

UDC [001.11:141.7]+008

THE PHENOMENON OF INTEGRITY AND SOCIO-CULTURAL INTERACTION IN SOCIETY

Freidlina Viktoriia – postgraduate of the Department
of arts and humanities disciplines
International Humanitarian University, Odesa, Ukraine

The aim. The aim of the article is to research from the cultural point of view the formation and development of the category «integrity», uncovering the relationship between this category and sociocultural interaction in human society.

Research methodology. Methodological basis of the study is comparative-historical, systematic, method of reconstruction of cultural fields. The model of volumetric vision of the problem of integrity was succeeded by the use of diachronic, synchronous and historical-genetic methods.

Results. The process of acculturation, which had previously been extended to only a few people, now is taking on a global character. Despite the political, economic, environmental crisis, there is a strong tendency towards a unified, integrated cultural and intellectual system in the direction of a culture of mutual communication between people. Consequently, sociocultural activity on the basis of moral and ethical principles, dating back to ancient times, can become a factor in the transformation of humanity into a polysubjective holistic cultural unity.

Novelty. For the first time is made an attempt to identify the cultural patterns that underlie the perceptions of different peoples and epochs about the phenomenon of integrity in the cultural context.

The practical significance. The results of the research can be used in the studying of the potential of uniting different cultural, ethnic, social strata of society, enhancing the subjective personality culture.

Key words: integrity, culture, holism, spiritual values, sociocultural interaction, acculturation, co-evolution, interdisciplinary interaction.

Надійшла до редакції 4.11.2019 р.

УДК 79.091

ПРИНЦИПИ ПІЗНАННЯ ПОБУТУВАННЯ ПЕРФОРМАНСУ

Шкляренко Жанна – аспірантка, Київський національний
університет культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-7749-0453>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.289>
shkhliarenko@gmail.com

Стаття присвячена дослідженню шляхів вивчення перформансу як культурного явища. Зростаюча увага до цього феномену зумовлена відсутністю лінії розмежування його з життям, створенню особливої реальності, спроможністю викликати потужні емоційні стани та взаємемпатії. Проблематичність у вивченні його полягає у складності архівування, хиткий своєрідний наратив, що вислизає зі сприйняття невідготовленого глядача, міграція з виставкових зал у соціальну сферу, супроводжувана жанровими новоутвореннями. Даним дослідженням зроблено спробу аналізу шляхів пізнання культурного явища перформансу, визначені особливості побутування, виявлено закономірності проявів та варіативність в сучасній культурі.

Ключові слова: актуальне мистецтво, мистецтво дії, перформанс, соціальне мистецтво, live art, media art, public art.

Постановка проблеми. Зростання значимості перформансу в сучасній культурі відбувається завдяки його впливу на всі сфери людського життя. Шляхом використання перформативу в перформансі актори не віддаляються від тих станів, які інсценуються і їхні дії показані у прямому, а не переносному значенні. Проте, сприйняття перформансу ускладнюється відсутністю вербального тексту, що пов'язано з наративними особливостями та синкретичним характером цього явища. Для реалізації в культурній сфері перформанс має потужний потенціал, оскільки, через швидке формування невербальних змістів і симультанність, уможливорює швидке чуттєве сприйняття творчих образів у людини. Аналіз сучасного культурного явища перформансу дасть змогу виявити позитивні й негативні сторони побутування перформансу, важливі для суспільного розвитку.

Огляд літератури. Еволюція перформансу простежується, передусім, у дослідних матеріалах представників США у 60-70-ті рр. XX ст. (Р. Шехнера «Теорія перформансу» («Essays on Performance Theory», 1976); А. Генрі «Тотальне мистецтво: енвайромент, хепенінг і перформанс» («Total Art: Environments, Happenings and Performance», 1974); Р. Голдберг «Мистецтво перформансу. Від футуризму до наших днів» («Performance Art. From Futurism to the Present», 1979) та передуючим роботам британців, лінгвіста Д. Остін (John Langshaw Austin) 1962 р., що розробив теорію мовленнєвих актів і В. Тернер (Victor Turner) з його дослідженнями «обрядів переходу».

