

УДК 793.3:7.01:316.77

DOI <https://doi.org/10.24195/sk1561-1264/2026-1-22>**Волкова Юлія Ігорівна**

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії

Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К.Д. Ушинського»

вул. Старопортофранківська, 26, Одеса, Україна

[orcid.org/0000-0001-8835-4089](https://orcid.org/0000-0001-8835-4089)

## ФОРМУВАННЯ СПЕЦИФІЧНОЇ МОВИ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ В КОНТЕКСТІ «ПЕРФОРМАТИВНОГО ПОВОРОТУ» В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

*Актуальність* проблеми зумовлена трансформацією сучасної хореографії в умовах «перформативного повороту», коли танець дедалі частіше виходить за межі фіксованої сценічної композиції та набуває ознак відкритої події, що формується у взаємодії виконавця, простору й глядача. У сучасному мистецькому процесі хореографія функціонує не лише як система рухів, а як специфічна мова художньої комунікації, що потребує осмислення її семіотичних, тілесних і перформативних механізмів. **Мета** дослідження полягає у виявленні особливостей формування специфічної мови художньої комунікації в сучасній хореографії в контексті «перформативного повороту», а також у визначенні змін, що відбуваються у взаємодії між митцем, твором і реципієнтом. **Методи дослідження.** У статті застосовано історико-культурний метод для простеження еволюції уявлень про мистецтво як комунікативну дію; семіотичний метод – для аналізу хореографії як знакової системи; компаративний метод – для зіставлення традиційної хореографічної моделі з перформативною; аналітико-інтерпретаційний підхід – для осмислення праць Аристотеля, І. Канта, Г.-Г. Гадамера, С. Лангер, Р. Лабана, У. Еко, Е. Фішер-Ліхте, Р. Голдберг та інших дослідників. **Результати дослідження.** Обґрунтовано, що хореографія є багаторівневою комунікативною системою, у якій рух, жест, простір і тілесна дія виступають носіями художнього смислу. Доведено, що в умовах «перформативного повороту» танцювальна мова трансформується з відносно сталої знакової структури у відкриту мультидисциплінарну модель, де значення виникає в процесі виконання, сприйняття та співприсутності. Визначено, що сучасний танець дедалі активніше інтегрує повсякденний рух, імпровізацію, голос, об'єкти, цифрові технології та просторову взаємодію. Глядач у цій моделі постає не пасивним реципієнтом, а співучасником художньої події.

**Ключові слова:** сучасна хореографія, художня комунікація, перформативний поворот, перформанс, танцювальна мова, тілесність, семіотика руху, глядач, співприсутність.

**Вступ.** Сучасний культурно-мистецький простір характеризується інтенсивними трансформаціями, що зумовлюють появу нових форм художньої практики та зміну способів комунікації між митцем і глядачем. Аналізуючи новітні танцювальні перформанси, театральні постановки, експериментальні хореографічні проекти, акції, хепенінги, флешмоби та телевізійні шоу можна констатувати, що реципієнт дедалі частіше стикається з феноменом невизначеності, непередбачуваності та смислової відкритості. Такі художні події виходять за межі традиційної естетичної логіки, порушують звичні механізми сприйняття та ставлять глядача у ситуацію когнітивного й емоційного виклику.

Нові форми мистецької дії не заперечують традиційного мистецтва, а радше трансформують його, пропонуючи нові способи організації художнього досвіду. Вони синтезують різні види та жанри мистецтва, інтегруючи елементи хореографії, театру, візуального мистецтва,



медіа та повсякденних практик у єдине перформативне середовище. У цьому контексті художня подія перестає бути завершеним твором і набуває ознак відкритого процесу, в якому смисл формується у взаємодії та співприсутності.

Особливого значення ці процеси набувають у сучасній хореографії, яка демонструє високу чутливість до змін у культурній парадигмі. Так званий «перформативний поворот» надає танцювальному мистецтву нових змістових і формальних характеристик, розширюючи межі його мови та залучаючи до нього інші художні практики.

Водночас осмислення цих процесів потребує звернення до танцю як специфічної форми художньої комунікації, що здійснюється через тілесність, емоційний досвід та когнітивні стани людини в режимі «тут і тепер». У цьому аспекті актуалізується питання про трансформацію хореографічної мови під впливом сучасних соціокультурних змін, глобалізаційних процесів і становлення нової антропологічної моделі людини.

