

Лілія Валеріївна Качуринець

Тілесно-ритмічна організація мистецького перформансу

УДК 792.8:7.038.6

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-2.27>

Лілія Валеріївна Качуринець
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокалу
та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної
академії
ORCID: 0000-0002-7800-789X
Researcher ID: KMX-2908-2024

Дата першого надходження статті до
видання: 12.03.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 10.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
29.05.2026

Статтю присвячено теоретичному осмисленню тілесно-ритмічної організації мистецького виконання як ключового механізму перформативного процесу та визначенню її ролі у формуванні виконавської цілісності, сценічної присутності й художнього образу. Особливу увагу приділено взаємодії руху, дихання, темпоральної структури дії та процесів сприйняття, що визначають логіку сценічної події. Мистецьке виконання розглянуто як комплексний процес, у якому тілесну дію, ритмічну організацію та звуково-акустичні компоненти поєднано у взаємозалежну систему. Виявлено закономірності організації сценічної дії на основі застосування структурно-функціонального аналізу виконавських процесів, що дало змогу простежити взаємодію пластичних, ритмічних і темпоральних параметрів у формуванні художньої цілісності. Здійснено порівняльний аналіз сучасних перформативних практик, у результаті чого окреслено спільні принципи тілесно-ритмічної організації в різних формах сценічного мистецтва. Використано інтерпретаційний підхід для осмислення ролі тілесних і звукових імпульсів у побудові сценічної драматургії.

Наукову новизну дослідження визначено в трактуванні тілесно-ритмічної організації мистецького виконання як інтегративного підходу, що синхронізує часові, просторові та енергетичні параметри сценічної дії. Обґрунтовано, що ритм функціонує як внутрішня партитура виконання, яка забезпечує узгодженість ансамблю, формує сценічне напруження та структурує процес глядацького сприйняття. Художній образ розглянуто як подію взаємодії, що виникає з резонансу тілесних імпульсів, звукових сигналів і перцептивної уваги. Доведено, що тілесно-ритмічна організація є структурною основою мистецького виконання, яка забезпечує внутрішню логіку сценічної дії та перетворює її на процес спільного переживання. Поєднано фізичну динаміку руху, акустичну тканину виконання та когнітивні механізми сприйняття, унаслідок чого художній образ постає як жива, процесуальна структура. Окреслено перспективи подальших досліджень, пов'язані з аналізом тілесно-ритмічних стратегій у різних видах перформативних мистецтв та можливостями їхнього використання у виконавській і мистецько-педагогічній практиці.

Ключові слова: тілесно-ритмічна організація, мистецьке виконання, перформативний процес, ритм, тілесна комунікація.

Постановка проблеми. У сучасному мистецькому дискурсі перформативні практики дедалі виразніше зміщують фокус із трактування твору як системи знаків на осмислення виконання як події тілесної присутності та процесу смислотворення. За таких умов виконавська дія постає не як механічне відтворення авторського тексту, а як динамічна взаємодія руху, ритмічної організації, часових параметрів, емоційного світу виконавця тощо. Саме узгодженість тілесних імпульсів і ритмічних структур формує внутрішню логіку сценічної дії, забезпечуючи цілісність художнього висловлювання.

Звернення до проблеми тілесно-ритмічної організації мистецького виконання зумовлене низкою науково-практичних чинників. Насамперед її аналіз дозволяє конкретизувати механізми формування художньої виразності в процесі сценічної реалізації твору, що має значення для розвитку теорії перформативних мистецтв. Окрім того, осмислення взаємодії тілесності та ритму відкриває можливості для оновлення педагогічних моделей підготовки виконавців, оскільки сприяє розумінню ритму не лише як формальної ознаки, а як інтегративного принципу організації сценічної дії. Водночас актуальність цієї проблематики відповідає

сучасним гуманітарним підходам, у яких тіло розглядають як носій культурних значень і активний чинник конструювання художнього досвіду.

