

**Лілія КАЧУРИНЕЦЬ** – кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін,  
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, м. Хмельницький  
<http://orcid.org/0000-0002-7800-789X>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1147>  
[kachurynetslilia@gmail.com](mailto:kachurynetslilia@gmail.com)

#### Цитування:

Качуринець Л. Перформативні мистецтва у вимірі міжмистецького художнього явища. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 255–260. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1147>

Стаття присвячена теоретичному осмисленню перформативних мистецтв як міжмистецького явища сучасної сценічної культури. Перформативність інтерпретують як ідею художнього мислення, що зумовлює зсув від репрезентації завершеного твору до процесуальної та дієвої форми мистецького виконавства. Акцентовано увагу на трансформації ролі виконавця, для якого дія, голос і рух функціонують як рівноправні носії художнього сенсу. Обґрунтовано міжмистецьку природу перформативних мистецтв, сформовану на перетині хореографії, музики та театру. Визначено методологічне значення перформативної парадигми для аналізу сучасних сценічних практик, у яких художня форма постає як результат взаємодії тіла, простору та звучання. Проаналізовано перформативні твори сучасної сценічної практики, у яких синтез руху, голосу і простору формує цілісну художню подію.

*Ключові слова:* перформативні мистецтва, перформативність, міжмистецька взаємодія, хореографія, музичне мистецтво.

*Постановка проблеми.* Сучасний художній процес характеризується активним розмиванням меж між окремими видами мистецтва, зростанням гібридних форм та переосмисленням ролі виконавця у сценічній дії. У цьому контексті поняття перформативних мистецтв дедалі частіше вживається для означення широкого спектра художніх практик, однак залишається теоретично неоднозначним і фрагментарно осмисленим, особливо в межах вітчизняного мистецтвознавчого дискурсу. Проблема полягає у відсутності цілісного теоретичного підходу до розуміння перформативних мистецтв не лише як сукупності окремих практик, а як ідеї художнього мислення, що формує нові принципи взаємодії тіла, голосу, руху, простору та часу. У хореографії та музичному мистецтві перформативність часто зводиться до зовнішніх сценічних ефектів або елементів театралізації, водночас її глибинна онтологічна та семіотична природа залишається поза увагою. Недостатня теоретична визначеність поняття перформативності ускладнює науковий аналіз сучасних міжмистецьких явищ і потребує системного осмислення перформативних мистецтв саме як міжмистецького феномену, що змінює уявлення про твір, виконавця та сам акт мистецької дії.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Концептуальним підґрунтям дослідження перформативності стали зарубіжні наукові праці, де дія інтерпретується як ключовий механізм формування художнього змісту. У праці Віорела Коджану простежується трансформація сучасного театру під впливом цифрових технологій (AR, VR, AI) та інтерактивних практик, що спричиняють появу нових форм інтермедіального перформативного мистецтва і змінюють естетику сценічного досвіду [5]. Методологічні підходи до вивчення перформативних практик розкрито у дослідженні Лісбет Нібелінк та Лаури Карреман, у якому представлено сучасні підходи до *performance studies*; авторки підкреслюють міжмистецький характер дослідження театру, танцю та інших виконавських форм, акцентуючи на взаємодії різних мистецьких медіа і дослідницьких стратегій у сучасному культурному просторі [11].

Наукові праці останніх років зосереджені на осмисленні функціонування перформативних форм у трансформованому культурному середовищі. Так, Чінвейз Охам та Онїньє Еджіке розглядають виконавські практики крізь призму брендингу й культурної репрезентації, що дозволяє інтерпретувати перформативність як інструмент формування символічної ідентичності та взаємодії з аудиторією в цифровому просторі [12]. Томас Едер трактує незалежний сектор виконавських мистецтв як динамічне соціокультурне поле, сформоване інституційними умовами, професійною самоорганізацією та соціальними трансформаціями, у якому перформативність є водночас естетичним принципом і механізмом адаптації мистецьких практик [6]. Водночас, попри ґрунтовну теоретичну розробку окремих аспектів перформативності, у сучасному вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі недостатньо систематизовано осмислення перформативних мистецтв саме як цілісної міжмистецької ідеї, зокрема в контексті взаємодії хореографії та музичного мистецтва.