У сучасному науковому дискурсі накопичено значний масив досліджень, присвячених осмисленню перформансу як нового мистецького явища. Зокрема, окремі аспекти цієї проблематики висвітлено у працях вітчизняних науковців, серед яких Р. Безугла [1], О. Білокін [2], Ю. Скиба [4], Д. Шариков [8], Я. Гриценко [3], К. Станіславська [5], Я. Шумська [9], М. Стаценко [7] та ін. Водночас вагому теоретико-методологічну основу дослідження становлять праці зарубіжних дослідників, зокрема Еріки Фішер-Ліхте (Erika Fischer-Lichte) [13], Роузлі Голдберг (RoseLee Goldberg) [15] та Саллі Бейнс (Sally Banes) [11].

Таким чином, для розуміння тих глибинних змін, які відбуваються в мистецтві сьогодення та впливають на трансформацію хореографічної мови важливим є дослідження формування специфічної мови художньої комунікації в сучасній хореографії в контексті «перформативного повороту».

**Метою дослідження** є теоретичне осмислення *особливостей формування специфічної мови художньої комунікації в сучасній хореографії в контексті «перформативного повороту»*.

**Завдання дослідження:**

- розкрити комунікативну природу хореографічного мистецтва як знакової системи та художнього тексту, здатного до трансляції смислів через тілесно-кінетичні структури;
- простежити еволюцію хореографічної мови від класичних і модерністських форм до постмодерних і перформативних практик, з урахуванням культурних «поворотів» XX–XXI століть;
- проаналізувати сутність «перформативного повороту» та його вплив на трансформацію художньої комунікації в сучасному танці;
- визначити особливості формування смислу в умовах відкритої, процесуальної та мультидисциплінарної хореографічної події;
- дослідити зміну ролі глядача як реципієнта – від пасивного спостерігача до активного співучасника та співтворця художнього процесу.

**Методи дослідження** Застосовано історико-культурний метод для простеження еволюції уявлень про мистецтво як комунікативну дію; семіотичний метод – для аналізу хореографії як знакової системи; компаративний метод – для зіставлення традиційної хореографічної моделі з перформативною; аналітико-інтерпретаційний метод – для осмислення праць Аристотеля, І. Канта, Г.-І. Гадамера, С. Лангер, Р. Лабана, У. Еко, Е. Фішер-Ліхте, Р. Голдберг та інших дослідників.

**Результати дослідження.** У витоках європейської естетичної думки мистецтво осмислювалося передусім як наслідування, однак уже в цьому підході закладено його комунікативну природу. У працях стародавніх мислителів, зокрема Аристотеля, мистецтво визначається як форма відтворення дійсності, що впливає на внутрішній світ людини через емоції. Обґрунтовується ідея катарсису як механізму емоційного очищення, який виникає у процесі сприйняття трагедії, тобто в акті взаємодії між твором і глядачем. Таким чином, мистецтво вже в античності функціонує як специфічна форма емоційної комунікації.

У добу Просвітництва та німецької класичної філософії мистецтво починає розглядатися як форма універсальної комунікації між суб'єктами. Імануїл Кант у «Критиці сили судження» обґрунтовує ідею «суб'єктивної універсальності» естетичного судження: хоча воно ґрунтується на індивідуальному переживанні, воно претендує на загальнозначущість [16]. Відтак художній твір виступає медіатором між індивідуальними свідомостями, формуючи простір міжсуб'єктивної взаємодії.

У ХХ столітті суттєвий внесок у розвиток комунікативної теорії мистецтва зробили герменевтика та феноменологія. Ганс-Георг Гадамер у праці «Істина і метод» розглядає мистецтво як подію розуміння, що відбувається в процесі інтерпретації [14]. Художній твір не є замкненим об'єктом, а існує лише у взаємодії з реципієнтом, який актуалізує його смисл.

