

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 793.3

Бойко Ольга Степанівна
кандидат мистецтвознавства,
Київського національного університету,
культури і мистецтв,
Київ, Україна
boykoolgast@ukr.net

ТАНЦОВАЛЬНІ ПЕРФОМАНСИ ЯК МИСТЕЦЬКЕ ЯВИЩЕ

Мета дослідження – виявити специфіку сценічних та позасценічних танцювальних перформансів. **Методи дослідження** поєднують систематизацію підходів до визначення поняття «перформанс», екстраполяцію теоретичних концепцій перформансу в площину хореографії, мистецтвознавчий аналіз танцювальних перформативних практик. **Наукова новизна** полягає у виявленні морфологічних ознак сценічних та позасценічних танцювальних перформансів. **Висновки.** Переважна більшість хореографічних перформансів сучасності представлена сценічними та поза сценічними театральними акціями, де засоби хореографічного мистецтва (ритмічно організовані рухи та пластика людського тіла) є провідними в об'єднанні з іншими художніми та позахудожніми засобами. Сценічні та позасценічні хореографічні перформанси, створюючи ілюзію природності (особливо останні), в своїй сутності залишаються театральними формами, оскільки не позбавлені демонстраційності. Орієнтація перформативного мистецтва на візуальний характер актуалізує хореографічне мистецтво як один з основних засобів подібних художніх форм. У танцювальних перформансах, присвячених осмисленню тілесності у пост-модерному дискурсі, реалізується одне з основних завдань авангардного мистецтва – епатування та шокування публіки. Діапазон рівня композиційної усталеності танцювальних перформансів нині коливається від хореографічно насичених добре відрепетируваних постановок (сценічні форми), що межують з традиційними хореографічними формами, до гранично імпровізаційних, подекуди втілених досить обмеженим арсеналом хореографічних засобів (зазвичай, позасценічні форми), що межують з хешпінгом.

Ключові слова: танцювальний перформанс, танець, хореографія, мистецтво постмодерну.

Бойко Ольга Степановна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Танцевальные перформансы как художественное явление

Цель исследования – выявить специфику сценических и внесценических танцевальных перформансов. **Методы исследования** сочетают систематизацию подходов к определению понятия «перформанс», экстраполяцию теоретических концепций перформанса в плоскость хореографии, искусствоведческий анализ танцевальных перформативных практик. **Научная новизна** заключается в выявлении морфологических признаков сценических и внесценических танцевальных перформансов. **Выводы.** Подавляющее большинство хореографических перформансов современности представляет сценические и внесценические театральные акции, где средства хореографического искусства (ритмично организованные движения и пластика человеческого тела) являются ведущими в сочетании с другими художественными и внехудожественными средствами. Сценические и внесценические хореографические перформансы, создавая иллюзию естественности (особенно последние) по сути, остаются театральными формами, так как не лишены демонстрационности. Ориентация перформативного искусства на визуальный характер актуализирует хореографическое искусство как одно из основных средств подобных художественных форм. В танцевальных перформансах, посвященных осмыслению телесности в постмодерном дискурсе реализуется одна из основных задач авангардного искусства – эпатирование и шокирование публики. Диапазон уровня композиционной устойчивости танцевальных перформансов сегодня колеблется от хореографические насыщенных хорошо отрепетированных постановок (сценические формы), граничащих с традиционными хореографическими формами, до предельно импровизационных, иногда воплощенных весьма ограниченным арсеналом хореографических средств (как правило, внесценические формы), граничащих с хепенингом.

Ключевые слова: танцевальный перформанс, танец, хореография, искусство постмодерна.

Boiko Olha, PhD of Arts Study, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Dance performances as an art phenomenon.

The purpose of the article is to reveal the specificity of on- and off-stage dance performances. **The research methodology** consisted in the integration of the systematization of approaches to the definition of the concept of «performance», the extrapolation of theoretical concepts of performance into the sphere of choreography, and the art critical analysis of dance performative practices. **The scientific novelty of the work** lies in revealing the morphological features of on- and off-stage dance

performances. **Conclusions.** The overwhelming majority of contemporary choreographic performances represent on- and off-stage theatrical actions, where the means of choreographic art (rhythmically organized movements and plasticity of the human body) are the leading ones in combination with other artistic and extra-artistic means. On- and off-stage choreographic performances, creating an illusion of naturalness (especially the latter), in fact, remain theatrical forms, since they are not lacking demonstrativeness. The orientation of performatic art toward visual character actualises choreographic art as one of the main means of such artistic forms. In the dance performances devoted to the comprehension of corporality in postmodern discourse, one of the main tasks of the avant-garde art is realized: to provoke and shock the public. The range of the level of compositional stability of dance performances today varies from choreographically saturated well-rehearsed productions (on-stage forms), bordering on traditional choreographic forms, to almost improvisational ones, sometimes embodied through a very limited arsenal of choreographic means (usually off-stage forms), bordering on happening.