*Метою статті є теоретичне осмислення перформативних мистецтв як міжмистецького явища та визначення його методологічного значення для аналізу сучасної хореографії та музичного мистецтва.*

*Вклад основного матеріалу дослідження.* У сучасній гуманітаристиці термін *перформативні мистецтва* постає як концепт, що не має фіксованих меж і охоплює кілька взаємопов'язаних смислових площин. Ідеться, зокрема, про інституційно закріплене розуміння виконавських мистецтв (*performing*), мистецькі практики (*performance art*), а також ширше теоретичне значення перформативності як принципу породження сенсу через дію. У першому, найпоширенішому, визначенні перформативні (виконавські) мистецтва пов'язують із культурними формами, що реалізуються у часі як виконання: вокальна й інструментальна музика, танець, театр та споріднені практики. Саме таке широке визначення подає міжнародний культурологічний дискурс, наголошуючи на різноманітні форм: від співу й танцю до пантоміми та інших дійових жанрів [14].

Водночас у другому полі – *перформанс (performance art)* – акцент зміщується з інституційної належності до способу художнього висловлювання. У цьому випадку твір не постає як стабільний об'єкт, а набуває форми події або дії, що розгортається у конкретному часо-просторовому контексті. Для перформансу характерне поєднання різних художніх мов: музичної, театральної, візуальної, а також особлива роль тіла митця як безпосереднього носія художнього жесту. Таке розуміння зафіксоване в словнику, де перформанс визначають як форму мистецтва, у якій художник стає активним учасником власного твору, інтегруючи різні медіуми [4; 185].

Водночас поняття перформативності виходить за межі жанрових і видових класифікацій та формує методологічну рамку осмислення мистецької дії. Його теоретичні витoki пов'язані з концепцією мовленнєвих актів Джона Остіна (John Austin), який увів розрізнення між висловлюваннями, що описують реальність, і тими, що здійснюють дію в момент проголошення («Беру цю жінку собі за дружину», «Я оголошую...») або «Б'юся об заклад...»). Перформативні висловлювання, за Дж. Остіном, є успішними або неуспішними залежно від умов їхньої реалізації, а не від критерію істинності [2; 5–7]. Сам акт мовлення в такому разі і є дією. Перенесена в мистецтвознавчий контекст, ця логіка дозволяє трактувати художній сенс як такий, що формується не лише в тексті партитури чи хореографічній схемі, а в самому акті виконання, через тілесність, простір, присутність і взаємодію.

У межах досліджень перформансу (*performance studies*) він розглядається як принципово відкрите поняття, що чинить опір остаточному визначенню. Воно охоплює не лише сценічні практики, а й ширше коло соціокультурних дій: ритуали, ігрові та публічні форми, повсякденні практики. Такий підхід системно представлений у працях Річарда Шехнера (Richard Schechner), який пропонує розуміти перформанс як континуум людських дій: від ритуалу й гри до театру, танцю, музики та виконання соціальних ролей. Дослідник наголошує, що не існує універсальної історичної чи культурної межі, яка однозначно визначала б, що є або не є перформансом; будь-яка дія, що є обрамленою, представленою або акцентованою, може бути осмислена як перформанс [16; 3].

Особливу смислову цінність для мистецтвознавства має підхід Еріки Фішер-Ліхте (Erika Fischer-Lichte), яка розглядає перформанс як мистецьку подію зі специфічним режимом переживання. У такій події стираються традиційні межі між виконавцем і глядачем, між твором і життям, а ключовим стає процес взаємодії та взаємної трансформації учасників. Театрознавиця описує ситуації, у яких глядач втрачає позицію пасивного спостерігача й опиняється перед необхідністю етичного вибору, що перетворює його на активного учасника події [7; 12–13]. У цій перспективі перформативні мистецтва постають як парадигма, що спрямовує аналітичну увагу на процеси породження художнього сенсу в дії. Отже, у сучасному теоретичному дискурсі *перформативні мистецтва* доцільно розуміти як *міжмистецьке явище, де твір існує в часовому вимірі виконання; дія та присутність є смислотворчими; тіло, голос, рух і простір працюють як рівноправні компоненти художньої форми*. Саме така рамка є релевантною для подальшого аналізу хореографії та музичного мистецтва, оскільки дозволяє описувати їх не лише через «текст» і «форму», а через явище, взаємодію та перетин художніх мов.

