи нові способи комунікації. Це пов'язано і з загальними процесами демократизації в суспільстві, адже якщо в театрі 19 сторіччя владу нарративу мали драматурги, люди, переважно приналежні до певної уніфікованої соціальної групи, саме вони вирішували які саме історії мають право на звучання, то в процесі суспільних післявоєнних трансформацій, мистецтво зазнає впливу глобальних демократичних та деколоніальних процесів, право на створення нарративу беруть на себе представники та представниці соціальних груп, замовчуваних в мистецькому полі раніше.

Перформативний поворот сприяв зміні ролі акторів та акторок, перетворюючи їх на повноправних співавторів театрального процесу. Їх функція більше не обмежується виконанням заздалегідь прописаних ролей; вони стають активними учасниками створення сенсів, часто працюючи з імпровізацією, тілесністю та власною індивідуальністю як засобами виразності. Ця зміна особливо помітна в експериментальних театральних практиках, де актори виходять за межі сценічної гри, стаючи співтворцями тексту, простору та концепції вистави.

Щодо ролі акторів та акторок, то їхня участь у виставі починає виходити за межі відведеної ролі. Їхня жива персона виходить на передній план, віддаючи персонажу (у випадку, якщо як категорія “персонаж” ще залишається у виставі) другорядну функцію. Все частіше актори та акторки виявляють на сцені самих себе, досліджують власне тіло і його соціо-політичний контекст.

Як приклад можна навести театральну виставу Жерома Беля “Веронік Дуано”, в якій на перший план винесена історія балерини Паризької опери, що закінчує свою хореографічну кар’єру. Саме її персональна історія, її тіло, її почуття під час виконання партії кардебалету у “Лебединому Озері” складають тканину вистави.

Також, специфічним прикладом може бути вистава “Інферно” італійського режисера Ромео Кастелуччі, перша сцена якої починається з появи режисера вистави, який називаючи своє ім’я надає власне захищене специфічним одягом тіло на розтерзання дресованим вівчаркам.

Прикладом не з театру, але з мистецтва на перетині фотографії нта перформансу, можна назвати роботу “З її тіла постало їхнє найбільше багатство” (“From Her Body Sprang Their Greatest Wealth”) з серії “Біле

взуття, 2013” американської фотографки Нони Фаустін. В даній роботі основний акцент поставлено на специфічну матеріальність і політичну контекстуальність чорного жіночого тіла на центральній вулиці заможної частини Нью-Йорку.

Відчуття специфічної соціальної приналежності і відповідного контексту, що належить кожному тілу, стає центральною точкою театральних досліджень. Біле чоловіче тіло, вже самим фактом своєї присутності на сцені свідчить певну історію. Тако само, як тіло чорної жінки свідчить про політичний контекст історії расової та гендерної дискримінації, саме по собі.

Цю ідею висловив соціолог П'єр Бурдьє у своєму дослідженні *"Мова і символічне насильство"*. Він наголошував, що форма лінгвістичної взаємодії значною мірою визначається соціальними структурами, які є несвідомими і діють незалежно від індивідуальних намірів учасників комунікації. Як зазначав Бурдьє, «форма лінгвістичної взаємодії залежатиме по суті від структури, яка є несвідомою і працює майже цілком "за спинами" мовних висловів» [24, 36].

У випадку, коли француз розмовляє з алжирцем або чорношкірий американець — із білим англо-саксонським протестантом (WASP), це не просто діалог між двома людьми. У цій комунікації проявляється історичний контекст: колоніальна історія, економічне, політичне і культурне підкорення, яке формує соціальні позиції учасників розмови. Так, кожен мовний акт стає відображенням глибоких структур влади й домінування, які впливають на те, як говорять і що говорять люди, посилюючи асиметрію в суспільстві між панівними і підлеглими групами.

Тож у цих прикладах ми можемо побачити, що центральною частиною вистав, створених у естетиці перформативності, стають процесуальність і матеріальність, тілесність і специфічний контекст реальних персон творців і творчинь.

Актори та акторки можуть виступати рівноправними співторцями вистави: їхні історії, тіла, відчуття, фізичні особливості стають основними засобами театральної виразності. Вони можуть ставати авторами та авторками вистави, а не лише інструментами для репрезентації чужого досвіду.

Розділ 4. ВПЛИВ ПЕРФОРМАТИВНОГО ПОВОРОТУ НА ТЕНДЕНЦІЇ У ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ З 2014 ПО 2024 рр.

4.1. Соціально-політичний контекст та його вплив на театр.

Період з 2014 по 2024 роки в Україні відзначився глибокими соціально-політичними трансформаціями, які суттєво вплинули на театральне мистецтво. Події Революції Гідності, анексія Криму та початок війни створили нову реальність, в якій театр не міг залишатися осторонь. Цей контекст посилив запит на актуальність мистецтва, його здатність реагувати на сучасні виклики та осмислювати кризові моменти в житті суспільства. Ці ж процеси запустили деколонільні трансформації в суспільстві, та театрі зокрема. Театральні діячі та діячки, засобами власних медіумів, почали спиратися на ідеї відшукування або конструювання власної ідентичності.

Поява та запуск діяльності Українського Культурного Фонду відкрив можливість незалежним діячам та діячкам створювати власні проєкти та боротися за їхню видимість, це запустило процеси демократизації в театральному середовищі.

Театр став місцем рефлексії над соціальною травмою, місцем пам'яті та спробою осмислення нової ідентичності. З'явилися документальні вистави, створені на основі свідчень учасників війни, переселенців, активістів, наприклад, постановки Театру переселенця. Такі роботи не лише фіксують історію, а й створюють платформу для діалогу між різними групами суспільства.

У відповідь на суспільні зміни, театри стали більше звертатися до неконвенційних форматів: відкриті простори, міські локації, інтерактивні вистави. В багатьох незалежних театральних проєктах можна вчати ознаки естетики перформативності, театральні дієвці та дієвиці експериментувати з новими формами залучення аудиторії та використанням простору: Дмитро Левицький з проєктом аудіо вистав, пізніше проєкт Міського театру, проєкт “лЕ29дЕ31нЕ30ц (90 минут потребительского пространства)” що відбувався в одному з Київських ТЦ,, “Поринаючи в / Полишаючи Утопію” досліджував простір Харківського Держпрому, перформанс “Опозіторум” Олени Апчел в приміщенні Харківського Єрмілов Центру, або ж перформанс “Мистецтво демократії\мистецтво любові”, що пройшов у 2021 році у Харківському арт-заводі “Механіка” під курацією Ніни Хижної.