Приклади перформансів у різних країнах та різних сферах (кінець XX – початок XXI ст.) до досліджувались Д. Александером, З. Алфьоровою, А. Вуянович, Ю. Гніренко, Р. Голдберг, Є. Морозовою, В. Романюк, К. Станіславською, Р. Шехнером, М. Шуваковичем, Я. Шумською, з яких вітчизняні доробки зводяться до окремих ґрунтовних робіт, присвячених даній темі. Йдеться про роботи В. Романюк («Перформанс у просторі культури: архаїчні прототипи та сучасні репрезентації»), К. Станіславської («Мистецько-видовищні форми сучасної культури»), З. Алфьорової («Перформанс як візуальне мистецтво»), Я. Шумської («Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця XX – початку XXI ст.: українсько-польська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи») та ін.

Мета статті полягає у теоретичному осмисленні перформансу як культурного феномену та обґрунтуванні його особливостей.

Виклад основного матеріалу. Поширенням перформанс (лат. *performato* – «дію») завдячує змінам у сучасній соціокультурній дійсності, де реципієнт сприймає твір без заглиблення у вербальний зміст, надаючи перевагу візуальній і чуттєвій його частині. Швидке сприйняття перформансу запам'ятовується, торкається стійких стереотипів й асоціацій, створюючи соціальну, комунікативну й міжособистісну ситуацію з автореферентними наслідками, тобто акцентується увага на виконаній ним самим дії з розширеною інтерпретацією. Визначення сутності перформансу спонукає до використання низки наукових принципів (лат. *principium* – «основа», що характеризується універсальністю, імперативністю, відображенням суттєвих положень, загальною вагомістю та є виразником ідей, діяльності, переконання).

Принцип усебічності та всеохопленості забезпечує різноаспектне дослідження перформансу, уможливує аналіз зазначеного явища у взаємозв'язку з іншими процесами в соціумі. Об'єктивність, альтернативність та соціальний підхід вимагають від дослідника врахування соціальних інтересів різних прошарків населення, форм культурного впливу на суспільство та вірогідність здійснення подій. Д. Александер визначає елементи, що характеризують соціальний перформанс: багатошарова система колективних уявлень – культурні коди; актори – перформери; аудиторія – випадкові глядачі; засоби символічного відтворення – реквізит для створення атмосфери; мізансцена – дія; громадська влада – система публічно-вольових відносин між людьми з приводу організації спільної життєдіяльності [1; 10, 71].

Важливою соціальною умовою успішного перформансу є те, наскільки гармонійно він спроможний об'єднати, «переплавити» елементи власного твору. У справжньому перформансі глядачі ототожнюють себе з актором, і «культурні скрипти», тобто очікування, виглядають правдоподібно на основі ретельно продуманих щирих і ефектних мізансцен [10; 71]. У разі ж неправдивості зображуваного, розокремленості або ж за браком хоча б одного з базових елементів за Д. Александером, дія буде непереконливою [1].

Кожен окремих принцип може бути асоційований з окремими категоріями. Розглядається перформанс у трьох категоріях: відносно інституційного середовища (інституцією визначається мистецтво театру, опери, танцю тощо), відносно соціальної ситуації, в котрій відбувається перформанс (стосується межі справжнього й вимислу, а також моменту, коли ця межа зникає) й відносно більш широкого соціального середовища (комбінація «арту» з «активізмом», явище відоме під назвою «артивізм») [4].

Основою вивчення перформансу є також принцип обґрунтованості, адже акціоністські форми мистецтва потребують документації й фактів об'єктивного характеру: подієвість, реакція громадськості, розвиток подій тощо. Цим зумовлено й застосування принципу конкретності, що передбачає аналіз впливу перформансу через його складники, з урахуванням соціальних умов, в яких він запроваджується, на моделі соціуму. Теоретик сучасних перформативних практик наголошує на тому, що мистецтво втратило монополію на естетику завдяки масовізації й діяльності ЗМІ. Сучасне суспільство зараз орієнтується не на матеріальний, а на культурно-інформаційний світ. Дослідниця вважає, що будь-який перформанс зараз можна було б назвати політичним, оскільки незалежні компанії, що займаються перформативними видами мистецтв, своєю творчістю прагнуть здійснити інтервенцію, втрутитися в соціальне середовище, впливати на публічний простір шляхом використання нових образів, зображень, технік роботи з тілом і соціумом. Прикладом мистецтва перформансу в політиці міг би бути жест «дрег квін» (англ. «drag queen» – «перевдягання чоловіків, що не є геями чи транссексуалами, в жінок»), коли це використовує депутат у парламенті. Тут яскраво проявляється притаманна політиці естетична активність. Це, звісно, не означає, що мистецтво є політикою, але значить, що мистецтво – це її частина [4]. Ю. Лемешко, аналізуючи міждисциплінарні зв'язки перформансу зі ЗМІ й політикою, визначає це явище як проблему театралізації політики і сприйняття політичних подій крізь призму видовищності й розваги. Відбувається конструювання політичної дійсності з допомогою ЗМІ [11; 192].