Особливе місце у структурі мистецької комунікації посідає хореографія як вид мистецтва, що функціонує через тілесно-кінетичні знаки. Ще Ж.-Ж. Новерр у своїх «Листах про танець і балети» підкреслював, що танець є «мовою душі», здатною передавати смисли без слів [19]. С. Лангер у праці «Почуття і форма» визначала танець як символічну форму, що виражає «віртуальні сили почуття» [18]. Р. Лабан розробив теорію руху як мову, де кожен жест має структурну та смислову організацію [17]. У контексті семіотики мистецтва важливими є дослідження У. Еко, який у праці «Теорія семіотики» розглядав мистецтво як систему знаків, відкриту для множинних інтерпретацій [12]. Це положення безпосередньо співвідноситься з аналізом хореографії як «тексту», що кодує значення через рух. Розвиваючи цю ідею, сучасні дослідники (зокрема С. Шип) підкреслюють, що танцювальний жест є знаковою одиницею, яка поєднує індексальні, іконічні та символічні функції. Отже, танець постає як багаторівнева комунікативна система, де смисл формується через взаємодію знакової структури руху, особистісного досвіду та емоційного переживання реципієнта. Танцювальна мова виступає формою узагальненого відображення дійсності, репрезентуючи культурний досвід через пластичні образи, рух і тілесну експресію.

Я. Гриценко[3]. зазначає, що мовою або лексикою танцю розуміється система поз, жестів і рухів, сформована за певними законами організації тіла у просторі й часі. У межах цієї системи кожен елемент має знакову природу та виконує функцію носія смислу. Основною змістовною одиницею танцювальної семіотики виступає «па» (від франц. pas – крок), яке можна розглядати як своєрідне «слово» танцювальної мови. Саме через поєднання різних «па» вибудовується хореографічний текст, що передає емоційні, психологічні та культурні стани [3]. Хореографічне мистецтво можна розглядати як особливу знакову систему, що функціонує подібно до художнього тексту й тому потребує семіотичного осмислення. Хореографія має власні історично, культурно й національно зумовлені коди, умовності, символи та способи передавання смислів. Комунікативна природа хореографії виявляється в тому, що танець не лише демонструє рух, а передає художню інформацію, образи, емоційні стани, культурні значення та світоглядні смисли. У процесі сприйняття хореографічного твору реципієнт співвідносить закладені в ньому образи й коди з власним досвідом, емоційною пам'яттю та системою цінностей. Саме тому художнє сприйняття є не пасивним спогляданням, а активним актом інтерпретації.

Отже, без оволодіння семантичними кодами хореографічної мови залучення реципієнта до цінностей танцювального мистецтва залишається неповним і поверховим. Лише здатність читати, розшифровувати й інтерпретувати хореографічний текст забезпечує повноцінну художньо-комунікативну взаємодію між митцем, твором і глядачем.

У сучасному танці ця знакова система зазнає суттєвих трансформацій. Починаючи з ХХ століття, з утвердженням модерн-танцю у сучасній сценічній хореографії, відбувається переосмислення руху як засобу вираження внутрішнього стану людини. Представники цього напрямку, зокрема Марта Грем (Martha Graham), Доріс Гамфрі (Doris Humphrey), Чарльз Вайдман (Charles Weidman), Ганя Гольм (Hanya Holm) та Мерс Каннінгем (Merce Cunningham), заклали підґрунтя для розуміння танцю не лише як формалізованої системи рухів, а як засобу індивідуального самовираження, де тілесність набуває психологічної та емоційної глибини.

Подальший розвиток цієї тенденції відбувається у постмодерному танці, представники якого пов'язані з американською сценою 1960–1970-х років і діяльністю Judson Dance Theater: Івонн Райнер (Yvonne Rainer), Тріша Браун (Trisha Brown), Стів Пекстон (Steve Paxton), Люсінда Чайлдс (Lucinda Childs), Дебора Гей (Deborah Hay), Сімон Форті (Simone Forti), Роберт Морріс (Robert Morris), Алекс Гей (Alex Hay) та ін. Вони прагнули подолати театральність і умовність сценічного танцю, звертаючись до нейтрального руху, повсякденних дій та імпровізаційних практик.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття відбуваються так звані культурні «повороти», що утверджують зміну художньої парадигми. Важливу роль відіграють візуальний та тілесний повороти, які суттєво трансформують способи художньої комунікації. Тілесний поворот, зумовлений антропологічною парадигмою ХХ століття, передбачає необхідність осмислення тілесності поряд із психікою, свідомістю, уявою та пам'яттю. У цьому контексті тіло починає розглядатися як першоджерело знаків, символів і комунікації, а тілесність – як соціокультурний феномен, здатний змінювати свої функції залежно від історичних і культурних умов [6]. Мистецький твір як «продукт» поступається місцем процесу, а однобічне візуальне споглядання трансформується у багатовимірний досвід, що включає тактильність, тілесну залученість і співпереживання. Відповідно змінюється і роль глядача: сучасна публіка вже не задовольняється позицією пасивного спостерігача, а прагне до участі, співтворчості, інтенсивного емоційного й тілесного досвіду.