Підхід до виходу за межі конвенційних театральних просторів також відображав демократизацію театру, стирання меж між акторами й

глядачами, створення спільного досвіду. Зміна локацій проведення вистав вплинула і на зміну форм театральних продуктів.

Крім того, активізація громадянського суспільства вплинула на формування театру як платформи для соціальних і політичних висловлювань. Постановки, що піднімали теми корупції, прав людини, гендерної рівності та деколоніального мислення, набули популярності. Так, українські митці почали використовувати театр як спосіб протистояти імперським наративам, переосмислюючи історичну та культурну спадщину.

Важливим театральним проєктом став “Мапи ідентичності”, який був реалізований у 2014-2016 роках як частина театральної лабораторії “Десант”. Цей проєкт організувала польська кураторка та драматургиня Йоанна Віховська, яка тісно співпрацювала з українськими митцями. “Мапи ідентичності” став простором для синергії між театральними професіоналами з різних країн, який дозволив дослідити та висвітлити актуальні соціальні, культурні та політичні питання, пов'язані з національними ідентичностями, їх трансформацією в умовах глобалізації та соціальних змін. Проєкт надав можливість не лише для рефлексії над власною ідентичністю, але й став майданчиком для розвитку нових театральних форм і технік, що дозволило митцям глибше осмислити місце театру в сучасному суспільстві.

У ході проєкту “Мапи ідентичності” в Україні з'явилися нові імена митців та мисткинь, які активно вплинули на розвиток сучасного театального процесу. Серед них актриса Оксана Черкашина, режисерки Роза Саркісян, Ніна Хижна та Антоніна Романова, а також драматург Дмитро Левицький і

кураторка Ірина Гарець. Ці митці стали важливими фігурами у театральному середовищі України.

Таким чином, соціально-політичний контекст останнього десятиліття спричинив помітний поворот у театральному мистецтві України, зробивши його більш чутливим до сучасних викликів і відкритим до експериментів.

“По-перше, за 30 років український театр позбувся провінційності та меншовартості стосовно російського. Принаймні для нашого внутрішнього вжитку, для нашого глядача. (Ганна Веселовська) Український театр довгий час не був пріоритетним навіть для українських митців. Вони завжди дивилися в інший бік і говорили: "А у них так, а у нас зовсім не так". Другий момент: за ці роки зберігся та покращився творчий ресурс і потенціал – це стосується і акторів, і режисерів, і появи сучасної української драматургії. Наш театр став самодостатнім.

Розвинувся фестивальний рух. Зокрема, з'явився фестиваль-премія "ГРА", який має загальнонаціональний статус. Це теж дуже важливо, бо ще з радянських часів ми були прив'язані до регіональних або загальносоюзних фестивалів” [15].

Окремо варто виділити спробу запуску театральної реформи в Україні, що розпочалася в 2016 році і частково змінила стратегію розвитку державної театральної сфери країни. Основною метою реформи було підвищення якості театральних вистав, створення прозорої системи фінансування та підтримки театрів, а також стимулювання творчих ініціатив і розвитку нових форм театального мистецтва. Засобами для цього мали б стати прозорі і відкриті конкурсні системи, через які мали б проходити всі театри. Частково система дала можливість новим акторам потрапити на державні театральні сцени, проте керівний склад театрів, за хіба окремими

прикладами (Одеський театр Василька, Театр Лесі у Львові) не спромігся на чесну зміну адміністративного складу театрів.

4.2. Зміни в запитах аудиторії та художніх практиках.

З 2014 року український театр зазнав значних змін, які були зумовлені як внутрішніми, так і зовнішніми факторами, включаючи політичні, соціальні та культурні трансформації. В умовах війни в Україні, анексії Криму та важливих змін у суспільстві, глядацька аудиторія стала більш чутливою до тем національної ідентичності та колоніальної історії.

Відкриття безвізового режиму вплинуло на розширення культурного обміну між Україною та країнами Європи. Це сприяло ознайомленню українських митців із сучасними театральними практиками та дозволило аудиторії побачити роботи європейських режисерів на українських сценах. Український театр почав активніше інтегруватися в міжнародний контекст, що вплинуло як на художні форми, так і на тематику вистав.

З'явилася нова генерація театральних діячів та дієвиць, які стали частіше звертатися до експериментальних форм, інтерактивних вистав, мультимедійних технологій, а також, що стали шукати можливості до активізму та громадянської включеності через створення критичного соціально-політичного перформативного мистецтва (Олена Апчел, Роза Саркісян, Оксана Черкашина, Ніна Хижна, Ілля Разумейко та Роман Григорів та інші).

Театри почали працювати з темами еміграції, деформації суспільних норм, міграційних процесів, а також зображувати складні морально-етичні питання, пов'язані з війною та її наслідками для особистості (Дмитро

Костюминський, Оксана Черкажина, Роза Саркісян, Олена Апчел, Павло Юров та інші).

Окремі митці та театральні групи почали досліджувати тему інклюзії в театральному мистецтві, в напрямках Українського Культурного Фонду було створено окрему програму “Інклюзивне мистецтво”.

Проте, варто відмітити, що переважна більшість таких тенденцій виникла і розвивалася в незалежному театральному секторі, тоді як державні театри, як масивні і важкі бюрократичні інституції, залишалися менш адаптивними та відкритими до змін. Так, в переважній більшості державних та муніципальних театрів керівництво, незважаючи на впровадження контрактної системи, залишалося незмінним, як і культурно-театральні політики, які вони впроваджували.