Key words: dance performance, dance, choreography, postmodern art.

Вступ. Постмодернізм вплинув на формування великої кількості нових мистецьких форм, серед яких художня акція, хепенінг, інсталяція, перформанс та ін. Остання, як особлива філософія авангардного мислення, реалізується художниками в концептуальних діях з метою осмислення різних проявів життя та внутрішніх проблем самого мистецтва. До засобів, що активно використовуються для реалізації перформансів, в останні роки активно входить хореографія.

Перформанси в Україні є явищем відносно новим. Але нині перформанси засобами різних видів мистецтва (образотворчого, театрального, хореографічного тощо) стали стрімко розповсюджуватися, привертаючи увагу науковців. На жаль, хореографічні перформанси досить повільно входять до кола інтересів вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців, культурологів, істориків (М. Беляков [2], Л. Венедиктова [3], М. Матвейчук [5] та ін.). Наукове осмислення основних ознак танцювальних перформансів сприятиме відтворенню цілісної панорами розвитку не лише цієї форми, а й постмодерного мистецтва в цілому.

Мета дослідження – виявити специфіку сценічних та позасценічних танцювальних перформансів.

Виклад основного матеріалу. Перформанс (або перформенс), за відомим теоретиком постмодерного театрального мистецтва П. Паві, це «театр візуальних видів мистецтва» [6, с. 303], у дослівному перекладі «performance» – виступ, виконання, гра, видовище. З'явився перформанс у 60-х рр. ХХ ст. у практиці авангардистських художників. Акції перформансу заздалегідь плануються, проходять за програмою, що й відрізняє їх від менш організованого хепенінгу, в якому митець є тільки ініціатором дійства, який лише залучає публіку.

Американський мистецтвознавець Розелен Голдберг підкреслювала розмитість кордонів перфомансу: «Історія перфомансу в ХХ ст. – відкритий для інтерпретацій незавершений простір з нескінченною кількістю змінних, створений митцями, нетерпимими до обмежень більш усталених форм мистецтва, з метою донесення свого мистецтва безпосередньо до публіки. Оскільки для перфомансу фундаментальною ознакою є синтез мистецтв, митці залучають безліч дисциплін і медіа, включаючи в свої матеріали літературу, поезію, театр, музику, танець, архітектуру і живопис, а також відео, фото, слайди або наратив. Перфоманс не піддається точному або простому визначенню. У широкому значенні це будь-яка форма «liveart» (живе мистецтво – О. Б.) перед публікою, тісно пов'язана з візуально-пластичним мистецтвом свого часу» [3, 68].

С. Безклубенко вбачає походження англійського «performance» від латинського «performatio» – утворювати, створювати, подає наступне визначення перфомансу: «твір (поетичний, драматичний), гра, виконання (музиканта, актора), вистава (театральна) – термін американського походження, який вживається для загального означення квазітеатрального твору – вистави (дійства) непевного жанру, скомпонованого за допомогою різних засобів сценічного мистецтва (танцю, співу, музикування, пантоміми, читання віршів, епіграм, гуморесок та ін.) без претензії на цілісність та завершеність форми». Також, на думку С. Безклубенка, в переносному значенні перфоманс означає «імпрізовани дії, розраховані на публічне представлення, часто шокуючого, епатажного, «скандального» характеру» [1, с. 95]. Науковець наголошує на зовнішній подібності перфомансу до театрального твору, хибності, уявності сприйняття перфомансу в ролі театрального твору. Але можна посперечатися щодо використання виключно засобів сценічного мистецтва, оскільки характерною ознакою останніх років стало залучення великої кількості позамистецьких засобів, що сприяє реалізації однієї з основних рис постмодерного мистецтва – шокувати публіку. Варто зазначити, що не завжди перфоманси мають імпрізаційний характер, дуже часто саме за принципом постановочного театру перфоманси демонструються як заздалегідь відрепетирувані дії.