А. Вуянович називає наступні моделі політичності, що сьогодні виділяють у сучасних дослідженнях: політичний зміст (Political content); політичність способу передачі (медіуму) чи форми

(Politically of the performance medium and form); політичність умов і способів роботи (Politicaly of modes of work production)» [4].

У моделі «політичний зміст» мистецтво займає місце стороннього спостерігача в соціальних подіях, тут можна говорити про соціальні події, не будучи в них безпосередньо задіяним. Прикладом цього можуть бути виступи митців різних спрямувань, що критично оцінюють відносини між країнами «першого» світу, «другого» і т. п.

У моделі перформансу «політичного медіума і форми» може не бути прямого політичного повідомлення й політичного змісту, але в перформансі прослідковується політичний потенціал. Особливо, коли він вступає в дискусію з легітимними способами створення або зі звичайними способами глядацького сприйняття. Прикладом того, як форма (вираження) є не менш важлива, ніж те, про що йдеться може слугувати мінімалістичний танець, де такі хореографи як І. Райнер (Yvonne Rainer), Т. Браун (Trisha Brown), С. Пакстон (Steve Paxton) представляли на сцені нове не-танцююче тіло, таким чином демократизуючи його значення.

Тип моделі «політичність умов і способів роботи» розглядає закономірність принципів співпраці, місця постановки в контексті економічних умов, способи утворення груп та ін. Оскільки існує багато незалежних груп, що займаються перформативними авангардними практиками, але «принципи їх організації увібрали у себе всі традиційні ієрархічні елементи офіційних театральних інституцій: директор, головний режисер тощо» [4].

Принцип комплексності дає можливість вибору підходів у вивченні й розумінні впливу різних наук щодо перформансу й характеристикі його з точки зору виникнення, розвитку, мети існування та прогнозованих функцій. Принцип історизму вимагає сукупності й взаємообумовленості всіх історичних фактів, в їх взаємозв'язку, коли явище перформансу розглядається у зв'язку з конкретним досвідом історії, у світлі динаміки попередніх і подальших подій, долучає емпатію, допомагає зрозуміти й оцінити мотиви вчинків акторів. Це унеможливує випадковий суб'єктивний набір фактів. Тому слушними й цікавими видаються оформлення в зведену карту історії мистецтв спроби Рами Хоцлейн (Rama Hoetzlein. Timeline of 20th C. Art and Media, 2009-2010) чи Бадрі Байкама (Badri Baykam. Art History Map, 2019), в яких перформанс займає окреме місце. Хоча інші художники-дослідники й практики перформансу вважають, що перформанс існував завжди, адже є невербальним повідомленням у просторі з метою створення ефектів і вражень [6-7, 14, 16].

Прослідковуються архаїчні корені перформансу, оскільки саме дійство є ірраціональним процесом, що ігнорує семіотичні коди культури. Крім того, згідно фрейдистської концепції особистості, саме ірраціональний елемент має найважливішу естетичну й психоаналітичну значущість. Перформанс знаходить ту мову, де позначене не відірване від позначення, тобто правдиве й не відділяється від самих емоційних станів [6, 7, 8, 16].

О. Лосєв зазначав, що все буття в стародавню епоху, зокрема у стародавніх греків з їх ритуалами, розглядалося як прекрасно організоване живе тіло, абсолют, космос, який матеріалізувався. Архе (грец. «arche», – «початок пізнання»), від якого походить термін «архаїка», тобто те, що було на початку й ніколи не припиняє свого існування, було для давніх греків універсумом, частиною якого були й вони самі разом із космосом, музикою, природою і всім пантеоном богів. Космос, який звучав, і універсум, що управляв музикою, греки пояснювали собі так само тілесно, як і себе самих, оскільки тіло було для них феноменом виразності [13; 61-62].

