

МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ПЕРФОРМАНС ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ШЛЯХИ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Омельяненко Захар Валерійович,

викладач кафедри хореографії та спортивних дисциплін
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0003-2563-5582

Мета роботи – дослідити еволюцію музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття крізь призму його трансформаційних процесів, зумовлених взаємодією різних мистецьких традицій, експериментальними пошуками у сфері сценічного мистецтва та зрушеннями в соціокультурному контексті. **Методологія дослідження** включає історико-аналітичний метод, методи компаративного аналізу, культурологічного та мистецтвознавчого підходів, що дозволяє простежити динаміку змін у музично-хореографічному перформансі зазначеного періоду. **Наукова новизна** полягає у визначенні ключових тенденцій трансформації музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття під впливом соціокультурних і мистецьких чинників. Вперше систематизовано взаємозв'язок між розширенням хореографічної мови, використанням мультимедійних технологій та інтерактивних підходів у перформансі та їхнім впливом на формування сучасної перформативної культури. **Результати дослідження.** Розглянуто ключові напрями розвитку музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття, зокрема, експериментальні практики, що базувалися на ідеях імпровізаційності, випадковості, міждисциплінарного підходу та концептуального синтезу. Особлива увага приділяється практикам відомих хореографів та композиторів, таких як Мерс Каннінгем, Тріш Браун, Анна Халпрін, Джон Кейдж, а також аналізу інноваційних творів кінця ХХ – початку ХХІ століття. **Висновки.** Виявлено, що трансформація музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття була зумовлена як внутрішньомистецькими процесами, так і глобальними соціокультурними зрушеннями. Постмодерністська художня парадигма сприяла розширенню хореографічної та музичної виразності, інтеграції випадковості, імпровізації та технологій у сценічне мистецтво. Дослідження засвідчує, що музично-хореографічний перформанс цього періоду став полем взаємодії між академічною традицією, авангардними експериментами та новими формами театральної дії, що спричинило його подальший розвиток у напрямі відкритих мистецьких структур.

Ключові слова: музично-хореографічний перформанс, мистецтво другої половини ХХ століття, синтез мистецтв, експериментальні практики, імпровізація, сценічне мистецтво.

Omelianenko Zakhar. Musical and choreographic performance of the second half of the XX century: paths of transformation

The aim of the work is to investigate the evolution of musical and choreographic performance of the second half of the XX century through the prism of its transformation processes, caused by the interaction of various artistic traditions, experimental searches in the field of performing arts and shifts in the socio-cultural context. The research methodology includes the historical-analytical method, methods of comparative analysis, culturological and art-historical approaches, which allows us to trace the dynamics of changes in musical and choreographic performance of the specified period. The scientific novelty lies in identifying the key trends in the transformation of musical and choreographic performance of the second half of the XX century under the influence of socio-cultural and artistic factors. For the first time, the relationship between the expansion of choreographic language, the use of multimedia technologies and interactive approaches in performance and their influence on the formation of modern performative culture has been systematized. Research results. The key directions of development of musical and choreographic performance of the second half of the XX century are considered, in particular, experimental practices based on the ideas of improvisation, randomness, interdisciplinary approach and conceptual synthesis. Special attention is paid to the practices of famous choreographers and composers, such as Merce Cunningham, Trish Brown, Anna Halprin, John Cage, as well as the analysis of innovative works of the late XX – early XXI centuries. Conclusions. It was found that the transformation of musical and choreographic performance of the second half of the XX century was due to both intra-artistic processes and global socio-cultural shifts. The postmodernist artistic paradigm contributed to the expansion of choreographic and musical expressiveness, the integration of chance, improvisation and technology into the performing arts. The study shows that the musical and choreographic performance of this period became a field of interaction between the academic tradition, avant-garde experiments and new forms of theatrical action, which caused its further development in the direction of open artistic structures.

Key words: musical and choreographic performance, art of the second half of the 20th century, synthesis of arts, experimental practices, improvisation; performing arts.