Загалом, театральні тенденції незалежного театального сектору в Україні після 2014 року демонструють зацікавленість експериментальними практиками, які акцентують увагу на суспільних проблемах, використовують інноваційні технології та інтегрують нові форми взаємодії з глядачем, прагнучи проблематизувати суспільство, в якому його створено. По мірі укріплення в силі незалежних театрів колективів та окремих мисткинь та мисткинь, та глобальних культурних змін, спричинених повномасштабною війною Росії проти України (що ми залишаємо не розглянутими в цій роботі, через причину їхньої тотальності і глобальності), подібні тенденції, повільно починають проникати в будівлі державних театральних структур та в загальний театральний дискурс.

Олена Апчел, увійшовши до рейтингу ТОП-100 впливових людей за версією “Української Правди”, виголосила промову про важливість критичного соціально-політичного мистецтва у 2024 році. Водночас, в цей

же рік, на Всеукраїнському фестивалі-премії "ГРА" перемогу здобув незалежний театр "Нафта" з Харкова, а композитори та творці сучасної опери Григорів та Ілля Разумейко стали лауреатами Шевченківської премії у 2020. Ці події свідчать про поступове визнання суспільством митців та мисткинь, які активно працюють із естетикою перформативності у своїх театральних проектах.

Цей процес демонструє помірну дифузю між риторикою перформативності, що часто має соціально-політичну спрямованість, та державно-регульованими політиками в сфері театального мистецтва. Хоча такі випадки все ще залишаються скоріше винятками, ніж тенденцією, вони вказують на потенційну можливість інтеграції сучасних художніх практик у ширший театральний контекст, який традиційно орієнтується на класику або розважальні форми.

На загальнонаціональному рівні впровадження естетики перформативності поки що не є домінуючою тенденцією, проте окремі представники незалежного театального сектору дедалі виразніше формують альтернативний потік, який функціонує паралельно з державною культурною політикою, а іноді взаємодіє з нею. Цей феномен заслуговує на більш глибоке дослідження, хоча в межах цієї роботи авторка лише окреслює його контури, подібно до малюнка олівцем у скетчбуці.

На думку авторки, специфічно український феномен укріплення незалежного театального сектору, який поступово перетворюється на реальну культуротворчу силу, а не залишається маргінальним явищем, є вартим уваги, поваги та детального аналізу. Подібні зміни спостерігаються й у сфері мистецької освіти: на тлі стабільного існування театральних університетів, які мало змінювалися протягом десятиліть, формується поступовий потік альтернативних освітніх ініціатив. Ці процеси

створюють нові можливості для формування сучасного театрального дискурсу та взаємодії з глобальними художніми трендами.

4.3. Демократизація театрального процесу: співтворчість та участь глядачів.

Демократизація театрального процесу в Україні є важливим аспектом сучасного розвитку театру, що проявляється у посиленні співтворчості та активній участі глядачів у театральних подіях. Цей підхід перегукується з глобальними тенденціями в сучасному мистецтві, які прагнуть зруйнувати традиційні межі між митцем і глядачем, створюючи нові форми комунікації та взаємодії. Українські театри, зокрема незалежні, все частіше звертаються до формату інтерактивних вистав, перформансів та проєктів, що включають глядачів до процесу створення змісту, пропонуючи їм нові ролі – від співучасників до активних творців.

Тенденція до демократизації театрального процесу проявляється також у новій культурі театрального продакшену. Починаючи з 2016 року, стала помітною тенденція організовувати кастинги акторів та акторок для окремих театральних проєктів. Такий процес знайомства з новими митцями та мисткинями відкрив можливість для нових облич, які, через відсутність у них класичної академічної акторської освіти, раніше не мали змоги потрапити на театральні сцени.

Щодо залучення глядачів до включеності та активної участі, такі ініціативи, як соціально ангажовані перформанси або постановки, що працюють з темами війни, переселення чи гендерної рівності, залучають аудиторію не лише до перегляду, але й до осмислення та рефлексії. У таких проєктах глядач не є пасивним спостерігачем, а стає частиною театрального висловлювання, що сприяє зміцненню емоційного зв'язку з

матеріалом. Зокрема, театральні лабораторії, форуми, відкриті репетиції або обговорення після вистав створюють простір для діалогу, де глядачі можуть висловлювати власні думки та ідеї, впливаючи на художній результат.

Розглянемо кілька ключових прикладів, які демонструють розвиток сучасних театральних практик в Україні:

1. Перформанс “Опосіторум” реж. Олена Апчел, 2016.

Ця робота стала втіленням дослідження теми конфлікту і примирення. Олена Апчел створила перформанс, що поєднував візуальні образи, текстові структури та інтерактивну взаємодію з глядачем, спрямовуючи увагу на складнощі міжрелігійної взаємодії в локальному суспільстві міста Харкова. Робота вирізнялася акцентом на політичній рефлексії, втіленій у перформативних формах, що притягують як професійну, так і аматорську аудиторію. У перформансі брали участь представники різних релігійних груп, що не мали мистецької освіти та були жителями одного міста, Харкова.

2. Перформанс “Мистецтво Демократії. Мистецтво Любові” реж. Ніна Хижна, 2019.

Цей проєкт привертав увагу формою діалогу з глядачем, де засобами перформансу обговорювалися ключові питання демократії, свободи, гуманізму та спільнотворення. Перформанс провокував глядачів та глядачок на вирішення моральних дилем, одночасно заохочуючи до колективного осмислення соціальних і культурних змін та власної участі у цих процесах.

3. Фестиваль “Тиждень Актуальної П'єси”, 2011-зараз.

Цей фестиваль є однією з найважливіших платформ для розвитку сучасної

драматургії в Україні. Він дав змогу багатьом драматургам представити свої роботи, що досліджують актуальні соціальні й політичні теми, включаючи питання війни, ідентичності та соціальної справедливості. Проєкти, створені в межах фестивалю, формують новий наратив в українському театрі, наближаючи його до європейських стандартів.

4. Польсько-українська вистава “Львів не віддамо” реж. Катажина Шингера за участі акторки Оксани Черкашиної, 2018.

Ця міжнародна співпраця стала прикладом інтеграції різних театральних традицій. Вистава зверталася до історичних і політичних польсько-українських стосунків, часто конфліктних і стереотипно-упереджених, використовуючи художній контекст для обговорення суперечливих тем. Акторка Оксана Черкашина, яка активно працює на перетині театру і перформансу, у цій роботі вразила своєю критичною і провокативною присутністю.