У різних часових епохах змінюється положення автора – він імітатор, ремісник, деміург, проєктувальник, скриптор, трікстер, що художніми прийомами виводить нас за межі тілесного. Експериментуючи самі, художники навчали глядача новим способам сприйняття світу. Так, наприклад, до імпресіоністів, вважалося, що світ незалежний від наших емоцій і вражень. Впустивши у твір повітряну й світлову перспективу, а також власні враження від побаченого (фр. «impression» – «враження»), художники миттєво зробили ці винаходи надбанням людства й нормою в мистецтві [2; 61-64].

Принцип гармонійного поєднання теорії й практики передбачає вивчення на теоретичному рівні перформансу на основі наявного мистецтвознавчого доробку та практичного досвіду, осмислення його на емпіричному рівні, аналізі й синтезі наявного матеріалу та узагальнення на суб'єктивному та об'єктивному рівні. Так, за Р. Голдбергом початок акційному руху покладено в Італії. Ранніми, ще не оформленими і беззмістовними, що не мали такої назви й чітко окресленого спрямування, але вже визначились із мішенню для «запального насильства», були перформанси, організовані Ф. Марінетті. 20 лютого 1909 р. разом із маніфестом (зверненням) футуризму, що вийшов друком на першій сторінці тиражної щоденної французької газети «Le Figaro», в мистецтві з'явився додаток «анти», що обріс своєрідним змістом. Нове мистецтво проголошувало торжество антикультури, антигуманізму і антиестетизму у новий вік механіки, електрики і швидкості. Мова йшла про прискорення, нову еру, нові шляхи, інакше мислення та

формування відповідного уявлення про світобудову, а класичне мистецтво було «минулим» і воно повинне поступитися місцем новому – молодому, яке має слугувати масам. У 1910 р. на площі Святого Марка (Piazza San Marco) у неділю після служби в церкві прямо з годинникової вежі футуристи розкидали 800 000 примірників маніфесту, чим привернули увагу до себе у вигляді фізичної конфронтації, тобто бійки. Це й вважалося народженням ідеї альтернативного простору дійства [6; 13].

Ф. Марінетті одинадцятьма пунктами ідеї майбутнього (лат. «futurum» – «майбутнє») в маніфесті закликає «щодня плювати на вівтар мистецтва», заперечувати всі логічні правила, руйнувати минуле, відкидаючи страх і пасивність. Пропагуючи ідею трьох «М»: машини, міста й маси, футуристи виступали проти інших трьох «М»: музеїв, миру й «моралізму».

Метою модерністських гуртківців було «розхитати» обивателя. Їх виступи супроводжувались підвищеною до себе увагою і скандалом, що виступали головними складовими події. Виступи, що закінчувалися освистанням, арештами і безкоштовною рекламою, починались розпродажем вдвічі більшої кількості квитків, ніж було місць у залі, непристойними написами на плакатах, змащуванням клеєм сидінь і супроводжувались образами на адресу публіки (наприклад заявами, що «війна прекрасна, бо вона прикрашає квітучі поля вогняними орхідеями кулеметів») [3, 80]. Збірка «Війна – єдина гігієна світу» («Guerra sola igiene del mondo», 1911-1915) містила в собі маніфест «Насолода бути освистаним» («La volonta d'esser fsschiati»), де Ф. Марінетті зі зневагою висловлюється на адресу глядачів, їхньої підтримки тощо.

Реформа мистецтва полягала в тому, що глядачі перестають бути пасивними споживачами мистецтва. У визначений момент дійства зала не витримувала тиску провокації і обурено оживав, активізуючи саме дійство, виносячи його з обмеженої прямокутної межі сцени у залу. Перформанс виявився найнадійнішим засобом у драгуванні «добропорядної» публіки. Він дозволяв бути і «творцями» нової художньої форми, і «предметами» мистецтва водночас. Відсутність сценарію й сюжетної лінії, підбадьорювання публіки до співпраці, уподібнювали заходи футуристів на вар'єте. Художники використовували мову й окремі звуки, грим на обличчі, створювали спеціальні фантастичні костюми й декорації, залучаючи в дійство ексцентричні інноваційні ідеї [7].