Вступ. Музично-хореографічний перформанс другої половини ХХ століття став ключовим явищем у розвитку перформативного мистецтва. Він об'єднав хореографію, музику та театральні елементи, формуючи нові засоби сценічної виразності. Особливістю цього періоду є інтенсивні трансформації жанру, які стали можливими завдяки розширенню танцювальної лексики, експериментам з простором та залученню новіт-

ніх технологій. Інтеграція електронної музики, використання мультимедійних засобів та активна взаємодія з глядачем стали визначальними факторами розвитку музично-хореографічного перформансу.

Перехід від класичних форм до більш експериментальних практик сприяв появі нових підходів до створення вистав. Якщо у першій половині ХХ століття перформанс ще тяжів до традиційних сценічних структур,

то у другій половині століття він набув інтерактивного характеру, де межа між виконавцем і глядачем ставала все більш умовною. Зокрема, такі митці, як М. Каннінгем, І. Райнер, Т. Браун та інші, сприяли формуванню нової хореографічної мови, яка підкреслювала природність руху, імпровізацію та концептуальність.

Розвиток перформансу в цей період значною мірою відбувався під впливом соціокультурних змін, серед яких важливу роль відіграли авангардні художні течії, постмодерністські теорії та технологічний прогрес. Відтак, музично-хореографічний перформанс другої половини ХХ століття став не лише формою мистецького висловлювання, але й важливим інструментом рефлексії над суспільними процесами.

Дослідження цього явища ґрунтується на працях як зарубіжних, так і українських науковців, що розглядають проблеми перформансу загалом і хореографічного мистецтва зокрема. Серед них можна виокремити роботи О. Кочубейник «Перформанс як інструмент локальних ідентичностей» [3], З. Алфьорова «Перформанс як візуальне мистецтво» [1], В. Кауфман «Про перформанс в Україні» [4], а також класичну працю Роузлі Голдберг «Performance: Live Art 1909 to the Present» [10].

Попри значну кількість досліджень, проблема трансформації музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття залишається недостатньо вивченою. Саме тому тема цього дослідження є актуальною.

Матеріали і методи дослідження. Для аналізу розвитку музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття використано комплексний підхід, що поєднує теоретичні та емпіричні методи дослідження. Зокрема, застосовано методи порівняльного аналізу, синтезу, історико-культурного та мистецтвознавчого підходів, що дозволяє простежити динаміку змін у музично-хореографічному мистецтві зазначеного періоду.

Дослідження ґрунтується на аналізі творчих практик провідних хореографів і композиторів другої половини ХХ століття, зокрема М. Каннінгема, Т. Браун, А. Халпрін, Дж. Кейджа, С. Райха, Ф. Гласса та Л. Андерсон. Особливу увагу приділено синтетичним перформативним практикам кінця ХХ – початку ХХІ століття, що продовжують і розвивають естетичні принципи цього періоду.

Методологічну основу становлять концепції перформативності, іммерсії, випадковості та інтеграції мистецтва з новітніми технологіями, які знайшли відображення у творчості досліджуваних авторів. Особливий акцент зроблено на просторово-часових параметрах перформансів, їхній сценічній організації, композиційних принципах і механізмах взаємодії різних мистецьких медіа. Аналізуються можливості цифрового моделювання сценічного простору та його роль у трансформації традиційних уявлень про перформанс як форму мистецтва. Розглянуто розширене використання імпровізаційних технік, змінних музично-рухових структур та залучення інтерактивних механізмів, що дозволило охопити широкий спектр мистецьких

практик, які сприяли переосмисленню традиційних уявлень про музично-хореографічне мистецтво та його еволюцію у другій половині ХХ століття.

Результати дослідження. У другій половині ХХ століття музичний театр зазнав значних змін, що привели до появи нових форм сценічного мистецтва. Однією з таких форм став музично-хореографічний перформанс, який утвердився як альтернатива традиційним академічним оперним і балетним постановкам. Цей жанр переосмислює підходи до сприйняття музичного театру, пропонуючи глядачам нові естетичні принципи, що базуються на інтеграції мистецтва та сучасних технологій.