У перфомансі, зазвичай, виявляється нетерпимість митця до будь-яких обмежень у мистецтві, тому можна говорити про своєрідну анархічність, відсутність чітких правил, штампів, схем, що притаманно в цілому постмодерному мистецтву.

У сучасному мистецтві термін «перфоманс» в основному відносять до форм авангардного чи концептуального мистецтва. Сучасне хореографічне мистецтво досить часто використовує поняття «перфоманс» на означення акцій, в яких провідну роль відіграє положення та пластика людського тіла у просторі

(хореографія) з залученням інших засобів виражальності (переважно таких, що в уявленні більшості глядачів сприймаються як «позахудожні», наприклад, в якості звукового супроводу – шум натовпу, звуки мікрофона, що фонить, стогін тощо).

Але провідну роль у переважній більшості перформансів відіграє синкретизм мистецтва. На думку М. Белякова, «триває колаборація хореографів, музикантів і художників, а внутрішній процес, як і раніше, залишається незмінним двигуном творчості будь-якого часу» [2].

Напружене очікування дії перформансу вже є його формою. Наприклад, у перформансі відомого польського хореографа Мацей Кузьмінські «Кімната 40» на початку чотири дівчини кілька хвилин нерухомо стоять у положенні «планка», ніби випробовуючи глядачів на витривалість, а себе на міцність [7]. Тим самим «рухом» вистава і закінчується, але у «планці» досить довго стоїть одна дівчина, викликаючи різні відчуття у глядачів: співчуття, роздратування, напругу в м'язах як віддзеркалення фізичного стану виконавиці, байдужість тощо. У даному випадку можна провести деякі паралелі з першими перфомерами 60-х рр. ХХ ст., які були безжалісними до себе та немилосердними до публіки: вбивали цвяхи в руки, підвішували себе на залізних гачках за шкіру тощо.

Сьогодні перфомативна хореографія має переважно експериментальний підтекст, танцівники часто не вирізняються натренованими тілами, у виставах використовуються нейтральні костюми, повсякденний одяг для підкреслення сучасності, відсутності межі між перфомерами та глядачами, єдності виконавців і публіки. Досить часто можна побачити оголені тіла.

Однією з найперших та найвідоміших у сфері експериментальних хореографічних форм в Україні стала «TanzLaboratorium», створена Л. Венедиктовою в 2000 р. в Києві. За думкою О. Маншиліна, «зміст перформансів Tanz Laboratorium завжди повніший, ніж будь-який текст, що описує їхню роботу чи акцію. З одного боку, переважна частина цього змісту є рефлексією кожного конкретного глядача, для якого перформанс – тільки привід, неясний натяк. З іншої – роботи TanzLaboratorium є рефлексією (не інтерпретацією, не узагальненням, не ілюстрацією, а дослідницьким процесом у запропонованому полі за допомогою тіла-свідомості) його учасників на теми робіт цікавих колективу антропологів, фізіологів, психологів, соціологів, філософів» [4, с. 264]. Компанія ініціювала та втілювала багато мистецьких проєктів, наприклад, «Курбас. Реконструкція», продемонстрований в 2007 р., став інтеграцією сучасника в матеріал українського авангарду театру 1910-х – поч. 1930-х рр., а «Лабораторна робота № 2» у 2009 р. досліджувала структурований час та простір. Керівник групи «TanzLaboratorium» Л. Венедиктова впевнена, що ті досліді, які вони проводять з тілом-свідомістю, ведуть до його зміни, корегуванню соціально

обумовлених помилок та блокувань. Сфера зацікавленості керівника та учасників колективу – сучасний танець як простір дослідження світу через пізнання відносин людини з тілом, часом, простором, текстом.

У 2013 р. під час «Днів мистецтва перформанс у Львові» «Танц Лабораторіум» продемонстрував перфоманс «Пост-Українське тіло», в якому три людини у пошуках себе, невпевнених намаганнях усвідомити феномен власної тілесності рухаються в просторі сцени, створюючи невидимий зв'язок одного з одним та з глядачем. «У якийсь момент перформери з'являються на сцені оголеними, у реальному часі займаючись дослідженням структури власного тіла: хтось вивчає шкіру, інший – кістки, третій – м'язи. тіло з'являється як стосунки між дослідником та досліджуваним, як інтерес перформера, який відгукується в тілі глядача і, який замислюється про свої м'язи, кістки, шкіру, можливо, у той момент відчувши, що тіло – не тільки підставка для голови чи вішак для рюкзака», – аналізує видовище М. Матвейчук [5, с. 68]. Не дивлячись на глибокий зміст, закладений в основу перфоманса, його візуальна оболонка унаочнює одні з основних рис перфомативного мистецтва – шокує глядача, змінює стереотипи сприйняття оголеного людського тіла як чогось ганебного. Подібні революційні для свідомості вітчизняного глядача перфоманси західна публіка переглянула багато десятиліть тому, з моменту перших перфомансів художників, для яких власне оголене тіло ставало джерелом мистецтва (малювання власним тілом, облитим фарбою, розрізання на собі одягу тощо).