Поняття «перформативного повороту», концептуалізоване Ерікою Фішер-Ліхте (Erika Fischer-Lichte) у праці *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, означає не просто зміну художніх практик, а глибинну епістемологічну трансформацію способів осмислення мистецтва [13]. Йдеться про радикальний зсув від онтології твору як стабільного об'єкта до онтології події як процесуальної, динамічної та відкритої структури. Ключовою категорією перформанса у Fischer-Lichte є подієвість («eventness»), а центральним механізмом автор визначає автопоетичний зворотний зв'язок («autopoietic feedback loop») – динамічну систему взаємодії між виконавцем і глядачем. Перформанс не створює матеріального або стабільного результату, а існує як процес, що розгортається у часі і зникає разом із завершенням дії. Його онтологічний статус визначається не тривалістю існування, а інтенсивністю переживання (як приклад, перформанс М.Абрамович «Поцілунок» тривав поки виконавцям вистачало кисню). У межах цієї системи дія виконавця впливає на глядача, у свою чергу реакція глядача змінює подальший хід події, таким чином виникає саморегульована структура, що постійно трансформується. Цей процес є автопоетичним, тобто таким, що сам себе відтворює, не потребуючи зовнішнього визначення. У традиційній естетиці, що ґрунтувалася на репрезентативній моделі, мистецький твір розглядався як автономний об'єкт, носій закріпленого значення, який підлягає інтерпретації. Натомість у перформативній парадигмі мистецтво постає як подія, що не існує поза актом свого здійснення. Таким чином, відбувається переорієнтація з «що означає твір» на «як відбувається подія мистецтва» [13].

Генеалогія перформансу сягає авангардних практик середини ХХ століття. Важливим етапом у цьому процесі стала діяльність японської групи Гутаї (Токіо, 1952). Її засновник Дзіро Йошіхара (Jirō Yoshihara) у «Маніфесті мистецтва Гутаї» наголошував на необхідності дослідження «можливостей чистої творчості» та нового типу комунікативного зв'язку, у якому художник не домінує над матеріалом, а вступає з ним у діалог [20].

Суттєвий вплив на формування перформативної естетики справили філософські засади дзен-буддизму, зокрема концепт порожнечі як потенційного простору смислотворення. У цьому контексті показовим є твір 4'33" Джона Кейджа (John Cage), у якому «відсутність» звукового матеріалу актуалізує середовищні шуми та внутрішній досвід реципієнта, трансформуючи акт слухання у процес саморефлексії та співучасті.

За словами Марини Абрамович (Marina Abramović), перформанс постає як «ментальна і фізична конструкція, що здійснюється у присутності глядача», у межах якої виникає енергетичний діалог, адже виконавець і аудиторія спільно створюють твір [10]. Д. Шариков ви-

значає перформанс як «форму постмодерної культури та сучасного мистецтва постмодерністського спрямування акціоністського характеру, що відбувається тут і зараз» [8].

Перформанс функціонує як антинормативна практика, що деконструє усталені межі мистецтва і водночас продукує нові комунікативні стратегії. Його специфіка полягає у радикальному перегляді класичних естетичних категорій – «красиве/некрасиве», «дозволене/недозволене», «добре/погане» – які втрачають нормативний статус і поступаються місцем відкритій, процесуальній та контекстуально зумовленій моделі художнього висловлювання. Історично перформанс пройшов еволюцію від маргінального, альтернативного явища до інституціоналізованого самостійного жанру, в межах якого поступово сформувався спектр внутрішніх принципів. До них, зокрема, можна віднести: відмову від традиційної репетиційної моделі як способу фіксації художнього результату; принципову неповторюваність дії; а також відкритість фіналу як незаданість результату.