Музично-хореографічний перформанс поєднує традиційні елементи – музику та хореографію – із відеозображеннями, звуковими ефектами та матеріалами, взятими з повсякденного життя. Таким чином, акцент у постановках зміщується з текстуального змісту твору на сам творчий процес. Унікальність цього жанру полягає в демонстрації художнього акту як безперервного діалогу між виконавцем, технологіями та публікою. Ця тенденція виникла у 1960-х роках в американському музичному театрі й поширилася до 1980-х у Північній Америці, Європі та інших регіонах світу. У перформансах таких митців, як М. Каннінгем, Т. Браун, З. Форте та К. Карлсон, було сформовано ключові принципи, що визначили майбутній розвиток жанру. Відмова від лінійності в композиції, акцент на дискретності, взаємозамінності та інтерактивності стали ознаками нових підходів у музично-хореографічному мистецтві [5, с. 130].

Важливу роль у становленні перформансу відіграла творча концепція Дж. Кейджа, яка базувалася на принципах випадковості та недетермінованості. Кейдж запропонував новий погляд на мистецтво, де провідним стає ненавмисний творчий акт. Ця ідея звільнила як музику, так і хореографію від обмежень модерністської естетики, відкривши простір для експерименту та технологічних інновацій.

Синтез музики та хореографії у межах перформансу сьогодні є платформою для сміливих художніх експериментів, що поєднують мистецтво, цифрові технології та інтерактивність. Це не лише змінило структуру музично-хореографічного мистецтва, а й стало основою для нових форм комунікації між митцем і глядачем у сучасному музичному театрі.

Слід зазначити, що ідеї перформансу набули значного поширення серед творчої інтелігенції наприкінці 1960-х – початку 1970-х років. Художники, зокрема Р. Раушенберг, Дж. Джонс, Л. Ріверс, активно співпрацюючи з хореографами, інтегрували у свої постановки елементи масової культури, провокуючи суспільство до переосмислення традиційного мистецтва. Їх роботи пропонували нові форми взаємодії між автором і реципієнтом, розширюючи межі сприйняття художнього твору. Режисери експериментального театру, такі як Р. Вілсон, Є. Гротовський, Г. Крег, створювали нові закони нелінійної драматургії, досліджували механізми взаємодії перформерів і глядачів, а також активно засто-

совували імпровізацію як ключовий інструмент творчого процесу. Таким чином, у різних галузях художньої культури перформанс заявив про себе як форма мистецтва, що відповідала найсміливішим експериментам свого часу [2, с. 72].

Для глибшого розуміння закономірностей музично-хореографічного перформансу важливо порівнювати його з традиційними музично-театральними виставами. Він сформувався під впливом ідей авангардного театру, які композитори, хореографи та режисери адаптували для створення новаторських постановок. У таких виставах активно застосовувалися авангардні стратегії, спрямовані на посилення емоційного впливу на глядача та формування унікального перформативного простору.

Одним із ключових завдань перформансу стало стимулювання реакції глядача, яка розглядалася як самоорганізована, неконтрольована зовнішніми чинниками система. На відміну від традиційного театрального спектаклю, у перформансі постановки сприймалися як ситуації, спеціально створені для активної взаємодії між виконавцем і глядачем. Такий підхід дозволяв експериментувати з різними формами впливу та досліджувати нові способи комунікації. Глядач, стаючи безпосереднім учасником події, отримував унікальний чуттєвий досвід, що виходив за межі звичних форматів сприйняття мистецтва [3].

Усвідомлюючи ефемерність і неповторність своїх постановок, хореографи розробили методи, спрямовані на формування «матеріальності» дії. Одними з основних завдань перформансу стало створення естетичного тіла, яке осмислювалося у специфічному контексті, а також організація унікального просторово-часового континууму, що підсилював взаємодію між виконавцем і глядачем. Таким чином, перформанс постає як синтез мистецьких і соціальних процесів, у центрі якого знаходиться взаємозв'язок між творчим експериментом і новими формами сприйняття.