5. Вистава “Герої Хаосу” реж. Дмитро Костюминський у театрі Лесі Українки у Львові, 2020

Ця вистава стала прикладом експериментального підходу до класичних і сучасних тем. Дмитро Костюминський, відомий своїм неординарним режисерським стилем, запропонував глядачам занурення у світ анархії, відчаю та пошуку порядку. Театр Лесі, що останніми роками позиціонує себе як простір для сміливих експериментів, став ідеальним майданчиком для втілення цього проєкту.

Однак демократизація театального процесу в Україні залишається неоднорідним явищем. У той час як незалежні театри демонструють більшу відкритість до експериментів і співтворчості, державні інституції часто залишаються прив'язаними до традиційного репертуару і формату. Ця розбіжність вказує на існування двох паралельних процесів: з одного

боку, створення інклюзивного театру, що запрошує глядачів до активної участі, з іншого – збереження класичних підходів, де глядач залишається стороннім спостерігачем.

Попри це, процес демократизації театру поступово набирає обертів. Відкрите ставлення до участі аудиторії сприяє руйнуванню ієрархії між творцями і глядачами, створюючи новий формат театру, в якому мистецтво стає спільним досвідом. Це сприяє формуванню нового типу взаємодії між митцем і суспільством, де театр перетворюється на платформу для діалогу, що не лише розважає, але й спонукає до соціальної дії та культурного переосмислення.

4.4. Інтеграція концепції перформативності в українському театрі: процесуальність, документальність, тілесність, робота з простором

Останнє десятиліття ознаменувалося поступовим проникненням концепції перформативності в недержавний сектор українського театру.

Це не лише оновило інструментарій режисерів і драматургів, а й змінило підхід до побудови театральної вистави, акцентуючи увагу на процесуальності, документальності, тілесності та роботі з простором.

Процесуальність стала одним із ключових елементів сучасних театральних практик. Режисери дедалі частіше звертаються до відкритих форм, де сама дія розгортається перед глядачем у реальному часі, надаючи перевагу експерименту, а не заздалегідь визначеній формулі. Такий підхід дозволяє акторам і глядачам перебувати в умовах постійного творення, сприяючи зануренню у глибші шари художнього задуму. Наприклад, вистави-дослідження театру "Дах" або проекти PostPlay театру розвивають концепцію спільної творчості, де немає однозначного поділу між

виконавцями та аудиторією. Вистава “Хуліган”, створена Пітером Кантом у 2019 році, спільно з Семеном Кислим, Данилом Шраменко, Міррою Жучковою є яскравим прикладом такого підходу. Основою вистави стала взаємодія між акторами та живою музикою (Jessie Maryon Davies), де кожен елемент розвивався й змінювався безпосередньо під час постановки. Специфічне використання просторовості (вистава проходила на 2 поверсі приміщення Мистецького Арсеналу в м. Київ, який виражається своїми вражаючими розмірами та відкритістю). Окрім просторовості, як основної характеристики естетики перформативності, вистава створена на основі персональної історії одного з акторів, Семена Кислого, а інші актори є активними співтворцями вистави.

Документальність у виставах відображає сучасні соціальні й політичні реалії. Використання реальних історій, свідчень та архівних матеріалів стало важливим елементом театрального процесу. Вистави на основі інтерв'ю, дослідження тем війни, міграції, гендерної рівності та інших актуальних питань знаходять відгук у публіки завдяки своїй автентичності. Прикладом є роботи незалежного театру "Нафта" або постановки в межах фестивалю "Тиждень Актуальної П'єси".

Ще одним яскравим прикладом використання документальності є вистава *H-effect*, яка була створена в межах дослідження теми війни та посттравматичного синдрому через призму образу Гамлета Шекспіра та Хайнера Мюллера. Проєкт, що був створений режисеркою Розою Саркісян, за участі драматургині Йоганни Віховської, В акторському складі проєкту «H-effect» зібралася незвичайна команда: троє учасників бойових дій – це Катерина Котлярова, Ярослав Гавянець, Роман Кривдик (Роман також є професійним актором), ЛГБТ-активіст Олег Родіон Шурігін-Геркалов і акторка Оксана Черкашина.

“Ми шукали людей, які хочуть і можуть роздумувати та комунікувати про те, що в них змінилося, зокрема, під впливом революції і війни. Тобто важливим був не тільки досвід учасників, але також вміння рефлексувати на тему цього досвіду і пов’язати цю рефлексію з українською політичною та соціальною реальністю. Звичайно, досвід перебування на фронті – це екстремальний досвід, а отже, цинічно кажучи, завжди цікавий для театру. Катерина, Славик і Роман використовували його різними способами: не обов’язково безпосередньо, не завжди особисто, уникаючи простих хитрощів документального театру. Але вони, безумовно, внесли у виставу справжній вірус війни. Він є темою «*H-Effect*», але також вбудований у саму тканину вистави, як і в соціальну тканину сучасної України” [17].

Тілесність як форма вираження стала центральною у багатьох сучасних театральних проєктах. Використання руху, танцю та фізичного театру дозволяє акторам взаємодіяти з глядачами, минаючи традиційний текстовий формат. Яскравим прикладом є вистава “*Аполло*” театру “Нафта”, режисеркою якої є Ніна Хижна. У цій постановці тілесність стає основним інструментом для створення простору для рефлексії на тему ролі жінки в мистецтві та теми мистецької еміграції. Перформери у виставі “Аполло” або професійні танцюристи або професійні актори, при тому і ті і ті існують в спільному модусі сучасного балету, де хореографи вперше промовляють слова на сцені, а актори, вперше досліджують інтенсивний рух і танець як провідний засіб виразності. Вистава акцентує увагу на відмінностях та унікальності кожного окремого тіла та його специфічному досвіді. Через дослідження тіла, режисерка підсвічувала глибші культурні й соціальні процеси, що відбуваються в суспільстві.