Перформативність як ідея художнього мислення виявляється не в зміні окремих мистецьких форм, а у фундаментальній трансформації способу осмислення мистецтва. У межах цього розуміння художній сенс постає не як наперед задана структура, а як процес, що формується в акті здійснення дії. Відповідно мистецтво мислиться як подія, а твір як тимчасова конфігурація взаємодій, що актуалізується в конкретному часово-просторовому контексті.

Визначальною ознакою перформативності є *процесуальність*. Художня форма не існує поза умовами виконання, а розгортається як динамічний процес, у якому послідовність дій, тілесні та просторові рішення стають ключовими елементами художнього досвіду. У цьому сенсі мистецтво перестає бути автономною структурою та набуває характеру ситуаційної події. Таке розуміння узгоджується з позицією Андре Лепецького, який підкреслює, що перформанс не зникає після

завершення, а продовжує існувати в тілі виконавця, яке функціонує як активний архів досвіду: «the body is archive and archive a body» (переклад автора: «Тіло є архівом, а архів – тілом») [10; 31].

Іншою змістовою ознакою перформативного мислення є *домінування дії над репрезентацією*. Якщо в класичній естетичній моделі мистецтво передусім репрезентує певний зміст або ідею, то в перформативній парадигмі дія сама стає смислотворчою. Вона не ілюструє попередньо сформульований сенс, а продукує його в процесі виконання. Таким чином, художнє мислення орієнтується не на відтворення, а на здійснення.

Це положення концептуально обґрунтовується в теорії «відновленої поведінки» Річарда Шехнера, який розглядає перформанс як динамічний процес (doing), у межах якого сенс народжується безпосередньо в акті дії. Перформанс у такому підході не є відтворенням застиглому образу, а результативною практикою, що зміщує акцент з естетичного споглядання на ефективність дії та її здатність змінювати реальність [15; 28–30].

Перформативна практика передбачає *тілесно-ситуативний характер* художнього мислення. Тіло виконавця перестає бути нейтральним інструментом реалізації авторського задуму й набуває статусу активного носія сенсу. Жест, рух, дихання, голос і фізична присутність формують художню логіку події. У цьому контексті показовою є концепція Андре Лепецького про «тіло як архів», у якій збереження мистецького твору здійснюється через тілесне вбирання досвіду іншого виконавця. Перформанс, таким чином, набуває «подальшого життя» (afterlife) у пам'яті та нервовій системі тіла, що робить фізичну присутність центральним чинником смислотворення [10; 32].

Ще однією суттєвою рисою перформативності є *відкритість результату*. Перформативне художнє мислення не передбачає повної детермінованості форми або однозначності інтерпретації. Навпаки, воно допускає варіативність і непередбачуваність, зумовлені ситуацією виконання та сприйняття. А. Лепецький описує перформанс як «примарну матерію» (ghostly matter), що не має остаточного фіналу й продовжує трансформуватися через взаємодію тіла виконавця зі спільнотою [10; 44]. У межах цієї ідеї *трансформується й роль глядача*. Він перестає бути зовнішнім спостерігачем завершеного продукту й включається в простір події як співприсутній учасник. Художній сенс формується у взаємодії дії та сприйняття, що перетворює мистецький акт на процес спільного творення. Р. Шехнер узагальнює цю трансформацію через дихотомію «результативність–розвага» (efficacy–entertainment), наголошуючи, що перформанс досягає ефекту лише за умови активної участі аудиторії, яка стає частиною трансформаційного процесу [15; 77–79].

З огляду на вищезгадане, перформативність як ідея художнього мислення формує методологічні підходи, орієнтовані на явище, процесуальність і тілесну присутність. Саме ці характеристики зумовлюють її аналітичну продуктивність для дослідження сучасних мистецьких практик, у яких рух, звук, простір і дія функціонують як єдине смислотворче поле.