Слід зазначити, що увага хореографів і режисерів зосереджувалася на експериментуванні з різними способами репрезентації тіла перформера. При цьому перформера не розглядали як актора, що виконує певну роль, а його рухи не підпорядковувалися заданій образності. На перший план виходила концепція тілесного «буття», де через імпровізацію акцентувалася унікальність фізичних даних кожного виконавця.

С. Форгі, одна із засновниць хореографічного постмодернізму, вважала імпровізацію на основі заданих рухів ключовим методом у своїх постановках. Вона розглядала творчий процес як потік свідомості, спрямований на самопізнання, медитацію та спостереження за рухом. У таких виставах основну увагу глядачів привертала унікальна манера виконання дій, що розгорталися на сцені [8, с. 23].

Цю хореографічну стратегію можна визначити як десемантизацію дії та деконструкцію персонажа як категорії традиційного театру. Хореографи навмисно виконували на сцені найпростіші, часто буденні рухи, які багаторазово повторювалися відповідно до строгих ритмічних формул. Механістичність виконання та сві-

домо уповільнений темп перешкождали інтерпретації рухів як знаків, що передають характер персонажа чи його емоційні переживання. Натомість на перший план виходили енергія подачі руху, інтенсивність виконання та чистота фізичного процесу. Важливу роль у цьому відіграла музика, яка або підкреслювала ритмічну структуру рухів, або створювала контрапункт до них, посилюючи відчуття відстороненості й абстрактності перформансу.

Яскравим прикладом реалізації ідеї «тілесності» є перформанс «Тріліум» Т. Браун, заснований на імпровізаційному підході до руху. Хореографка структурувала композицію, розкладаючи рухи до їхньої найпростішої механічної основи, зосереджуючись на чергуванні моментів відпочинку, імпульсу та енергії руху. Постійне повторення матеріалу дозволяло досягти відчуття легкості та польотності, що створювало ілюзію зависання в просторі. У процесі роботи над постановкою важливу роль відіграла музика, яка не лише супроводжувала дослідження тілесних можливостей, а й слугувала джерелом натхнення, задаючи ритмічний малюнок і спрямовуючи внутрішню динаміку рухів [7, с. 48].

Схожі принципи створення хореографічних композицій використовувала А. Халпрін. У своїй відомій роботі «Паради та зміни» вона ініціювала різноманітні дії, пов'язані з падінням, і разом із виконавцями досліджувала індивідуальні фізичні можливості кожного учасника. Завданням постановки було створення простору, що занурював виконавців і глядачів у контекст, який асоціювався з проблемою насильства над особистістю. У процесі створення та виконання своїх творів А. Халпрін наголошувала на важливості творчого експериментування, що проявлялося навіть у способі фіксації постановок. Замість традиційної хореографічної партитури вона використовувала авторський запис – скоринг, що відображав послідовність дій у просторі та час [9, с. 46].

Окрім ідеї «естетичного тіла», композиторів і хореографів цікавила можливість створення під час виконання перформансу нових акустичних ефектів, тембрів і послідовностей хореографічних рухів. Творці постановок активно культивували ідею звільнення від художніх норм і смаків, нав'язаних суспільством і культурними інституціями, а також від психологізму, характерного для традиційного театру. Основний акцент робився на представленні оригінальної ідеї, подальший розвиток якої передавався виконавцям.

У період 1970–2000-х років видатний американський хореограф-новатор М. Каннінгем, близький друг і творчий соратник Дж. Кейджа, використовуючи новаторський підхід втілював музичні ідеї композитора у своїх постановках. Основним завданням його творчості було експериментування з можливостями людського тіла, а також із розподілом рухів у часі та просторі. У своєму знаменитому есе-маніфесті «Простір, Час та Танець» Каннінгем стисло виклав концепцію, за якою структура хореографічної композиції обмежується лише часовими рамками. Він наголошував на тому, що у межах цієї структури можуть чергуватися

будь-які послідовності рухів, визначені хореографом, де організуючим чинником виступають музичний ритм і уявний «внутрішній рахунок» [5, с. 131].