Перформанс розкривається завдяки загальнонауковим принципам дослідження (логічному, класифікаційному), історичним (хронологічному, синхронному, періодизації, порівняльно-історичному, ретроспективному, структурно-системному) та спеціальним (соціальних досліджень, психологічному й статистичному, коли мова йде про перформанси із залученням соціальних мереж) методами. Так, перформанс на зламі століть зазнає серйозних змін: крім виходу явища із закритого субкультурного середовища звичним стає його відтворення у виставковому просторі – «reperformance», як називає це М. Абрамович. Такий хід подій суперечить первинній суті перформативних практик, оскільки антиінституційність, неповторність, автентичність завжди були головними елементами в ньому. Перформанс існував уособлено, лише прагнучи щирого переживання аудиторією і художником моменту «тепер і зараз» та спрямовувався на створення специфічного досвіду. Характерною ж особливістю для 2000-х рр. стало надзвичайно широке використання елементів перформансу іншими мистецтвами для підсилення дії впливу. Завдяки цьому створюється безліч гібридних жанрів і новітніх форм мистецтва. М. Абрамович, А. Вуянович, Р. Голдберг, В. Романок, Я. Шумська слушно стверджують про те, що «зараз розвивається третя хвиля мистецтва перформансу в світі» [12; 41,15; 16].

На противагу давно існуючій концепції лінійного розгортання історії стилів у мистецтві, з подібною до організму системою і схильністю постійно еволюціонувати, з'явилась інша, запропонована Р. Краусс. Для характеристики поняття «мистецтво» вона розробила модель конструкції, що руйнується, відтворюється. Автор концепції посилається на метафору Р. Барта про грецький корабель «Арго», що впродовж шляху, замінюючи старі частини новими, врешті перетворився на новий корабель. Так само, на її думку, і мистецтво, змінившись кардинально, залишило свою назву й форму [2; 61].

М. Вітц у своїй праці «Роль теорії в мистецтві» говорить про те, що обґрунтувати чітке визначення можна тільки тому виду мистецтва, що вже не очікується в історії та часі й нічого нового не станеться. Проте, оскільки саме мистецтво продовжує своє існування, то воно може змінюватися до непізнаваності й чітко визначити його не можливо. Водночас можна запропонувати точне визначення поняттям «перформанс модернізму», «перформанс постмодернізму», «перформанс контемпорарі», «мистецтво Ренесансу» тощо. Цікаво, що М. Вітц допускає існування вислову «це – твір мистецтва» лише в тому випадку, коли це буде похвалою автору, оцінкою його творчості, а не визначенням [2; 61].

Перформанс підпадає під категорію заяв типу: «це не було створено», «це випадковість», «це існує тільки в нашій уяві», але, за М. Вітцом, якби мистецтвознавці формулювали питання таким чином, то й лопату чи камінь на роздоріжжі можна було б назвати мистецтвом. Звідси видно, що деякі навички, вміння й смак потрібні й глядачу, а не тільки митцеві. Сучасне мистецтво може бути продуктом середовища, культури, що, однак, не означає, що можна обійтись без художника. Навпаки – художник має навчити

спільноту «бачити» мистецтво, і справжнім творчим актом є якраз спостереження, інтерпретації й розуміння того, що відбувається [2; 61-65].

У перформансі епатаж і сильноподія допомагають привернути увагу глядачів, перенасичених враженнями мультиплекційно-кіношного активізму у всіх життєвих сферах і видах мистецтв. Ствердження тілесності в постмодернізмі мало у результаті розробку відповідних стратегій поведінки особистості художника і глядача. «Як результат, сформувався новий глядач, який, з одного боку, воліє спектакулярності (фр. «spectaculaire» – «сенсації», «враження»), а з іншого – сам стає об'єктом маніпуляції художника» [2; 87]. Втім, «новий глядач» виявився дійсно розкомплексованим і тому проявив готовність бути залученим до сфери тілесних провокацій і спонтанних мистецьких дій, внаслідок чого стали можливими цікаві інтерактивні форми зображувально-тілесних практик й до відомих акціоністських форм додався на початку XXI ст. ще й флешмоб. Очікувалося, що в третьому тисячолітті техногенна цивілізація наблизилась до тієї точки біфуркації, що забезпечить новий якісний стан вищого чи хаосогенного нижчого принципу. Може видатися, що авангардне мистецтво відійшло від усього, на що орієнтувалось класичне мистецтво. Втім людина й атрибутивні ознаки людської особистості – духовність, мораль, смак, культура – залишаються однією з головних проблем авангардної творчості в цілому і перформансу, зокрема. Більше того: за допомогою перформансу авангард розширив, збагатив і поглибив людське розуміння мистецтва [14; 25].