Огляд літератури. Осмислення перформативного процесу в сучасному мистецтвознавстві пов'язане з міждисциплінарним полем досліджень, у якому поєднуються теорії комунікації, тілесності, часу та виконавської дії. В українському науковому дискурсі вагомий внесок у розробку поняття перформативності зробила Руслана Безугла, яка розглядає її як категорію, що поєднує мовленнєву дію, соціальну взаємодію та художню практику, підкреслюючи складність співвідношення дискурсивного й подієвого вимірів мистецтва (Безугла, 2021). У контексті сценічної антропології значущими є положення Еудженіо Барба, який розглядає виконання як енергетичну організацію присутності, де тілесна техніка є не лише засобом виразності, а й способом формування сценічного сенсу (Barba, 1995). Філософське підґрунтя темпорального аспекту виконання пов'язане з концепцією тривалості Анрі Бергсона, який трактував час як безперервний процес становлення, що не зводиться до дискретних одиниць виміру (Bergson, 1957). Тілесний вимір перформативної дії ґрунтовно розкрито в дослідженні Джона Еріксона, де

тіло визначається водночас як об'єкт видимості та носій значення, а сценічна присутність є результатом напруги між цими вимірами (Erickson, 1990).

Отже, сучасні дослідження демонструють зміщення акценту від інтерпретації твору як статичного об'єкта до розуміння виконання як процесу тілесно-часової взаємодії. Водночас питання ритмічної організації тілесної дії як інтегративного принципу перформативного процесу потребує подальшого теоретичного уточнення, що й зумовлює актуальність запропонованого дослідження.

Мета дослідження полягає в теоретичному описі тілесно-ритмічної організації мистецького виконання як ключового механізму перформативного процесу та визначенні її ролі у формуванні виконавської цілісності, сценічної присутності й художнього образу.

Методологія дослідження ґрунтується на міжмистецькій взаємодії, яка поєднує аналітичні методи мистецтвознавства, елементи театральної антропології, перформативних теорій та когнітивних студій. Використано структурно-функціональний аналіз виконавської дії, порівняльний аналіз сучасних перформативних практик і інтерпретаційний метод для осмислення тілесно-звукових і ритмічних процесів як складників сценічної драматургії.

Результати та їхнє обговорення. В останні десятиріччя традиційний естетичний інструментарій перестав повною мірою охоплювати новітні явища в мистецтві. Виник очевидний когнітивний дисонанс між усталеними теоретичними канонами та актуальною творчою діяльністю. Це зумовлено динамічними суспільними змінами, які змусили художню практику еволюціонувати. Попри збереження авторського стилю та образної мови, сучасне мистецтво почало активно інтегрувати цифрові інструменти та пристосовуватися до ринкових умов, що докорінно оновило механізми взаємодії між твором та глядачем. У таких умовах перформативність фіксує принципово інший підхід, зокрема увагу переносять на процесуальність мистецької дії та її комунікативну природу, а сенс постає як результат взаємодії того, хто діє, і того, хто сприймає.

На початку XXI століття в культурно-мистецькому дискурсі активно утверджуються поняття «перформативність», «перформативний процес». Водночас термінологічна невизначеність цих категорій свідчить про складність самих явищ і потребу їхнього подальшого концептуального уточнення. Як зауважує Руслана Безугла, «термінологічні вишукування і вільності» ускладнюють осмислення сучасних мистецьких процесів, що зумовлює потребу розглядати перформативність у ширшому семантичному та соціокультурному контексті (Безугла, 2021: 97).

Перформативність взаємодіє з логікою соціальної комунікації: будь-який комунікативний

жест – від слова до мовчання чи бездіяльності – набуває сенсу лише тоді, коли він здійснений як конкретна дія. У цьому вимірі перформативність є фундаментальною характеристикою спілкування, оскільки переводить висловлювання в площину вчинку та самопрезентації суб'єкта.

Перехід до процесуального явища змінює розуміння виконання: воно постає не як вторинне відтворення твору, а як самостійний процес формування художнього сенсу. Значення більше не мислиться як «закріплене» в партитурі; воно виникає у взаємодії виконавця, простору та глядача, а виконавська дія постає як подія, де поєднуються намір, тілесна реалізація та рецепція.

Теоретичним підґрунтям такого бачення є концепція перформативних висловлювань Джона Остіна. Філософ увів поняття висловлювань, які не описують реальність, а здійснюють дію (McKinlay, 2010: 119), і тим самим обґрунтував можливість отождолення слова з вчинком (*performs* – дію), що стало відправною точкою для сучасного трактування комунікації як перформативного процесу (McKinlay, 2010: 122–123). У площині мистецтва це має сенс, оскільки художній жест оцінюється не за критерієм «подібності до життя», а за дієвістю, тим, чи «працює» він у конкретному контексті та здатний породити відгук у сприйнятті.