Особливою рисою спільних перформансів Каннінгема та композиторів нью-йоркської школи було прагнення до створення нового звукоутворення за допомогою електронних інструментів та експериментів із поєднанням розрізаних хореографічних рухів. Такі композитори, як Дж. Кейдж, Д. Тюдор і Т. Браун у своїх електронних композиціях активно використовували штучно створені звукові ефекти. Ці звуки генерувалися шляхом різноманітних трансформацій: посилення, змішування, зміни звукового спектру [7, с. 50].

Натхненний творчими експериментами своїх колег, Каннінгем інтегрував у свої постановки електронно згенеровані послідовності рухів. За допомогою комп'ютерної програми «Форми життя» він створював хореографію, яка іноді порушувала закони гравітації й була надзвичайно складною для виконання. Незважаючи на це, такі перформанси справляли потужний емоційний вплив на глядачів, захоплюючи своєю новизною та унікальністю. Знайдені ним хореографічні ідеї, такі як осмислення самоцінності окремого жесту, неординарний підхід до їх поєднання та плавного переходу між рухами, отримали подальший розвиток у творчості Т. Браун, С. Пакстона, М. Монк та Л. Чайлдс.

На межі ХХ–ХХІ століть ці експерименти були продовжені. Ідеї, які хвилювали перформерів у 1970–1990-х роках, зокрема конструювання звуку, тембру та хореографічного руху, сприяли виникненню нових для музичного театру проблем. Серед них – генерація звуку через жест, управління тембровими шарами та переміщення звуку й руху в інші простори. У цьому контексті постановки танцювальних компаній «Оптик», «Паліндром» та «Трійка Ранч» можна розглядати як приклад інтелектуальної гри у мистецтві.

Компанія «Оптик» здійснила експериментальну інтеграцію електронних звуків у середовище інтерактивного перформансу. За допомогою технології телеприсутності (telepresence) здійснювався процес «телепортації» живого звуку з британської студії звукозапису до театру в Бразилії, без втрати спектрального забарвлення. У постановках імпровізації перформерів накладалися на «віртуальні» звуки та відеопроєкції сценографії, що транслювалися в реальному часі. Це вимагало від виконавців високої чутливості та миттєвої реакції, адже їм доводилося постійно змінювати траєкторії рухів. Особливо цікавими були моменти, коли перформери взаємодіяли зі своїм зображенням, яке транслювалося з певною затримкою. Це створювало унікальний ефект, дозволяючи танцюристам спостерігати себе «в минулому» й реагувати на це в реальному часі [1, с. 7].

Слід зазначити, що цікаві творчі експерименти належать Ф. Вайсу та Р. Векслеру, композитору й хореографу компанії «Паліндром». У постановках початку 2000-х років, таких як «Тіні», «Ті, що говорять» і «Інтерактивні приклади», автори досліджували взаємозв'язок між електронним звукоутворенням і послідовні-

стю рухів. У їхніх постановках композитор створював звукове середовище, поєднуючи акустичні та електронні інструменти, а вплив на звучання електроніки відбувався через фізичні процеси, пов'язані з рухами перформерів. Ці рухи регулювали частоту, швидкість та інтенсивність звуку, а також впливали на створення й відтворення відеоефектів.

Проблема організації мистецького часу і простору стала однією з ключових для творців перформансів. Традиційне для музично-театрального мистецтва уявлення про хронотоп зазнало значних змін у роботах композиторів та хореографів. Зокрема, змінилося ставлення до вибору місця для постановки. Якщо в академічному театрі дія зазвичай відбувалася на сцені, то для перформансів обиралися простори, які раніше не використовувалися для представлення музики та хореографії. Функцію «сценічних» майданчиків виконували художні галереї, міські вулиці та площі, а також занедбані приміщення.