Зміщення фокусу з фіксованої форми на подію, з репрезентації на процес здійснення та з автономного твору на взаємодію учасників зумовлює вихід перформативних мистецтв за межі окремих дисциплін. Саме тому логічним наступним кроком є аналіз міждисциплінарного характеру перформативних мистецтв, у межах якого хореографія, музика, театральна дія та тілесні практики постають як взаємопов'язані компоненти єдиного художнього процесу.

У класичній системі мистецтвознавства музика, хореографія, театр і візуальні мистецтва розглядаються як відносно автономні сфери з власними засобами виразності та аналітичними інструментами. Натомість у перформативних практиках ці межі втрачають чіткі обриси, оскільки смислотворення відбувається в процесі їхньої одночасної дії. Рух, звук, голос, жест і простір утворюють єдину структуру явища, що не піддається аналізу з позицій лише однієї дисципліни.

Саме тому в межах досліджень перформансу він розглядається як міждисциплінарне явище за своєю природою. Річард Шехнер підкреслює, що перформанс охоплює широкий континуум людських дій: від театру, танцю та музики до ритуалів та соціальних практик, і не може бути обмежений рамками окремого виду мистецтва [16; 4–5]. Такий підхід дозволяє аналізувати мистецькі явища крізь призму дії та події, а не жанрової належності.

Міждисциплінарність перформативних мистецтв особливо виразно виявляється в сучасних сценічних практиках, де хореографічна дія нерозривно пов'язана зі звуком, а музичне виконання з тілесною та просторовою організацією. У цій перспективі музика перестає бути винятково акустичним феноменом, а хореографія лише пластичною формою. Обидві сфери взаємодіють у режимі перформативної події, де музика, рух і жест функціонують як рівні смислотворчі компоненти.

Показовим прикладом такої взаємодії є творчість американської новаторки Мередіт Монк (Meredith Monk), у якій вокальна практика поєднується з рухом, театральною дією та просторовою композицією. У її перформансах голос використовується не лише як музичний інструмент, а як тілесна дія, що має пластичну, ритмічну й сценічну природу. Дослідники підкреслюють, що в

роботах М. Монк межі між співом, танцем і театром принципово розмиті, а художній сенс формується в процесі тілесно-звукової події, а не в межах окремого мистецтва [9]. Перформанс-композицію «Комаха» можна переглянути на офіційному ресурсі [3].

Тіло виконавця постає як простір перетину різних художніх логік і часових шарів. Концепція А. Лепецького «тіла як архіву» демонструє, що рухова дія одночасно містить музичні, ритмічні, просторові й культурні коди, які актуалізуються в процесі виконання [10; 31–33]. Таким чином, перформанс осмислюється як міжмистецька форма пам'яті та досвіду.

Важливою ознакою перформативних мистецтв є трансформація ролі виконавця. У перформативній практиці він більше не репрезентує окреме мистецтво (танцівник, співак, актор), а функціонує як універсальний перформер, чия діяльність поєднує тілесну, звукову та просторову дії. Це зумовлює появу гібридних форм, у яких неможливо розмежувати хореографічне, музичне та театральне мистецтва.

Характерним прикладом міжмистецького перформера є творчість Вільяма Форсайта (William Forsythe), зокрема його перформативні та інсталяційні проекти, у яких хореографія взаємодіє з мовленням, музикою, візуальними структурами та архітектурним простором. У цих роботах танцівник одночасно виконує функції перформера, інтерпретатора простору й носія концептуальної ідеї, що принципово виходить за межі традиційного розуміння хореографічної ролі. Показовим у цьому контексті є тричастинний вечір «Аудіовізуальний стрес» («Audiovisual Stress»), представлений В. Форсайтом у листопаді 1984 року на сцені франкфуртського драматичного театру «Schauspielhaus». Як зазначає Стівен Спір, програма поєднувала хореографію з гетерогенними звуковими, візуальними та текстовими елементами, що формували єдину подієву структуру. Зокрема, у частині «France/Dance» хореографічна дія розгорталася на тлі звукового колажу з музики Й. С. Баха, шумів тварин і промовленого тексту, який вимовляв виконавець, рухаючись між вирізами історичних архітектурних форм [17; 72]. Рух, звук, голос і простір тут функціонували як рівноправні компоненти сценічної події, а не як ієрархічно підпорядковані елементи.