Намагаючись привернути увагу громадськості до проблеми, художники, широко використовуючи засоби іронії, епатажу, перебільшення, метафори чи асоціації, висвітлюють у власних творах суспільні явища й провокують глядача опосередкованим чи прямим способом до якихось дій чи роздумів над певними соціальними питаннями, підключаючи момент інтерактивності. При чому, публічне мистецтво (Public Art), до якого входить і перформанс, орієнтується на непідготовленого глядача і передбачає комунікацію з простором міста і його мешканцями. Демократичність перформансу проявляється у виборі теми, яка може стосуватися будь-якого аспекту життя. Всі перформанси об'єднує орієнтація назовні, у напрямку людини, а будь-який перформанс має на меті ідею пробудження свідомості глядача. Перформанс, зазвичай, уникає «політизованості» – це мистецтво натяку, який кожним може сприйматися на власний розсуд [9; 17, 157-158].

У світовій практиці серед перформансів з'являються екосерії, які змінюють усталені стереотипи про недоторканість природи і її відстороненість від процесу творчості. Так, у своєму проєкті «Дякую вам» (The Thank You Project) дерева у співпраці з британським художником Т. Ноулесом (Tim Knowles) малюють власні твори. Залучення природних явищ у мистецький акт використовує митець і в майстер-класах для дорослих і малих «Деревомалювання» («Tree Drawings»). У дитячих групах закладається ментальність нової генерації разом терапевтичним ефектом – подолання порогу страху перед малюванням у співпраці з «колегами від природи» [18].

Таким чином, множина наукових принципів надає можливість розкривати природу, сутність, функціональні можливості важливого в сучасному мистецтві явища перформансу. Відновлююче мистецтво перформансу є дуже цікавим для вивчення, оскільки дозволяє углядіти нові ракурси пізнання соціуму. Перформанс XXI століття застосовується в тому числі в роботі з проблемними групами з терапевтичною метою та дітьми ніжного віку як мистецтво щире й таке, в якому переважає показ над поясненням.

Список використаної літератури

1. Александер Д., Рид А. Социальная наука как чтение и перформанс: культурно-социологическое понимание эпистемологии. *Социс*, 2011. № 8. С. 3-17.
2. Ванечкина И., Галеев Б. Лексикон нонклассики [Електронний ресурс]. 2003. Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/. (28.08.2019)
3. Вольте Б. Вибране. Львів: Літопис, 2002. 214 с.
4. Вуянович А. Перформанс и перформативность [Електронний ресурс] *Зерне*. 2013. Режим доступа: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/10/03/>. (12.07.2019)
5. Вуянович А. Перформативные искусства, активизм и социальные изменения [Електронний ресурс] *Зерне*. 2013. Режим доступа: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/10/16/>. (20.07.2019)
6. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. 320 с.
7. Голдберг Р. Искусство перформанса [Електронний ресурс] GARAGEMCA. 2014. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=dwekWEhOoK8>. (10.03.2019)
8. Гринуэй П. Кино умерло... Да здравствует кино! [Електронний ресурс] Газгольдер. 2011. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=9jj2n2HSC0U>. (08.02.2019)
9. Злобіна Т., Кадан М. Україна – Р. Е. П. Б. : *The Green Box*, 2015. С. 44–60.
10. Кочубейник О. Перформанс як інструмент локальних ідентичностей. [Електронний ресурс] *Наук. часопис НПУ ім. М. Драгоманова*. 2013. Режим доступа: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nchnpu_012_2013_42_13.pdf. (10.11.2019)

11. Лемешко Ю. Направления исследования перформанса в современной гуманитаристике. *Шестые байкальские международные социально-гуманитарные чтения*. 2012. С. 188–193.
12. Лидерман Ю. Почему концепция перформативного искусства не популярна в сегодняшней России? *Вестник общественного мнения*. 2010. № 3. С. 37–45.
13. Лосев А., Шестаков В. История эстетических категорий. Москва: Искусство, 1964. 376 с.
14. Романюк В. Перформанс у просторі культури: архаїчні прототипи та сучасні репрезентації: дис... канд. культурології : 26.00.01. Харків, 2008. 182 с.
15. Скляренко Г. Современное искусство Украины. Портреты художников Киев : Huss, 2015. 344 с.
16. Шумська Я. Зв'язок минулого і сьогодення в мистецтві перформансу. *Вісник ЛНАМ*. 2013. № 23. С. 78–89.
17. Яцик І. Public Art у сучасному просторі Києва. Інсталяція. Перформанс. Акціонізм . *Сучасне мистецтво*. Київ: «Акта», 2008. С. 157–161.
18. Knowles T. Tree Drawings Inspired [Електронний ресурс]. Watermelon Seeds Camp. 2014. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=OVIGDgEj_8U. (03.11.2019)