Особливістю такого підходу стало те, що простір перформансу істотно впливав на його сприйняття. Взаємодія між глядачем і перформером не регламентувалася традиційними правилами театрального мистецтва. А. Халпрін, М. Каннінгем, С. Пакстон і С. Форті прагнули створити умови, які сприяли б народженню нових форм взаємодії учасників художнього процесу. Завдяки максимально близькому розташуванню глядачів і перформерів або навіть їхньому змішуванню, у постановках спонтанно виникали і розпадалися своєрідні перформативні спільноти, що додавало динамічності й непередбачуваності мистецькому дійству [8].

Особливий інтерес у перформансах викликають способи роботи з художнім простором. У таких постановках, як «Музика Дольменів» і «Пісні Вознесіння» М. Монк, «Синя студія» та «Місцезаповнення» М. Каннінгема, «Ходіння по стіні» і «Соло» Т. Браун, простір набував гнучкості та багатомірності. Цьому сприяло використання звукових, світлових і відеоефектів. Завдяки імерсивним властивостям ці засоби впливали безпосередньо на глядача, що дозволяло формувати унікальне сприйняття перформативного простору, яке значною мірою залежало від особистого досвіду кожного глядача [7, с. 48].

Традиційна для академічного мистецтва концепція лінійного часу також зазнала переосмислення у перформансах. Дослідження перцептивних можливостей часу стало важливим напрямом творчих експериментів композиторів, відеохудожників і хореографів 1970–2000-х років. Занурюючи глядача в глибини свідомості, автори розглядали час як психофізіологічний феномен, акцентуючи увагу на кожному окремо прожитому часовому відрізку. Серед характерних прийомів роботи з мистецьким часом варто виділити його уповільнення чи прискорення, зупинку, реверс, розривання та сегментацію.

У хореографічних перформансах особливу увагу приділяли процесуальним аспектам, які пов'язані з плавним перетіканням сьогодення в минуле й майбутнє, а також із поєднанням цих часових площин

у процесі глядацького споглядання й осмислення. Різноманітні часові трансформації створювали відчуття невизначеності й смислової відкритості, надаючи перформансам багатшаровості та простору для індивідуального сприйняття.

Яскравим прикладом є постановка «Фракції» М. Каннінгема та режисера Ч. Атласа, у якій було реалізовано відображення симультанності подій та множинності часів і просторів, які існували одночасно. Демонструючи розрізнені образи, автори прагнули дезорієнтувати глядача, змушуючи його відчувати часову і просторову фрагментацію. Поділ сценічного простору на сегменти, де відбувалися не пов'язані одна з одною події, ускладнював цілісне сприйняття, створюючи відчуття напруженості та незавершеності. Використання відеотрансляцій у реальному часі додавало ефекту, де сценічні події накладалися на затримані відеозображення, а тимчасові відставання дозволяли глядачу відчутти та усвідомити перехід з минулого в сьогодні [5, с. 129].

Отже, у музично-хореографічному мистецтві другої половини ХХ століття виникає специфічна форма виразу – перформанс. На відміну від традиційної музично-театральної вистави, в основі якої лежав готовий твір, представлений у вигляді тексту, перформанс фокусується на самому акті творчості. Художні події розвиваються безпосередньо в процесі постановки за участі як перформерів, так і глядачів. Матеріальність перформативного процесу може як відокремлюватися від визначених смислів, так і збігатися з ними.

Занурення глядача в спеціально створене середовище з особливими просторово-часовими властивостями, яке не зустрічається в реальному житті, – так звана іммерсія – стало важливим художнім прийомом

у музично-театральних роботах 1970–2000-х років. Творці перформансів – композитори, хореографи, художники – прагнули не лише вплинути на свідомість глядача, змінити її, а й залучити його до активної участі в творчому процесі. Водночас глядачі, так само як і перформери, отримали можливість на власному фізичному або психологічному досвіді відчутти нові властивості часу та простору, усвідомити та реконструювати закладені авторами смисли та значення.