Друга частина вечора «Say Goodbye» поєднувала агресивну ансамблеву хореографію з контрастною музичною фактурою, зокрема композицією Стена Кентона «Продавець арахісу» (Stan Kenton «Peanut Vendor») та ударною музикою китайського Нового року. Саме зіткнення на перший погляд несумісних звукових і рухових пластів створювало ефект перцептивної напруги, змушуючи глядача одночасно «бачити» й «слухати» танець як складну міжсенсорну подію [17; 72–73].

Аналізуючи подальший розвиток творчості В. Форсайта, С. Спір наголошує, що його роботи систематично порушують усталені межі між слуховим і зоровим сприйняттям. У перформативних творах «Камера/Кімната» («Kammer/Kammer») та «Фраза Вулф» («Woolf Phrase»), голос і рух утворюють контрапунктичні структури, які насичують сценічний простір конкуруючою сенсорною інформацією та навмисно зривають очікування аудиторії через раптові зупинки або переривання дії [17; 73].

Наведені приклади переконливо засвідчують, що взаємодія мистецтв у перформативних мистецтвах реалізується насамперед на рівні виконавської логіки, де тілесна дія постає одночасно хореографічною, музичною та просторово-композиційною. Як зазначає Фрея Васс-Рі: «Танцюристи створюють не лише рух, а й звук у межах хореографічних та імпровізаційних структур», перетворюючи дію на «складні, динамічні системи структурованих відносин» [19; 392].

Як бачимо, взаємодія мистецтв у перформативному мистецтві виявляється й на рівні сприйняття. Глядач взаємодіє не з окремим видом мистецтва, а з комплексною подією, що апелює одночасно до зорового, слухового та тілесного досвіду. Саме ця багатовимірність сприйняття зумовлює потребу в міжмистецьких аналітичних підходах, здатних враховувати взаємодію різних художніх мов у межах єдиної події. Отже, взаємодія мистецтв є не зовнішньою характеристикою перформативного мистецтва, а їхньою внутрішньою структурною ознакою. Вона впливає з перформативності як парадигми художнього мислення, у межах якої мистецтво осмислюється як подієвий процес взаємодії руху, звуку, тіла і простору. Саме ця властивість дозволяє розглядати перформативні мистецтва як цілісне художнє явище сучасної культури, що створює методологічне підґрунтя для аналізу хореографії та музичного, мистецтва в єдиному дослідницькому полі.

Для музичного мистецтва ідея перформативності містить переосмислення звучання як тілесно зумовленої дії. У цьому вимірі музика перестає бути лише акустичним об'єктом і набуває подієвого характеру, де визначальними стають фізична присутність виконавця, просторове розташування, дихання та жест. Звучання постає як результат взаємодії тіла, простору й часу, а не лише як реалізація нотного тексту.

Такий підхід особливо доречний для аналізу хорового мистецтва, у якому голос є одночасно звуковим і тілесним феноменом. Колективне виконання формує складну систему взаємодій між учасниками, що ґрунтується на синхронізації дихання, уваги та тілесної координації. У цьому контексті хор постає не як сукупність індивідуальних голосів, а як цілісне явище, що виникає в просторі взаємодії виконавців.

Показовими є авангардні хорові практики другої половини ХХ століття. У творах К. Штокхаузена

(K. Stockhausen), зокрема «Настрій» («Stimmung», 1968) для шести вокалістів, вокальне звучання пов'язане з диханням, резонансом тіла та просторовим розташуванням співаків. Британський музикознавець Річард Туп зазначає, що виконавці «не просто співають ноти, а маніпулюють резонансами власного тіла (ротової порожнини та гортані), щоб виділити конкретні гармоніки», перетворюючись на «живі фільтри», у яких звук є результатом тонкої фізичної роботи м'язів і дихання [18; 48].

У «Настрої» К. Штокхаузен принципово виводить виконавця за межі традиційного відтворення нотного тексту. Застосування техніки обертонового співу формує модель колективного «налаштування», що вимагає граничної психофізичної єдності ансамблю. Тривале перебування співаків у спільному акустично-тілесному полі зумовлює виникнення мікрозмін інтонації та тембру як результату колективної концентрації та взаємної присутності [18; 65–71].