Перформанс як художня практика ґрунтується на взаємодії чотирьох базових елементів: тіла, часу, простору та глядача. Тіло художника виступає основним медіумом і носієм смислу; час реалізується у вимірі «тут і тепер», підкреслюючи унікальність і незворотність події; простір функціонує як контекстуальне поле взаємодії; глядач набуває статусу невід'ємного співучасника, без якого перформанс як подія не може бути актуалізований. Тут актуальний вислів К.Станіславської: «Відбувається комунікативна переорієнтація: якщо в попередню добу панувала модерністська система «митець → твір», то тепер вона набуває вигляду «твір → глядач»» [5]. Таким чином, перформанс утверджує антропоцентричну та реляційну модель мистецтва, в якій у центрі перебуває не твір як об'єкт, а людина – її тілесність, свідомість і досвід. Комунікація у перформансі реалізується через безпосередню взаємодію, що включає тілесні, ментальні, емоційні та когнітивні виміри переживання. Відповідно, перформанс вимагає від глядача специфічного типу сприйняття – активної включеності, співприсутності та співтворчості.

Роузлі Голдберг (RoseLee Goldberg) підкреслює мультидисциплінарність перформансу, який уже у своїх витоках інтегрував елементи театру, хореографії та візуального мистецтва [15]. Це підтверджується низкою ключових мистецьких практик: балет «Parade» (1917), створений у співпраці Е. Саті, П. Пікассо, Л. Мясіна та Ж. Кокто, експериментальні фільми Н. Макларена, а також сучасні танцювально-перформативні проекти: у творчості Жаколбі Саттервайта (Jacolby Satterwhite) танець поєднується з 3D-анімацією та віртуальною реальністю, унаслідок чого тілесність виходить за межі фізичного простору й трансформується у цифрову форму; у проекті «Faust» Анни Імгоф (Anne Imhof) формується складне перформативне середовище, де тілесна дія поєднується з архітектурними конструкціями, музичним супроводом та інсталяційними елементами; у практиці Бориса Шармаца (Boris Charmatz), зокрема в проекті «Musée de la danse», танець осмислюється як форма архіву й музейної експозиції, а тіло виконавця постає як «живий архів».

Мультидисциплінарність є сутнісним принципом формування нової специфічної мови художньої комунікації в контексті «перформативного повороту» в сучасній хореографії. Вона забезпечує розширення медіуму танцю за межі руху як такого, інтеграцію різних сенсорних і семіотичних рівнів, трансформацію ролі глядача у співучасника художнього процесу, формування комунікації як дієвого, тілесного та інтерактивного акту.

**Висновки.** У сучасному культурному контексті спостерігається стійка тенденція до взаємопроникнення сучасної хореографії та перформативних практик. Попри їхню нетотожність, сучасний танець дедалі активніше інтегрується у простір візуального мистецтва, що зумовлює розширення його художньої мови та зміну способів комунікації з глядачем.

Отже, в умовах «перформативного повороту» відбувається принципова трансформація танцювальної мови: із структурованої знакової системи з чіткою часово-просторовою організацією вона перетворюється на відкриту, динамічну та мультидисциплінарну комунікативну модель. Традиційна система знаків розширюється за рахунок включення повсякденних рухів, імпровізації, голосу, дії та взаємодії з простором і матеріальними об'єктами. У центрі цієї мо-

делі перебувають процес, взаємодія та досвід співприсутності, що визначають нові способи смислотворення.

У сучасній хореографії танцівник постає не лише виконавцем, а й активним суб'єктом комунікації – носієм і транслятором знаків, який формує смисловий простір взаємодії. Водночас глядач набуває статусу співучасника художнього процесу, що зумовлює зміну традиційної моделі: «митець → твір → глядач», на реляційну модель співтворчості: «митець ↔ глядач ↔ подія (твір як процес)».