У цьому розумінні сценічне виконання набуває ознак процесуальної структури: художній образ формується поступово через ритм руху, темпоритм дії, інтонаційну напруженість та енергетику присутності. Смыслотворення відбувається в площині переживання, тому виконавський акт доцільно розглядати як форму сценічної дії, у якій мистецтво реалізується не як об'єкт, а як процес. Танцівник не просто «показує» сум, він здійснює фізичне зусилля, яке змінює енергетику залу. Коли артист падає на сцену, це не «цитата» падіння, це реальне фізичне зіткнення тіла з підлогою, яке глядач відчуває майже фізично.

У перформативних практиках тіло постає водночас і об'єктом аналізу, і головним інструментом сценічного смыслотворення. Джон Еріксон у дослідженні «Тіло як об'єкт сучасного перформансу» пов'язує це з модерністською тенденцією до редукції художніх форм (до звуку, кольору, пластики, тиші, нерухомості), яка приводить експериментальний театр до ситуації, де центральним носієм події стає тілесність (Erickson, 1990: 231–232).

Ключовою для перформативного аналізу є напруга між тілом-як-об'єктом і тілом-як-знаком: саме вона породжує феномен сценічної присутності. Присутність, за Дж. Еріксоном, не вичерпується фізичністю «тут-і-тепер», оскільки містить елемент відсутності невизначеність того, що буде далі, яка й формує напруження очікування у глядача. У цьому контексті він підкреслює спільну тілесну основу емпатії: «Наша спільна людяність

як тіл виступає першим рівнем співчуття: «Якщо нас вколоти, хіба ми не стікаємо кров'ю? Якщо нас полоскотати, хіба ми не сміємося? Якщо нас отруїти, хіба ми не вмираємо?»» (Erickson, 1990: 234). Отже, комунікативна сила виконання виникає на межі між актуальною тілесною дією та відкритістю подальшої зміни.

Особливого значення набуває співвідношення тілесної присутності та мовлення. Дж. Еріксон підкреслює, що присутність стає особливо відчутною в тиші та на межі артикуляції: тіло ніби «затримує» слово, і увага глядача фокусується на фізичному походженні голосу, таймінгу, паузуванні, зусиллі, диханні (Erickson, 1990: 239). У такому ракурсі голос і пауза функціонують не лише як носії тексту, а як індикатори внутрішньої енергії та ритму виконавського акту.

Проблематика тіла в театральній теорії також загострюється в дискусіях щодо меж контролю над тілесністю. Показовою є позиція Гордона Крейга, який наголошує на тому, щоб актор був митцем, «його тіло мало б бути рабом його розуму, чого здорові тіла робити відмовляються. Тому тіло людини... за своєю природою абсолютно непридатне як матеріал для мистецтва» (Craig, 1983: 37). Ця теза виявляє конфлікт між дисципліною форми та автономією тілесного, що в перформативних практиках стає джерелом сценічної напруги й виразності.

Водночас тілесність у перформансі розглядають не лише як «місце соціального закарбування», а і як зону індивідуальної волі та опору, де тренування змінює не тільки техніку, а спосіб самопереживання. У цьому контексті показовою є ідея «ззовні всередину» (фізіологічна зумовленість психічних станів) як підґрунтя виконавської роботи та традиція тілесних тренінгів від біомеханіки до лабораторних практик (Erickson, 1990: 241). Така позиція безпосередньо підводить до необхідності аналізувати ритм не як зовнішню «метричність», а як спосіб організації тілесної дії в часі.

У перформансі тіло функціонує одночасно як об'єкт видимості та як носій значення, а напруга між цими вимірами формує феномен сценічної присутності. Присутність структурується очікуванням майбутньої дії, тому має темпоральну природу й прямо корелює з ритмом. Тиша, пауза, дихання та таймінг мовлення є засобами тілесної комунікації, акцентуючи увагу на матеріальності голосу та енергетиці сценічного жесту.

У такій перспективі дослідження перформативного процесу природно переходить від опису тілесної присутності до осмислення ритмічних механізмів її організації. Саме через ритм виконавська дія набуває послідовності, внутрішньої логіки та художньої переконливості, що дозволяє розглядати його як основу виконання.

У мистецьких практиках ритм традиційно розглядають як часово-організаційний параметр

музичної або рухової форми. Однак у сучасній взаємодії мистецтв його дедалі частіше трактують як принцип організації художньої дії загалом. Ритм перестає бути лише метричною схемою й постає способом упорядкування енергії, уваги та взаємодії в сценічному процесі.