Робота з простором також зазнала змін. Вистави дедалі частіше виходять за межі традиційних театральних сцен і знаходять нові місця для постановок: промислові будівлі, міські простори, приватні квартири. Такий

підхід стирає кордони між театром і життям, залучаючи аудиторію до безпосередньої участі в подіях. Яскравим прикладом є вистави театру Лесі Українки у Львові, які інтегрують міське середовище в художній процес. Також варто зазначити діяльність Дмитра Левицького та компанії “Pis Pis”, де активно використовується медіум аудіоперформансу в публічному просторі.

“Прогулянку створено на основі історії студентки Маші про ніч з 10 на 11 грудня 2013 року на Майдані, коли було здійснено спробу розігнати протестувальників, що завершилась відступом «Беркуту». Учасники туру слухають через навушники детальну розповідь, із зазначенням переміщень Маші, і проходять її маршрутом у просторі міста. У Києві це місця на Майдані та поблизу нього. Пропозиція перенести тур на вулиці Варшави стала викликом для авторів Пьотра Армяновскі, Дмитра Левицького та перформерки Катерини Пономаренко. Тож вони зробили незначні корективи у тексті, та доповнили його рефлексіями молодої студентки з Польщі, яка навчалася в Києві та була присутня на Майдані, стосовно протестів, що впродовж останніх двох років відбуваються в Польщі і, зокрема, Варшаві, як реакції на політику націонал-консервативного уряду партії PiS. Так маршрут вдалося перенести у центральну частину Варшави. Автори прогулянки зазначають, що мали на меті осмислити, чим був Майдан і чим зараз є місця, де відбувалася Революція гідності” [19].

Проект Міського театру у Києві (Дмитро Левицький) також є цікавим прикладом того, як можна перевизначати традиційні театральні межі, організовуючи вистави у нестандартних просторах, таких як міський кіоск, у даному випадку. Це дозволяє вивести театр в урбаністичний простір, надаючи нові можливості для дослідження соціальних та культурних аспектів життя міста [20].

В якості прикладу, варто навести 5-годинну оперу "Genesis. Opera of Memory in 13 mise-en-scene" в порожньому музеї Ханенків у Києві у вересня 2022 року. Її створили композитори Роман Григорів та Ілля Разумейко, засновники лабораторії сучасної опери Opera Aperta. Простір порожнього музею, всі експонати якого були евакуйовані в безпечний простір в перший рік повномасштабного вторгнення, став ключовою темою опери.

"В основі лібрето — книга Буття та її варіації в різних культурах, а також вічний міф про Орфея, без якого не обходиться жодна опера. Під час перформансу учасники та глядачі вистави перетворюються на "служителів" музею, його мешканців, переходячи зі стану "концерту", "виконання" у стан проживання. 13 кімнат Музею перетворюються на 13 мізансцен політопічного "театру пам'яті" [28].

4.5. Персональний досвід акторської практики (вистави "Аполло", "Кабаре на кордоні", "Я Вона Її")

Оскільки я є діючою акторкою та авторкою цієї магістерської роботи, у фінальному розділі дослідження я вирішила поділитися своїм персональним досвідом участі в проєктах, у яких працювала, прагнучи залучати естетику перформативності та її характеристики у свій спосіб присутності на сцені. З цієї ж причини в цьому розділі я перейду від викладення фактів і міркувань у третій особі до оповіді від свого імені, оскільки персоніфікація є однією з провідних характеристик перформативності, я спробую оповідати про естетику перформативності засобами естетики перформативності. Тож, користуючись інструментами

перформативності в письмі, я не прагнутиму приховати свою персону, а навпаки, спробую винести свій досвід на сцену цих сторінок.

Протягом 6 років акторської практики я брала участь приблизно в 15 театральних проєктах, всі з яких були реалізовані в межах незалежного театального сектору і в переважній більшості, в створенні театральних вистав я працювала з сучасними документальними текстами, персональними історіями, та створенням власних висловлювань на противагу репрезентації подій драматичного тексту. Однак у цій роботі я зосереджусь на трьох виставах: “Аполло” в Харківському театрі “Нафта”, “Кабаре на кордоні”, створеній театальною групою “Тіньова” за організації експериментального театального клубу “Наші”, а також “Я Вона Її”, яку ми створили з колегами-акторами з Харківського театру “Нафта” у місті Грац, Австрія.

Міркуючи про акторську емансипацію, можна віднайти причинно-наслідковий зв'язок між естетикою перформативності, що передбачає персоніфікацію митця і мисткині, роботу з персональними, особистими висловлюваннями в певному соціо-політичному контексті, та тенденцією акторів та акторок до пошуку власного креативного потенціалу, що виходить за межі виконання задач режисерів чи продюсерів, що я і називаю емансипацією, в контексті даної роботи. Щодо українського театру, складно помітити загальну тенденцію до переосмислення, тим більше радикального, ролі акторів та акторок в театальному процесі. Проте, індивідуальні приклади окремих акторів та акторок стають цікавими прикладами і кейсами, що ніби самим фактом свого існування пропонують шукати розширення можливостей для акторів та акторок в процесі виробництва вистави. Як приклади, варто згадати Миколу Набоку, який будучи актором, проводить

індивідуально-ініційовану освітню діяльність в сфері театру в рамках Мистецького Об'єднання "Хвиля".

“Ще один важливий для "Хвилі" підхід у навчанні – міждисциплінарність, поєднання різних мистецтв і підходів в одному просторі і спільноті. Він розширяє світосприйняття і самих майбутніх акторів, і тих, хто далекий від цієї професії. В такому підході можна побачити новий спосіб творення мистецтва, а також формування відповідальних і свідомих своєї ролі в суспільстві громадян. Такі актори та акторки, (чи радше актори та акторки) використовують театр як спосіб пізнавати світ, відповідати на складні питання та шукати рішення суспільних викликів” [22].

Також, варто приділити увагу творчому шляху акторки Оксани Черкашиної, що фокусуючись виключно на акторському аспекті театрального мистецтва прагне теоретизувати та інструменталізувати свою діяльність, щоб знайти додаткові можливості у інтелектуальній емансипації та підваженні існуючих ієрархічних структур у театральному виробництві.