На відміну від сценічних презентацій перфомансів, існує практика створення несправжніх позасценічних акцій, які, нібито, мають гранично імпровізаційний характер і не потребують глядача. У зв'язку з цим, досить спірною є позиція щодо розуміння руху як танцю, що відбувається у свідомості перформера. В. Рубан, відомий в Україні хореограф-дослідник, перформер, випускник практичної магістерської програми «Ехегес 11/13 – хореографічне дослідження і перформанс» на базі Національного хореографічного центру в місті Монпельє (Франція) (Університету ім. Поля Валері), стверджує: «До тих пір, поки ти не усвідомлюєш рух як танець, він ним не є. Коли я починаю усвідомлювати рух, виникає певний стан, який би я назвав танцем як певним явищем. Але так само необов'язково, коли я займаюся усвідомленням руху, я танцюю. Звичайно, і в першому, і в другому випадку є багато чинників, які медіують і хореографують і рух, і танець» [8].

Упродовж багатьох років залишається відкритим питання щодо необхідності аудиторії (реципієнта) для повноцінного існування постмодерного мистецтва, до якого відносимо і перфоманси. У постмодерному мистецтві, де зміщені акценти з діалогу художника та глядача на взаємодію твір-глядач,

втрачається необхідність трансляції ідей від того, хто створює мистецтво, тому, хто його сприймає. І справжнє мистецтво, за естетичними концепціями постмодерну, виникає саме під час сприйняття твору в момент народження психічного та розумового стану реципієнта, яким виступає глядач. І саме цей результат сприйняття і є тим маркером, який свідчить про рівень мистецької цінності. Безумовно, більшість перформансів передбачають наявність як суб'єкта дії – перформера, так і об'єкта – того, на кого ця дія спрямована. В. Рубан вважає, що «унікальність танцю якраз у тому, що тут є межа стику між суб'єктом та об'єктом. Перформер є і суб'єктом, і об'єктом одночасно. ерформер має потенційне осмислення своєї дії як певного зовнішнього елементу. Так я відрізняю самовираження від мистецтва. У самовираженні суб'єкт задоволений самим собою. Не відбувається аналітичного процесу ні до, ні після акту» [8].

Варто зазначити про ще один аспект сучасних мистецьких практик – їх герметизацію. У ситуації, коли мистецтво спрямовано лише на самих створювачів цього мистецтва, коли художня практика переосмислює себе сама, внутрішні, а не зовнішні явища, воно потрапляє в ситуацію певної ізольованості, а почасти й позиціонування в якості «елітарного» (у більшості випадків характерно для позасценічних перформансів). Хоча саме відхід від позиції розшарування мистецтва на елітарне та масове є одним з основних теоретичних положень постмодернізму. Зокрема, складається ситуація, коли лише ті, хто бере участь у перформансі, хто знає, про що саме відбувається рефлексія, здатні про неї говорити. Це обмежує аудиторію мистецької акції, яка здатна сприймати посилює, певні думки, акумульовані в перформансі. Глядачі, не поділяючи поля рефлексії перформанса, не будучи його безпосередніми учасниками, не долучаючись до цього процесу, мають змогу сприймати лише поверхнево, не заглиблюючись у суть цього дійства.

Перфомативність (здатність демонструвати себе) закладена в людській сутності як соціальної істоти, і тому прагнення позбутися театральності (одягання масок, виконання певної ролі) у перформансі насправді є лише різновидом демонстраційної, театральної поведінки. Сценічні перфоманси не є «проживанням» природної поведінки, не є аналогом повсякденного життя, це фактично змінена, відмінна від повсякденності сутність поведінки. Щоб там не писали про природність прихильники перформансів – це лише створення ілюзії природності, театральності.