References

1. Aleksander D., Ryd A. Sotsyalnaia nauka kak chtenye u performans: kulturno-sotsyolohycheskoe ponymanye epystemolohyy. *Sotsys*, 2011. № 8. S. 3-17.
2. Vanechkina Y., Haleev B. Leksykon nonklassyky [Elektronnyi resurs]. 2003. Rezhym dostupa: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/. (28.08.2019)
3. Volte B. Vybrane. Lviv : Litopys, 2002. 214 s.
4. Vuianovych A. Performans u performatyvnost [Elektronnyi resurs] *Zerne*. 2013. Rezhym dostupa: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/10/03/>. (12.07.2019)
5. Vuianovych A. Performatyvnye yskusstva, aktyvyzm u sotsyalnye yzmeneneniya [Elektronnyi resurs] *Zerne*. 2013. Rezhym dostupa: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/10/16/>. (20.07.2019)
6. Holdberh R. Yskusstvo performans. Ot futuryzma do nashykh dnei. Moskva: ООО «Ad Marhynem Press», 2014. 320 s.
7. Holdberh R. Yskusstvo performans [Elektronnyi resurs] *GARAGEMCA*. 2014. Rezhym dostupa: <https://www.youtube.com/watch?v=dwekWEhOoK8>. (10.03.2019)
8. Нгузи П. Кыно умерло... Да здравствует кино! [Elektronnyi resurs] *Hazgholder*. 2011. Rezhym dostupa: <https://www.youtube.com/watch?v=9jj2n2HSC0U>. (08.02.2019)
9. Zlobina T., Kadan M. Ukraina – R. E. P. B. : The Green Box, 2015. S. 44–60.
10. Kochubeinyk O. Performans yak instrument lokalnykh identychnosti. [Elektronnyi resurs] *Nauk. chasopys NPU im. M. Drahomanova*. 2013. Rezhym dostupa: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nchnpu_012_2013_42_13.pdf. (10.11.2019)
11. Lemeshko Yu. Napravleniya yssledovaniya performans v sovremennoi humanytarystye. *Shestyie baikalskye mezhdunarodnye sotsyalno-humanytarnye chteniya*. 2012. S. 188–193.
12. Lyderman Yu. Pochemu kontseptsiya performatyvnoho yskusstva ne populiarna v sehodniashnei Rossyy? *Vestnyk obshchestvennoho mneniya*. 2010. № 3. S. 37–45.
13. Losev A., Shestakov V. Ystoryia estetycheskykh katehoryi. Moskva: Yskusstvo, 1964. 376 s.
14. Romaniuk V. Performans u prostori kultury: arkhaychni prototypy ta suchasni reprezentatsii: dys... kand. kulturolohii : 26.00.01. Kharkiv, 2008. 182 s.
15. Skliarenko H. Sovremennoe yskusstvo Ukrayny. Portrety khudozhnykov Kyev : Huss, 2015. 344 s.
16. Shumska Ya. Zviazok mynuloho i sohodennia v mystetstvi performansu. *Visnyk LNAM*. 2013. № 23. S. 78–89.
17. Iatsyk I. Public Art u suchasnomu prostori Kyieva. Instaliatsiia. Performans. Aktsionizm . *Suchasne mystetstvo*. Kyiv: «Akta», 2008. S. 157–161.
18. Knowles T. Tree Drawings Inspired [Elektronnyi resurs]. Watermelon Seeds Camp. 2014. Rezhym dostupa: https://www.youtube.com/watch?v=OVIGDgEj_8U. (03.11.2019)

ПРИНЦИПЫ ПОЗНАНИЯ БЫТОВАНИЯ ПЕРФОРМАНСА

Шкляренко Жанна – аспирантка, Киевський національний університет культури і мистецтв, г. Київ

Статья посвящена изучению путей исследования перформанса как культурного явления. Возрастающий интерес к этому феномену обусловлен отсутствием разделительной линии у него с жизнью, созданием особенной реальности, способностью вызывать сильные эмоциональные состояния и эмпатии. Проблематичность изучения его состоит также в трудностях его архивирования, шаткий своеобразный нарратив, который ускользает от восприятия неподготовленного зрителя, миграция из выставочных залов в социальную и медиа сферу, сопровождаемая порождением новых жанров. Данным исследованием произведена попытка анализа путей познания культурного явления перформанса, определены особенности бытования, выявлено закономерности и разнообразие его проявлений в современной культуре.