“Я акторка і займаюся в основному практичною акторською діяльністю. Акторська практика передбачає емоційну або психофізичну інтенсивність, яка є нібито більшою, ніж інтелектуальна — так нас вчать. Існує стереотип, що актори не надто розумні, мабуть, ви чули такий вислів: «глупий як актор». Так формується стигма, з якою мені хотілось би працювати. Для мене міркування про театр і модус існування акторів — це творчість. Думаю, що спроба теоретизації також може бути простором емансипації. Коли я теоретизую про театр, то центральною темою, безперечно, є акторські виконавські практики, оскільки це те, що я знаю найкраще. Мене дуже цікавить феноменологія акторства – що відбувається

з людиною (зі мною чи з моїми колегами) на рівні фізіологічному, психологічному, психічному. Для мене важливо дивитися на акторство й акторські практики критично, але це не означає, що я намагатимуся сьогодні якось розкритикувати будь-який із модусів існування акторів, мені цікаво, який політичний потенціал несе в собі той чи інший модус існування актора” [21].

Також, варто згадати приклад творчої діяльності акторки Ніни Хижної, що прагнучи розширювати межі свого професійного вираження з конвенційного акторства на режисуру, а також на ініціювання театральних проєктів створених у форматі devised theater (укр. розроблений театр) та лабораторно-освітній процес в сфері мистецтва перформансу та дослідження перформативності в сучасному театрі, підважує уявлення про акторку як зручний інструмент для втілення пероснажки.

Моя співпраця з Ніною Хижною розпочався з кастингу у **виставу "Аполло"**, режисеркою якої була Ніна Хижна. В цьому проєкті, я вперше дізналася про перформативний поворот і можливість перформативного способу існування акторів на сцені, що протиставляється репрезентативному, який я вивчала в театральному університеті Карпенко-Карого. Власне, саме ця вистава і співпраця з Хижною стали причиною мого інтересу до дослідження естетики перформативності в театрі, а також, причиною подальшого вступу на театрознавчу магістратуру та, як результат, причиною написання цієї магістрерської роботи.

Творча команда вистави складалася з семи перформерів та перформерок (Артем Вусик, Ніна Батовська, Олександр Шай, Дмитро Трет'як, Анна Єрмоєнко, Юлія Ліннік, Марія Лозова), які були професійними акторами

або танцівниками. Досліджуючи специфічні особливості кожного окремого тіла, Ніна Хижна створювала хореографічні партитури, які не просто враховували фізичні особливості перформерів, а й підкреслювали їх природні рухи. Таким чином, хореографічна партитура ставала окремим текстом вистави, що змінювався від людини до людини, адже кожен мав свій унікальний спосіб руху та хореографічний почерк.

Окрім хореографічного тексту, у виставу було вплетено персональні тексти учасників, які ми писали у форматі потоку свідомості, а потім оформлювали в естетичну канву вистави.

У виставі команда досліджувала роль митця та мисткині, а також концепцію муз і натхнення. Окрім цього, важливою темою була мистецька еміграція. Тому, в процесі дослідження, ми знаходили художню форму для втілення наших перформативних досвідів як реальних митців та мисткинь, які живуть у Харкові та мають різні думки щодо відчуття реалізованості в цій країні, натхнення і сили створювати культурний простір всередині локальної спільноти міста.

Вистава **“Кабаре на кордоні”** була реалізована у 2023 році командою театральної групи “Тіньова”, співкураторкою якої я є разом із акторами Даниїлом Зенкіним та Іллею Мірошником. Ця вистава, як і загальна творча діяльність групи, стала прикладом альтернативної тенденції до переосмислення ролі акторів у традиційній ієрархічній структурі театального виробництва. Групу було створено студентами-акторами, що вже самою своєю появою кинуло виклик усталеним моделям театального процесу.

“Кабаре на кордоні” була створена без участі режисера, у форматі *devised theater* — підходу, в якому кожен учасник та учасниця активно

долучаються до всіх етапів створення вистави. Учасники творчої групи — Даниїл Зенкін, Ілля Мірошник, Анна-Марія Баранова та я — спільно розробляли концепцію вистави, писали та редагували тексти, які згодом ставали сценарієм. Такий підхід не лише підважував традиційну роль режисера, але й дозволяв кожному учаснику реалізувати свої творчі ідеї та брати активну участь у формуванні змісту.

Ми прагнули створити виставу-висловлювання, яка б відображала наше спільне бачення актуальних проблем сучасного суспільства. Центральною темою стало дослідження феномену втрати сенсів на тлі глобальної катастрофи війни. У виставі ми зверталися до образу кабаре як до символу місця, де межі між комедією, трагедією та абсурдом стають розмитими, що дозволило нам глибше дослідити взаємодію між естетичним і політичним у сучасному театрі.

Ця робота стала для нас не лише способом художнього самовираження, але й спробою осмислити власне місце в світі, що швидко змінюється, і в просторі, який постійно перебуває на межі. В цій роботі ми з творчою командою прагнули втілити практично теоретичні роздуми Жака Ранс'єра, що вірив, що театр має бути місцем, де суб'єкти, що мають сміливість промовляти, говорять до тих, хто має сміливість слухати.

“Реформатори театру (в тексті йдеться про Брехта та Арто) переосмислили платонівську опозицію між хором і театром: між правдою театру і симулякротом видовища. Вони зробили театр місцем, де пасивна аудиторія глядачів повинна перетворитися на свою протилежність: активне тіло спільноти, що втілює в життя принцип «Живого»” [8, 5].

Вистава “**Я Вона Її**” посідає своє місце серед інших прикладів із кількох причин. По-перше, три приклади утворюють збалансовану й гармонійну

композицію, забезпечуючи симетрію у викладі матеріалу. По-друге, цей проєкт став органічним продовженням ідей акторської емансипації та колективного створення театрального продукту, які було закладено в попередніх роботах.

Створена у 2024 році в австрійському місті Грац, вистава об'єднала команду акторок із Харкова (Владислава Ченцова, Катерина Васюкова, Олена Баженова та я). Основою вистави стали особисті історії, які в процесі колективної роботи набули поетичної форми й перетворилися на сценарій. У цій роботі ми досліджували гендерні теми через призму власного досвіду, звертаючи увагу на ті стереотипи та обмеження, які супроводжують жінок протягом їхнього життя.