Відповідно, процес опанування танцювальної мови передбачає не лише засвоєння технічних навичок, а й формування здатності до інтерпретації та декодування художніх смислів. Без оволодіння семантичними кодами хореографічної мови повноцінне включення у художню комунікацію є неможливим або суттєво обмеженим. Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні специфічних компетентностей реципієнта як рівноправного учасника художньої комунікації в умовах сучасних перформативних практик.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безугла Р. Перформативні практики: теоретичні засади інтерпретації в соціогуманітарних науках. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. Вип. 19, ч. 1. С. 74–79. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283126](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283126)
2. Білокінь О. Розвиток танцювального перформансу в Україні в контексті прогресу сучасного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 77, т. 1. С. 79–83. DOI: [https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-1-10\\_aphn-journal.in.ua](https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-1-10_aphn-journal.in.ua)
3. Гриценко Я. Семіотичні та художньо-образні аспекти тілесності в сучасній хореографії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 61, т. 1. С. 83–89. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-1-14>.
4. Скиба Ю. Ю. Поліваріантність перформативно-хореографічного мистецтва компаній сучасного танцю кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2024. URL: [https://lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/10/diss\\_Skyba.pdf](https://lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/10/diss_Skyba.pdf).
5. Станіславська К. Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник КНУТКіТ*. 2021. № 29. С. 85–90. URL: <https://nv.knutkt.edu.ua/article/view/248786/247615>.
6. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2016. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/xmlui/handle/123456789/241>.
7. Стаценко М. О. Трансформації перформативних практик у масових формах культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 188–193. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338926>. journals.urau.ua
8. Шариков Д. І. Неокласичний балет-перформанс «Падіння занепаłego ангела» як інноваційна форма сценічного мистецтва сьогодення. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2018. № 18. С. 161–168. URL: [https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/sharykov-d\\_neoklasychnyj-balet-performans.pdf](https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/sharykov-d_neoklasychnyj-balet-performans.pdf).
9. Шумська Я. І. Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття: українсько-польська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи : дис. ... Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2017. URL: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Dusertacii/%D0%94%D0%B8%D1%81.%20%D1%88%D1%83%D0%BC%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0.pdf>.
10. Abramović M. Interview: The performer and audience create the work together. *Trebuchet Magazine*. 2021. URL: <https://www.trebuchet-magazine.com/marina-abramovic-interview/>.
11. Banes S. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Boston : Houghton Mifflin, 1987.
12. Eco U. *A Theory of Semiotics*. Bloomington : Indiana University Press, 1976.
13. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge, 2008. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203894989>.
14. Gadamer H.-G. *Truth and Method*. London : Continuum, 2004.
15. Goldberg R. *Performance Art: From Futurism to the Present*. London : Thames & Hudson, 2011.
16. Kant I. *Critique of the Power of Judgment*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

17. Laban R. The Mastery of Movement. London : Macdonald & Evans, 1971.
18. Langer S. Feeling and Form. New York : Scribner, 1953.
19. Noverre J.-G. Letters on Dancing and Ballets. London : Dance Books, 2004.
20. Yoshihara J. Gutai Art Manifesto. Geijutsu Shinchō. 1956. URL: <https://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>.