Висновки. Отже, на основі застосування загальнонаукових і конкретно-наукових методів дослідження ключових напрямків розвитку музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття, зокрема, експериментальні практики, що базувалися на ідеях імпровізаційності, випадковості, міждисциплінарного підходу та концептуального синтезу. Особлива увага приділяється практикам відомих хореографів та композиторів, таких як М. Каннінгем, Т. Браун, А. Халпрін, Дж. Кейдж, а також аналізу інноваційних творів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Доведено, що трансформація музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття була зумовлена як внутрішньо-мистецькими процесами, так і глобальними соціокультурними зрушеннями. Постмодерністська художня парадигма сприяла розширенню хореографічної та музичної виразності, інтеграції випадковості, імпровізації та технологій у сценічне мистецтво. Дослідження засвідчує, що музично-хореографічний перформанс цього періоду став полем взаємодії між академічною традицією, авангардними експериментами та новими формами театральної дії, що спричинило його подальший розвиток у напрямі відкритих мистецьких структур.

Література:

1. Алфьорова З. І. Перформанс як візуальне мистецтво. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2006. № 7. С. 3–8.
2. Бойко О. Танцювальні перформанси як мистецьке явище. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. № (35). С. 69–77.
3. Кочубейник О. Перформанс як інструмент локальних ідентичностей. *Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова*. 2013. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nchnpu_012_2013_42_13.pdf.
4. Кауфман В. Про перформанс в Україні. 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=szyt0Qxxh5s>.
5. Сирбу Г. В. Музично-хореографічні експерименти в спільних проектах Джона Кейджа та Мерса Каннінгема як досвід переосмислення традиції модерн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2023. № 4. С. 128–134.
6. Frith S. *Performing rites: on the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press, 1996. 360 p.
7. Brown T. Trisha Brown, in *Contemporary Dance* ed. Anne Livet. New York: Abbeville, 1978. p. 44–54.
8. Forti S. *Handbook in Motion*. Halifax, Canada: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1974. 34 p.
9. Goffman E. *The presentation of self in everyday life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1959. 162 p.
10. Goldberg R. *Performance Art: From Futurism to the Present*. New-York: Thames & Hudson, 2005. 256 p.

References:

1. Alforova Z. I. (2006) Performans yak vizualne mystetstvo [Performance as a visual art]. *Visnyk Kharkivskoyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv*. No 7. p. 3–8 [in Ukrainian].
2. Boyko O. (2016) Tantsyuvalni performansy yak mystetske yavyshe [Dance performances as an artistic phenomenon]. *Visnyk KNUKiM. Seriya «Mystetstvoznavstvo»*. No (35). p. 69–77 [in Ukrainian].
3. Kochubeynyk O. (2013) Performans yak instrument lokalnykh identychnostey [Performance as a tool of local identities]. *Naukovyy chasopys NPU im. M. Drahomanova*. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nchnpu_012_2013_42_13.pdf [in Ukrainian].

4. Kaufman V. (2011) Pro performans v Ukrayini [About performance in Ukraine]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=szyt0Qxxh5s> [in Ukrainian].
5. Syrбу H. V. (2023) Muzychno-khoreorafichni eksperymenty v spilnykh proyektakh Dzhona Keydza ta Mersa Kanninhema yak dosvid pereosmyslennya tradytsiyi modern. [Musical and choreographic experiments in joint projects of John Cage and Merce Cunningham as an experience of rethinking the tradition of modernism]. *Visnyk Natsionalnoyi akademiyi kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. No 4. p. 128–134 [in Ukrainian].
6. Frith S. (1996) *Performing rites: on the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press. 360 p. [in English].
7. Brown T. (1978) Trisha Brown, in *Contemporary Dance* ed. Anne Livet. New York: Abbeville. p. 44–54 [in English].
8. Forti S. (1974) *Handbook in Motion*. Halifax, Canada: The Press of Nova Scotia College of Art and Design. 34 p. [in English].
9. Goffman E. (1959) *The presentation of self in everyday life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre. 162 p. [in English].
10. Goldberg R. (2005) *Performance Art: From Futurism to the Present*. New-York: Thames & Hudson. 256 p. [in English].