Особливістю цієї вистави стала робота з політикою тілесності: жіночі тіла, їхня матеріальна присутність на сцені самі по собі були важливим висловлюванням. Ми прагнули створити простір для переосмислення ролей і рамок, у які суспільство часто ставить жінок, а також віднайти нові способи звільнення від цих обмежень. Процесуальність роботи, матеріальність сценічного простору та персоніфікованість виступів надавали виставі особливої щирості й глибини.

Усі три представлені вистави демонструють, як акторська практика може не лише відображати актуальні соціальні та культурні виклики, а й створювати нові форми театральної мови. Ці роботи підкреслюють значення процесуального підходу, що стирає чіткі межі між підготовкою та виступом, дозволяючи акторам і глядачам спільно творити та проживати сценічну реальність.

Від хореографічної партитури “Аполло”, через колективне висловлювання у “Кабаре на кордоні”, до персоніфікованого дослідження жіночих історій

у “Я Вона Її” — ці вистави свідчать про потенціал театру як платформи для діалогу, рефлексії та пошуку нових способів взаємодії з аудиторією. Вони відкривають можливості для переосмислення не лише театрального процесу, а й суспільних відносин загалом.

На мою думку, висвітлення таких особистих окремих прикладів є фактично єдиним способом тендітного дослідження темі впливу перформативного повороту в театрі та супутніх йому процесів в тілі театру українського суспільства. Адже цей вплив є дуже точковим, опосередкованим, крихким і неоднозначним, але він є присутнім. Про це свідчать історії окремих митців та мисткинь, для яких роботи Валі Експорт стали поворотними у власному баченні театру, а тексти Еріки Фішер-Ліхте змусили замислитися про радикальне переосмислення своєї ролі в театрі як соціально-політичному концепті.

Подібно до теорії Уррі про поворот до складності (the complexity turn) авторка вважає нереалістичною задачу провести чітку паралель між перформативним поворотом в Центральній та Західній Європі та театральними процесами в сучасній Україні.

“Семантичний обсяг і процесний характер теорії перформансу зацікавив соціальні науки з часів “повороту до складності” (the complexity turn), оскільки він визнає соціальну і фізичну складність сьогодення і необхідність відповідної методології для соціальних досліджень. «Поворот до складності» є реакцією на загальне спостереження в соціальних науках про те, що процеси не можна пояснити простими причинно-наслідковими механізмами. Тому соціальні науки змушені розробляти нові методи, щоб успішно і продуктивно справлятися зі складністю сьогодення” [13].

Пошук точок перетину між теорією перформансу, що розвивається у США чи Німеччині, та сучасною театральною практикою в Україні здатен породжувати нові роздуми про унікальність нашого театрального поля, його безпосередність, складність, неоднозначність та несхожість на інші культурні контексти.

Такий підхід, з одного боку, має деколоніальний характер, а з іншого — стимулює для подальших практичних та теоретичних досліджень, екскавацій, експедицій в сучасний театр нашого соціального та політичного контексту, в сучасний театр наших історій, наших тіл, наших війн та революцій, наших сімей та смертей, радостей і катастроф. Нашого життя, яке ми так віддано можемо прагнути моделювати, препарувати, архівувати засобами театру.

ВИСНОВКИ

Перформативний поворот у театрі, як зазначено в дослідженні, хоча і не став основою для радикальних змін у широкому масштабі, сприяв

формуванню нових підходів до творчості, що мають значний емансипаційний потенціал, а також суттєво вплинув на діяльність окремих театральних митців і мисткинь.

Однією з ключових змін є трансформація ролі акторів та акторок в творчому процесі, та відповідно у його результаті – театральній виставі. Актори та акторки, поступово та поодинокі, виходячи за межі традиційних функцій виконавців, дедалі частіше стають співавторами художнього процесу. Ця зміна підходу сприяє децентралізації театральної ієрархії, демократизації театального мистецтва і розширенню тем, що піддаються художньо-філософському опрацюванню на театральних сценах. Таким чином, подібні зміни відкривають простір для більш рівноправної співпраці всіх учасників театральної дії та сприяють розмаїтості у висвітлюваних на сцені досвідах та оптиках.

Також важливою є роль перформативного театру в процесах емансипації через переосмислення традиційних тем, наративів і форм акторського сценічного існування. Зміщення фокусу з репрезентації на дію, на процес тривання, існування у спільному просторі, а також на продукування спільної енергії, що виникає у просторі, учасниками якого є як актори, так і глядачі, створює нові можливості для спільнототворення в просторі театральної вистави – досвід, який пізніше глядачі та актори можуть виносити на вулиці, щоб, за словами Паскаля Гілена (якого цитує Борис Філоненко), “помістити культуру у надійне місце — самі підмурки суспільства, де вона не завжди рішуче, ледь чутно муркоче до транснаціонального громадянського суспільства” [25, 12].

Така оптика не тільки змінює сприйняття театру як мистецтва, а й сприяє формуванню критичного мислення, активної громадянської позиції серед

аудиторії, а також самого тіла громадянського суспільства, яке складається не з єдиного “ми”, а з безлічі “вони”, за рахунок чого потреба в умінні будувати безпечні спільноти з урахуванням різностей є важливою задачею, яку можна також ставити перед собою у таких колективних емоційних культурно-філософських практиках, які може пропонувати театр.

Таким чином, вплив перформативного повороту на український театр можна розглядати як поступовий, неочевидний і непрямий, радше точковий і трансформаційний процес, що в поєднанні з локальним специфічним культурно-історичним контекстом України може сприяти переосмисленню традиційних моделей, надаючи простір для розвитку інноваційних підходів і підсилення ролі театру в соціокультурних трансформаціях.

На думку авторки, уважне дослідження діяльності окремих театральних митців та мисткинь у контексті сучасної України, які наразі залишаються точковими представниками та представницями напряму сучасного критичного театру, що використовує можливості, які надає естетика перформативності, є важливим завданням. Саме їхнє творче життя, думки, переконання та поступове зростання потужностей створених ними театральних проєктів, на переконання авторки, є специфічною особливістю сучасного українського театального ландшафту.