Ще на початку ХХ століття Еміль Жак-Далькроз наголошував на тілесній природі ритму, підкреслюючи, що рух є «основою всіх мистецтв, і жодна художня культура неможлива без попереднього вивчення форм руху та ретельного тренування наших моторно-тактильних здібностей» (Jaques-Dalcroze, 1921: 198). Він також зазначав, що музичні ритми історично сформувалися за зразком людського тіла, проте в процесі інтелектуалізації мистецтва їхній тілесний вимір часто втрачається, що призводить до розриву між звуковим рухом і рухом фізичним (Jaques-Dalcroze, 1921: 200). У цьому сенсі автор підкреслював необхідність спеціального тренування, здатного узгодити «м'язові дії» виконавця зі «звуковими рухами» музики (Jaques-Dalcroze, 1921: 202).

Ідея тілесної ритмічності як основи колективного переживання знаходить підтвердження й у культурологічних спостереженнях. Так, Елізе Реклю відзначав: «Народ, частиною якого ми є, рухається в узгодженому ритмі; у кожному з нас внутрішня музика, каденції якої відгукуються в наших грудях, керує вібраціями нашої плоті, рухами наших кроків, імпульсами пристрасті, навіть перебігом наших думок; і всім цим діям достатньо лише об'єднатися в одну гармонію, щоб утворився множинний організм цілий натовп і дає йому єдину душу» (Clark & Martin, 2013: 231–232).

З огляду на динамічну природу музики й пластики, логічним видається розуміння руху як «музичного», якщо він підпорядковується тим самим законамірностям розвитку інтенсивності, напруження та розрядки. У такому вимірі ритм поєднує музику, рух і сценічну дію, оскільки саме через тілесне переживання часу він стає відчутним і смислотворчим.

Сучасні роздуми щодо перформативності розвивають цю позицію, трактуючи ритм як механізм організації художнього процесу, де темп, пауза, повтор і зміна інтенсивності формують логіку сприйняття. Ритм у такому розумінні є структурною основою взаємодії виконавця і глядача, визначаючи характер їхнього емоційного резонансу та спрямовуючи перебіг сценічної події.

Розуміння ритму як структурного компоненту виконання передбачає його розгляд у часово-просторовому вимірі. У мистецькій дії час постає не лише зовнішнім параметром, а переживається як процес становлення. Анрі Бергсон визначав його як «тривалість», тобто безперервний потік змін, у якому моменти взаємопроникають і не можуть бути розкладені на дискретні одиниці без втрати

внутрішньої якості переживання. Як він зазначає, «почуття... живе тому, що тривалість, у якій воно розвивається – це тривалість, моменти якої проникають один в одного», водночас розчленування часу на ізольовані стани призводить до втрати життєвості досвіду (Bergson, 1957: 132–133).

У сценічному виконанні ця тривалість матеріалізується через ритмічні переходи, чергування напруження і розрядки, зміни інтенсивності та темпу, що організують перебіг події. А. Бергсон наголошував, що спроби розглядати становлення за логікою просторового співставлення лише загострюють суперечності, оскільки «гіпотеза, за якою час розтягується у просторі, а послідовність ставиться в центр одночасності», є хибною» (Bergson, 1957: 139). Це положення особливо важливе для сценічних мистецтв, де дія існує саме як процес переходу, а не як сукупність фіксованих станів.

Простір виконання також набуває ритмічних характеристик: переміщення виконавця, зміни позицій, траєкторії руху та взаємодія з іншими учасниками формують своєрідну просторову партитуру. У цьому сенсі ритм є механізмом синхронізації часу й простору, що перетворює сценічну дію на подію спільного переживання, у якій рух, пауза й зміна інтенсивності утворюють єдину часово-просторову тканину виконання.

У виконавських мистецтвах ритм безпосередньо пов'язаний із формуванням художньої виразності, оскільки визначає спосіб переживання руху, звуку й паузи. Сюзан Ленгер наголошує, що мистецтво здатне передавати почуття лише тоді, коли відтворює «видимість органічного руху», адже «логіка всіх символів, що можуть виражати почуття, – це логіка органічних процесів», а їхнім визначальним принципом є ритм (Langer, 1953: 126). У цьому сенсі ритм постає не просто часовою схемою, а формою організації емоційного досвіду.