## REFERENCES

1. Bezuha, R. (2023). Performatyvni praktyky: teoretychni zasady interpretatsii v sotsiohumanitarnykh naukakh [Performative practices: Theoretical foundations of interpretation in socio-humanitarian sciences]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 19(1), 74–79. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283126](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283126)
2. Bilokin, O. (2024). Rozvytok tantsiuvalnoho performansu v Ukraini v konteksti prohresu suchasnoho mystetstva [Development of dance performance in Ukraine in the context of the progress of contemporary art]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 77(1), 79–83. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-1-10>
3. Hrytsenko, Y. (2023). Semiotychni ta khudozhno-obrazni aspekty tilesnosti v suchasni khoreografii [Semiotic and artistic-image aspects of corporeality in contemporary choreography]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 61(1), 83–89. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-1-14>
4. Skyba, Y. Y. (2024). Polivariantnist performatyvno-khoreografichnoho mystetstva kompanii suchasnoho tantsiu kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Multivariance of performative-choreographic art of contemporary dance companies of the late 20th – early 21st century] [Doctoral dissertation, Ivan Franko National University of Lviv].
5. Stanislavska, K. (2021). Vydovyshchni formy u suchasni kulturi [Spectacular forms in contemporary culture]. *Naukovyi visnyk KNUTK iT*, 29, 85–90.
6. Stanislavska, K. (2016). Mystetsko-vidovyshchni formy suchasnoi kultury [Artistic and spectacular forms of contemporary culture]. NAKKKiM.
7. Statsenko, M. O. (2025). Transformatsii performatyvnykh praktyk u masovykh formakh kultury [Transformations of performative practices in mass forms of culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, 188–193. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338926>
8. Sharykov, D. I. (2018). Neoklasychnyi balet-performans “Padinnia zanepaloho anhela” yak innovatsiina forma stsenichnoho mystetstva sohodennia [Neoclassical ballet-performance “The Fall of the Fallen Angel” as an innovative form of contemporary stage art]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 18, 161–168.
9. Shumska, Y. I. (2017). Instaliatsiia ta performans u mystetstvi kintsia XX – pochatku XXI stolittia: ukrainsko-polska spivpratsia, tvorchy eksperymenty ta vzaiemovplyvy [Installation and performance in art of the late 20th – early 21st century: Ukrainian-Polish cooperation, creative experiments and mutual influences] [Doctoral dissertation, Lviv National Academy of Arts].
10. Abramović, M. (2021). Interview: The performer and audience create the work together. *Trebuchet Magazine*.
11. Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers: Post-modern dance*. Houghton Mifflin.
12. Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Indiana University Press.
13. Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203894989>
14. Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and method*. Continuum.
15. Goldberg, R. (2011). *Performance art: From futurism to the present*. Thames & Hudson.
16. Kant, I. (2000). *Critique of the power of judgment*. Cambridge University Press.
17. Laban, R. (1971). *The mastery of movement*. Macdonald & Evans.
18. Langer, S. (1953). *Feeling and form*. Scribner.
19. Noverre, J.-G. (2004). *Letters on dancing and ballets*. Dance Books.
20. Yoshihara, J. (1956). *Gutai art manifesto*. Geijutsu Shinchō

**Volkova Yuliia Igorivna**

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Musical Art and Choreography

State institution «South Ukrainian National Pedagogical

University named after K. D. Ushynsky»

26, Staroportofrankivska str., Odesa, Ukraine

orcid.org/0000-0001-8835-4089

**FORMATION OF A SPECIFIC LANGUAGE OF ARTISTIC COMMUNICATION  
IN THE CONTEXT OF THE “PERFORMATIVE TURN”  
IN CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY**

*The relevance of the problem is determined by the transformation of contemporary choreography in the context of the “performative turn”, when dance increasingly transcends the boundaries of a fixed stage composition and acquires the features of an open event shaped through the interaction of a performer, space, and audience. Within the contemporary artistic process, choreography functions not only as a system of movements but also as a specific language of artistic communication, which requires comprehension of its semiotic, corporeal, and performative mechanisms. **The purpose of the study** is to identify the peculiarities of the formation of a specific language of artistic communication in contemporary choreography within the context of the “performative turn,” as well as to determine the changes occurring in the interaction between the artist, the artwork, and the recipient. **Research methods.** The article employs the historical-cultural method to trace the evolution of ideas about art as a communicative act; the semiotic method to analyze choreography as a sign system; the comparative method to compare the traditional choreographic model with the performative one; and the analytical-interpretative approach to comprehend the works of Aristotle, I. Kant, H.-G. Gadamer, S. Langer, R. Laban, U. Eco, E. Fischer-Lichte, R. Goldberg, and other scholars. **Research results.** It has been substantiated that choreography is a multilayered communicative system in which movement, gesture, space, and corporeal action function as carriers of artistic meaning. It has been argued that under the conditions of the “performative turn”, the language of dance is transformed from a relatively stable sign structure into an open multidisciplinary model, where meaning emerges through performance, perception, and co-presence. It has been determined that contemporary dance increasingly integrates everyday movement, improvisation, voice, objects, digital technologies, and spatial interaction. Within this model, the spectator appears not as a passive recipient but as a co-participant in the artistic event.*

**Key words:** contemporary choreography, artistic communication, performative turn, performance, dance language, corporeality, semiotics of movement, spectator, co-presence.

Дата першого надходження статті до видання: 11.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 09.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026