Ключевые слова: актуальное искусство, искусство действия, перформанс, социальное искусство, live art, media art, public art.

PRINCIPLES OF KNOWLEDGE EXISTENCE OF PERFORMANCE ART

Shkliarenko Zhanna – PhD student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.

The article is devoted to the study of ways to research performance study as a cultural phenomenon. The growing interest in the phenomenon of performance art is due to the lack of a dividing line with our life, the creation of a special reality, the ability to cause strong emotional states and mutual empathy. The difficulty of study is also in trouble archiving it, shaky kind of narrative which escapes the perception of the unprepared viewer, the migration of the exhibition halls and in the social media sphere, followed by the creation of new genres. This analyzes the ways of understanding the cultural phenomenon of performance art. The features of being are determined, patterns and a variety of its manifestations in modern culture are revealed.

Key words: current art, art of action, performance art, social art, live art, media art, public art.

UDC 79.091

PRINCIPLES OF KNOWLEDGE EXISTENCE OF PERFORMANCE ART

Shkliarenko Zhanna – PhD student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.

The purpose of the article is to introduce new information about performance study into the cultural discourse regarding various forms of performance art and the issue and the way of research them.

The research **methodology** consists of combinations of historical, comparative and observation methods.

The scientific **novelty** of the work is in expanding knowledge about performance art for the period of XX-XXI and introduction into scientific circulation of some new view on the performance art. The most significant forms of performance realization, used in politics, art and other types of activity, are described as well as the importance of using in modern cultural activity. Performance art is subject to the category of art, where taste and skill are necessary not only for the artist. The attributes of humanity – spirituality, morality, taste, and culture are the main issues in avant-garde art in a whole and performance art in particular. Moreover, with the help of avant-garde performance has expanded, enriched and deepened understanding of art.

Very interesting to study recreational effects performance, because it allows you to see new perspectives in the knowledge society. The twenty-first-century performance art is applicable in particular in work with problem groups with therapeutic purpose, as well as with children of tender age as a sincere action in which the demonstration is more important than explanation.

The practical significance of the material consists of the possibility of its use for further scientific research and educational process of institutions of higher education. The potential of performance art can be used for fears therapy with children and adults and for tender age children educational process.

Key words: current art, art of action, performance art, social art, live art, media art, public art.

Налійшла до редакції 2.11.2019 р.

УДК 784.1+008:130.2(477)

ХОРОВИЙ ПЕРФОРМАНС ЯК НОВИЙ НАПРЯМ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Антіпіна Інна Олександрівна – аспірантка кафедри теорії та історії культури,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
<https://orcid.org/0000-0003-3845-9629>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.290>
Innaantipina92@gmail.com

Досліджено новаторську тенденцію в хоровому виконавстві, спричинену пошуком сучасних форм актуалізації хорового співу. Спираючись на результати власних спостережень та аналіз діяльності камерного хору ім. Д. Бортнянського під керівництвом І. Богданова, виявлено нові культурні складові хорових проєктів (перформансів). Визначено практичну значимість культурно-просвітницьких заходів даного типу та можливі шляхи розвитку цього напрямку. Висвітлено роль використанні психологічних прийомів маніпуляції з елементами тренінгу та використання новітніх інтерактивних технологій в проєкті «Welcome to rabstvo».

Ключові слова: хор, диригент, хоровий, спів, перформанс, психолог, театр, інтерактив, тренінг, новий, мистецтво, продукт, концепція.

Постановка проблеми. Хоровий спів, як соціокультурне явище, характеризує українську культуру вже багато століть. Протягом життя людини, в різноманітних побутових ситуаціях, на хрестинах, весіллі, під час роботи в полі чи в обрядових святах, гуртовий спів виконував провідну роль як засіб зображення та коментування подій, вираження їх емоційної складової. В даний момент професійне хорове мистецтво переживає новий виток розвитку свого цільового призначення: сьогодні воно потребує нових форм та засобів вираження для взаємодії зі слухачами та глядачами. Саме тому хорова музика зуміла органічно ввійти в мережу діяльності сучасних інтерактивних технологій. Художні керівники та диригенти вдаються