Іншим прикладом є хоріві та вокально-сценічні твори Мауріціо Кагеля (Mauricio Kagel), зокрема чоловічий хорівий твір із фортепіанним супроводом «Мутація» («Die Mutation», 1971) та антиопера «Державний театр» («Staatstheater», 1970), у яких спів поєднується з жестами, мімікою, маніпуляцією предметами та сценічною дією, унаслідок чого хористи функціонують не лише як вокалісти, а як повноцінні перформери. Як зазначає Бйорн Хайле, в антиопері «Staatstheater» Мауріціо Кагель остаточно розмиває межі між співаком, актором і музикантом, перетворюючи виконавця на «оператора звукових жестів», де кожна інтонація нерозривно пов'язана з тілесною дією та просторовими зв'язками ансамблю [8; 45–46].

Характерною особливістю твору є принципова відкритість форми. Партитура складається з численних вокальних, інструментальних і фізичних мініатюр, які можуть комбінуватися в різних конфігураціях. Кожна постановка постає як унікальна подія, а не як відтворення завершеного твору, що зближує ці практики з інсталяційним і перформативним мисленням [8]. Антиоперу «Державний театр» можна переглянути у виконанні берлінського перформативного театру «Opera Lab Berlin» на офіційному ресурсі [13].

Зміна традиційної форми виконання на перформативну вписується в ширший контекст післявоєнного авангарду. Показовою є позиція французького композитора П'єра Булеза (Pierre Boulez), який ще в 1971 році провокативно заявляв про необхідність знищення традиційних оперних театрів як інституцій, що консервують застарілі форми. Водночас саме «Державний театр» Мауріціо Кагеля, представлений того ж року в Гамбурзькій державній опері, продемонстрував альтернативну модель «деконструкції» опери: через розбирання жанру на окремі складники та створення нового типу музичного театру [1].

У пізніх висловлюваннях П. Булеза перформативний вимір музики набуває педагогічного й культурного значення. Композитор наголошує на необхідності відновлення безпосереднього контакту між «живими музикантами та живими композиторами», підкреслюючи, що сучасна музика має формуватися в просторі актуальної виконавської взаємодії, а не бути витісненою на периферію академічної освіти [1].

*Висновки.* Узагальнюючи викладені думки, зазначимо, що ідея перформативних мистецтв фіксує зміну способу осмислення художньої практики в сучасній культурі: від інтерпретації завершеного твору до аналізу мистецького явища, у межах якого сенс формується через дію, тілесну присутність і взаємодію. У цьому підході перформативні мистецтва постають як міжмистецьке художнє поле, де рух, звук, голос, жест і простір функціонують як рівноправні смислотворчі компоненти, а традиційні межі між творами втрачають нормативну визначеність.

Перформативний підхід є продуктивним для аналізу сучасних сценічних практик, оскільки дозволяє переосмислити роль виконавця як співтворця події та змінює позицію глядача, залучаючи його до простору взаємної присутності й подієвого досвіду. Особливого значення ця ідея набуває для хореографії та музичного мистецтва, у яких рух і звучання осмислюються як тілесно зумовлені дії, а колективне виконання як форма перформативної взаємодії. Отже, перформативне мистецтво створює цілісне теоретичне підґрунтя для дослідження художніх явищ і відкриває нові аналітичні перспективи для осмислення сучасної сценічної культури.

#### References

1. Alexandre I. A. Pierre Boulez est mort. Diapason d'Or. 6 janvier 2016. URL: <https://www.diapasonmag.fr/a-la-une/pierre-boulez-est-mort-9758.html> [In French].
2. Austin J. L. How to do things with words. Oxford: Clarendon Press, 1962. 174 p. [in English].
3. BOS webredactie. Meredith Monk – Insect : YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ub5ZxwP9iCI> [in Dutch].
4. Clarke M. The Concise Oxford Dictionary of Art Terms (2nd ed.). Oxford University Press, 2010. 288 p. [in English].
5. Cojanu V. Digital shifts in contemporary theatre: intermediality, immersion, and institutional transformation. Concept. 2025. Vol. 2 (31). P. 139–165 [in English].
6. Eder T. F. Independent performing arts in Europe: Establishment and survival of an emerging field. Routledge, 2023. 174 p. [in English].