Досить часто назва «танцювальний перформанс» застосовується до, нетанцювальних або з мінімальною часткою хореографії видовищ. Можливо, подібні перфоманси, які автори спеціально називають «хореографічними», «танцювальними», є лише маніфестом нового мистецтва, шляхом до синкретизму на іншому рівні, порівняно з первинними формами мистецтва.

Наукова новизна полягає у виявленні морфологічних ознак сценічних та позасценічних танцювальних перформансів.

Висновки. Переважна більшість хореографічних перформансів сучасності має сценічні та позасценічні театральні акції, де засоби хореографічного мистецтва (ритмічно організовані рухи та пластика людського тіла) є провідними в об'єднанні з іншими художніми та позахудожніми засобами. Сценічні та позасценічні хореографічні перформанси, створюючи ілюзію природності (особливо другі) за сутністю, залишаються театральними формами, оскільки не позбавлені демонстраційності.

Орієнтація перформативного мистецтва на візуальний характер актуалізує хореографічне мистецтво як один з основних засобів подібних художніх форм. У танцювальних перформансах, присвячених осмисленню тілесності у постмодерному дискурсі, реалізується одне з основних завдань авангардного мистецтва – епатування та шокування публіки.

Діапазон рівня композиційної усталеності танцювальних перформансів нині коливається від хореографічно насичених добре відрепетируваних постановок (сценічні форми), що межують з традиційними хореографічними формами, до гранично імпровізаційних, подекуди втілених досить обмеженим арсеналом хореографічних засобів (звичай позасценічні форми), що межують з хешпінгом.

Результати даного дослідження лише окреслюють концептуальні підходи до виявлення особливостей танцювальних перформансів і потребують подальшого опрацювання в новому виді мистецтва

Список використаних джерел

1. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття : енцикл. : у 2 т. Т. 2. / С. Д. Безклубенко. – Київ : Ін-т культурології АМУ, 2010. – 255 с.
2. Беляков Н. Е. Перформативный аспект хореографии начала XXI века / Н. Е. Беляков // Междунар. студ. науч. вестн. – 2015. – № 6 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=14296>. (дата звернення 22.12.2015)
3. Венедиктова Л. Емансипований глядач / Л. Венедиктова // Курбасівські читання. Постнекласична наука. – 2014. – № 96. – С. 142–152.
4. Маншилин А. Украина. Разные мнения о наличии / А. Маншилин // Современный танец постсоветского пространства. – Москва, 2013. – С. 245–275.
5. Матвейчук М. До проблеми тілесності в сучасному танці / М. Матвейчук // Студії мистецтвознавчі. – Київ, 2015. – Чис. 1. – С. 64–69.
6. Паві П. Словник театру / П. Паві. – Львів : Вид. цент ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.

7. Спектакль Room 40 / Кімната 40 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://gloss.ua/theatre/plays/Room-40-Kimnata-40>. – Назва з екрану.
8. Червоник О. Рух, танець, свобода: розмова про перформанс [Електронний ресурс] / О. Червоник. – Режим доступу : <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/viktor-ruban-art-performance.html>. – Назва з екрану.

References

1. Bezklubenko, S. (2008), *Art: terms and concepts: Encyclopedia edition*. In 2 vol., vol. 2. Kyiv: Cultural Studies of the Academy of Arts of Ukraine.
2. Belyakov, N. (2015). The performative aspect of choreography of the beginning of the 21st century. *Mezhdunarodnyi studentcheskii nauchnyi vestnik [International Student Scientific Bulletin]*, [online] no. 6. Available at: <http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=14296> [Accessed 05 December 2015].
3. Chervonyk, O. (2016). *Movement, dance, freedom: conversation about performance*. Available at: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/viktor-ruban-art-performance.html> [Accessed 20 March 2016].
4. Manshilin, A. (2013). Ukraine. Different opinions about availability. *Sovremennyi tanets postsovetskogo prostranstva [Modern dance of the post-Soviet space]*, pp. 245–275.
5. Matveichuk, M. (2015). To the problem of corporality in modern dance. *Studii mystetstvoznavchi [Art Studies Studios]*, no. 1, pp. 64–69.
6. Pavis, P. (2016). *Dictionary of the Theatre*. Lviv: Publishing Center of Ivan Franko National University of Lviv.
7. *Performance Room 40* (2016). Available at: <http://gloss.ua/theatre/plays/Room-40-Kimnata-40> [Accessed 15 March 2016].
8. Venedyktova, L. (2014). Emancipated viewer. *Kurbasivski chytannia [Kurbas Readings]*, vol. 96, pp. 142–152.