Ця особливість, за належного теоретичного аналізу, може бути описана як специфічна альтернативна театральна тенденція, яка невеликим, але міцним струменем протікає паралельно "офіційно призначеному для річки місцю", стаючи альтернативою конвенційній театральній моделі, впливаючи на неї, та утворюючи на перетині нові, ще не досліджені театральні шляхи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1 — Bachmann-Medick, Doris. Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture. Translated by Adam Blauhut. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2016. 302 p.

2 —Austin, J. L. How to Do Things with Words. Oxford: Clarendon Press, 1962. 166 p.

3 — Judith Butler "Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity". Routledge, Chapman & Hall, Inc. New York- London. 1990. 131 p.

4 — Schechner, Richard. Performance Theory. Revised and expanded edition. New York and London: Routledge, 1988. Published in the Taylor & Francis e-Library, 2005. 291 p.

5 — Goffman, Erving. The Presentation of Self in Everyday Life. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956. Monograph No. 2. 162 p.

6 — Fabrizi, Mariabruna. "Spatializing Knowledge: Giulio Camillo's Theatre of Memory (1519-1544)." Socks Studio, March 3, 2019. Доступно з <https://socks-studio.com/2019/03/03/spatializing-knowledge-giulio-camillos-theatre-of-memory-1519-1544/>.

7 — Fischer-Lichte, Erika. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. Translated by Saskya Iris Jain, Routledge, 2008. 236 p.

8 — Rancière, J. (2009). The Emancipated Spectator. Translated by Gregory Elliott. First English edition. Verso. First published as Le spectateur émancipé (2008) by Editions La Fabrique. 134 p.

9 — Goldberg, RoseLee. Performance Art: From Futurism to the Present. 3rd ed., Thames & Hudson, 2011. 265 p.

10 — Wood, C. (2019) Performance in Contemporary Art. London: Tate Publishing. — 256 p.

11 — Carlson, Marvin (2008). Performance: A Critical Introduction. New York: Routledge. 276 p.

12 — Peggy Phelan "The ontology of performance: representation without reproduction" 1993, Режим доступу:

<https://www.scribd.com/doc/211822860/Unmarked-Ontology-of-Performance-by-Peggy-Phelan>

13 — Dirksmeier, P., & Helbrecht, I. (2008). Time, non-representational theory and the "performative turn": Towards a new methodology in qualitative social research // FORUM: Qualitative Social Research Sozialforschung, 9(2), Art. 55.

14 — Мігашко Олена Боротьба «нутра» з постдокументом // Український тиждень, 25 травня 2019 р., Режим доступу: <https://tyzhden.ua/borotba-nutra-z-postdokumentom/>

15 — Ліцкевич Ольга Український театр за 30 років: як змінився та чого чекати у майбутньому // Суспільне: Культура, 19 серпня 2021р., Режим доступу: <https://suspilne.media/culture/156471-ukrainskij-teatr-za-30-rokiv-ak-zminivsa-ta-cogo-cekati-u-majbutnomu/>

16 — Мігашко Олена, Коротка історія творчої резервації // Український тиждень, 6 липня 2019 р., Режим доступу: <https://tyzhden.ua/korotka-istoriia-tvorchoi-rezervatsii/>

17 — Ільницька Люба, Вірус війни в соціальній тканині України. Мистецьке дослідження на театральній сцені // Лівий Берег, 15 січня 2021 р., Режим доступу: https://lb.ua/culture/2021/01/15/475240_virus_viyni_sotsialniy_tkanini.html

18 — Гайшинець Анастасія, Прогулка вместо шопінга (“Прогулянка замість шопінгу”) // Мінпром, 12 листопада 2013, Режим доступу: <https://minprom.ua/news/138346.html>

19 — Ільницька Любов Десант незгодних // Збруч, 17 місця 2018, Доступно з <https://zbruc.eu/node/75474>

20 — Швидко Ірина Діма Левицький. Театр. Вихід у місто // Коридор, 5 лютого 2022 року, Режим доступу: <https://korydor.in.ua/ua/stories/teatr-vykhid-u-misto.html>

21 — Ільницька Любов, Швидко Ірина Оксана Черкашина. Театрі і

демократія: парадокси емансипації // Коридор, 4 грудня 2021 року. Режим доступу:

<https://korydor.in.ua/ua/stories/oksana-cherkashyna-teatr-i-demokratiia-paradoksy-emansypatsii.html>

22 — Ліннік Юлія, Амбасада театру "Березіль". Як незалежне мистецьке об'єднання "Хвиля" з Харкова змінює театральну освіту Львова// Українська Правда, 10 серпня 2024 року, Режим доступу: <https://life.prawda.com.ua/culture/dekolonizuvati-teatralnu-osvitu-beretsya-mistecke-ob-yednannya-hvilya-u-lvovi-303110/>

23 — Urry, John (2005). The complexity turn // Theory, Culture and Society, 22(5), 1-14.

24 — Бурдьє, П., & Вакан, Л. Рефлексивна соціологія / пер. з англ. Анастасії Рябчук. Київ: Медуза, 2015. 224 с.

25 — Гілен, П., & Ляйстер, Т. . Культура в підмурках громадянського суспільства /пер. Я. Стріха. Київ: IST Publishing, 2018.120 с.

26 — Фуко Мішель Наглядати й карати / пер. з фр. Петра Таращука. Київ: Комубук, 2020, 452 с.

27 — Чужинова Ірина Театр як інструмент суспільних перетворень // Критика. №9–10, 2024. С. 18–21. Режим доступу: https://krytyka.com.ua/articles/teatr-iaк-instrument-suspilnykh-peretvoren?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR3vj5c6X9DaJVzFdsc5kqATS1ER4cmXqqdyilBgJGuDzmLuxEpbpEvtIn8_aem_sV3HUIAW_Oiz_ZVrZFKMhw

28 — Горлач Поліна У Музеї Ханенків покажуть п'ятигодинну оперу про створення світу Суспільне. Культура, 12 вересня 2022 р. Доступно з <https://suspilne.media/culture/280878-u-muzei-hanenkiv-prezentuut-patigodinnu-operu-pro-stvorennia-svitu/>

29 — Lehmann, H.-T. *Postdramatic theatre*. Routledge. Translated by Karen Juers-Munby, 2006, 224 p.