7. Fischer-Lichte E., Jain S. The transformative power of performance: a new aesthetics. Routledge, 2008. 240 p. [in English].
8. Heile B. The Music of Mauricio Kagel. University of Glasgow, 2014. 75 p. [in English].
9. Jowitt D. Meredith Monk (PAJ Books: Art + Performance). JHU Press, 1997. 224 p. [in English].
10. Lepecki A. The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, 2010. Vol. 42 (2). P. 28–48 [in English].
11. Nibbelink L. G., Karreman L. Performance Research Methods: Interdisciplinary Methods for Theatre, Dance and Performance Studies. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2025. 480 p. <https://doi.org/10.11647/OBP.0469>.
12. Oham C., Ejike O. The evolution of branding in the performing arts: A comprehensive conceptual analysis. *World Journal of Advanced Research and Reviews*, 2022. Vol. 14 (01). P. 624–631 [in English].
13. Opera Lab Berlin. Staatstheater – Mauricio Kagel – Opera Lab Berlin : YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QrcvIMLLSXY> [in English].
14. Performing arts (such as traditional music, dance and theatre) / Unesco: Intangible Cultural Heritage. URL: [https://ich.unesco.org/en/performing-arts-00054?utm\\_source=chatgpt.com](https://ich.unesco.org/en/performing-arts-00054?utm_source=chatgpt.com) [in English].
15. Schechner R. Performance Studies: An Introduction. London; New York : Routledge, 2017. 376 p. [in English].
16. Schechner R. What is Performance Studies? *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 2013. Vol. V (2). P. 2–11 [in English].
17. Spier S. William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point. Routledge, 2011. 200 p. [in English].
18. Toop R. Six Lectures from the Stockhausen Courses Kürten 2002. Kürten : Stockhausen-Verlag, 2005. 216 p. [in English].
19. Vass-Rhee F. Auditory Turn: William Forsythe's Vocal Choreography'. *Dance Chronicle*, 2010. Vol. 33 (3). P. 388–413 [in English].

**UDC 7.038:792:793**

**ARTICLE SUMMARY PERFORMING ARTS AS AN INTER-ARTISTIC PHENOMENON**

**Lilia KACHURYNETS** – Candidate of Arts, Associate Professor,  
Associate Professor of the Department  
of Vocal-Conducting and Choral Disciplines,  
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, Khmelnytskyi

*The objective of the article* is to theoretically understand the performing arts as an inter-artistic phenomenon and determine its methodological significance for the analysis of contemporary choreography and musical art.

*The research methodology* is based on the interdisciplinary approach combining methods of theoretical analysis, comparison and generalization. The work uses the principles of *performance studies*, aesthetics of performativity, art history and cultural analysis, which allows us to consider artistic phenomena not as a set of completed objects, but as event processes within which meaning is formed through action, bodily presence and interaction.

*The research results* show that performativity should be interpreted not as a set of individual types of art, but as an inter-artistic field in which movement, sound, voice, gesture and space function as equal meaning-making components. It is proven that performative phenomena cause a change in the roles of the performer and the viewer, transforming them into co-participants in the process. Particular attention is paid to the analysis of choreography and musical arts as bodily-spatial and collective forms of performative action. As an example, avant-garde choral practices are given (in particular, in the work of Karlheinz Stockhausen and Mauricio Kagel), where vocal sound directly correlates with breathing, body resonance and spatial arrangement of performers, creating a common acoustic-bodily field. It is substantiated that these principles transform choral performance into a performative-installation project in which the vocalist or dancer acquires the status of a universal performer operating with a sound gesture.

*The scientific novelty* is in the meaningful understanding of performativity as an inter-artistic idea and in substantiating its characteristics for the analysis of choreographic and musical practices in a single research field.

*Practical significance* of the work is in the possibility of using its provisions in art historical research, understanding the interaction of choreography and musical art, as well as in the interpretation of the modern performative form of stage culture.

*Key words:* performative arts, performativity, inter-artistic interaction, choreography, musical art.

Стаття отримана 2.02.2026

Стаття прийнята 6.03.2026

Стаття опублікована 28.05.2026