Дослідниця підкреслює, що функція музики полягає в організації нашого уявлення про почуття та в наданні форми «життю почуттів», причому здійснюється це саме через ритм як універсальний принцип життєвої організації (Langer, 1953). Особливо показовим є її визначення ритму, який не зводиться до механічного повторення: «The essence of rhythm is the preparation of a new event by the ending of a previous one» (Langer, 1953: 126) (переклад автора: «Суть ритму полягає в підготовці нової події через завершення попередньої»). Така логіка переходу надає художній дії внутрішньої динаміки й відкриває можливість емоційного включення глядача в процес переживання.

У театральній антропології ритм розглядають як основу сценічної присутності. Еудженіо Барба підкреслює, що енергія виконавця виявляється не стільки у фізичній силі, скільки в ритмічній організації дії, яка формує увагу глядача й створює напруження сцени (Barba, 1995). У цьому вимірі

ритм постає не лише композиційним інструментом, а механізмом впливу, через який тілесна дія набуває переконливості.

Отже, ритм як структурний компонент виконавської дії функціонує як інтегративний принцип, який поєднує часову тривалість, просторову організацію та енергетику виконавця. Саме через ритмічну організацію тілесна дія набуває структурованості, а сценічна подія виразності, що природно підводить до аналізу тілесно-ритмічної організації виконання як ключового механізму перформативного процесу.

У перформативно-хореографічних практиках ритм дедалі виразніше читається як внутрішня тілесна партитура: дихання, крок, тертя, удари та паузи працюють як засоби синхронізації й «керування» увагою. Показовими в цьому сенсі є стратегії американського балетмейстера-постановника Вільяма Форсайта, зокрема творчих періодів «Ballet Frankfurt» (Балет Франкфурта, 1984–2004) та «The Forsythe Company» (Компанія Форсайта, 2005–2015), коли зменшення ролі домінантної музики робить сценічно згенерований звук (передовсім дихання) чутним і значущим і для глядача, і для виконавця. У дослідженні Стівена Спіра зафіксовано зміщення від музики як лінійної «прогресії» до музики як об'єктів: «Music of disappearance... it became unsubstantial, and I like it» (переклад автора: «Музика зникнення... вона стала несуттєвою, і мені це подобається») (Spier, 2011: 74). Водночас акцент переноситься на енергію сцени: «You get the energy of the theatre, the energy of the dancers... the more they create, the more attention is placed on them» (переклад автора: «Ви отримуєте енергію театру, енергію танцівників... чим більше вони творять, тим більше уваги зосереджується на них») (Spier, 2011: там же).

У творах із мінімальним звуковим супроводом, зокрема «Duo» («Дует») та «N.N.N.N.» («Н.Н.Н.Н.»), вирішальною стає функція дихальних партитур, що забезпечують синхронізацію, поєднання й контрапункт дій танцівників (Spier, 2011: 74–75). Принципово, що ці партитури містять не лише дихання, а й ковзання, кроки, ляпаси, падіння, тупіт, контактні шуми, тобто акустичні маркери, за якими виконавці орієнтуються в часі й просторі «тут-і-тепер» (Spier, 2011: 75). Саме тому тілесно-звукові структури працюють як механізм виконавської цілісності: вони є продуктом дії і відтворюють її «emergent timing» – «емерджентний (той, що виникає в процесі) таймінг» та динамічні структури (Spier, 2011: там же).

У першій частині хореографічного триптиху 2005 року «Three Atmospheric Studies» («Три атмосферні дослідження») Вільям Форсайт означає композицію як «a very complex acoustic composition» – «дуже складну акустичну композицію», де партитура дихання підтримує фізичну

драматургію напруги й непередбачуваності (Spier, 2011: там же). Усередині заданих групових структур виконавці зберігають автономію в точному таймінгу «реплік» і тривалості/тембрі/змісті фрагментів, що вимагає від ансамблю високої чутливості до ритмів дихання, пауз-сигналів, моментів синхронії та «фотографічних» зупинок (Spier, 2011: там же). Технічний аспект тут також симптоматичний: тихі дихальні партитури можуть підсилюватися, аби «зібрати» увагу аудиторії та зберегти структуру сприйняття (зокрема під час туру в Сан-Паулу, коли шум зали перебивав мінімальні звукові заповнення) (Spier, 2011: там же). Отже, звук тіла постає не побічним ефектом, а організатором сценічного часу, який утримує цілісність ансамблевої дії.

У наступних роботах В. Форсайта тілесно-ритмічні структури стають образотворчим механізмом, оскільки розширюють межі «видимого» танцю, вводячи внутрішні процеси тіла в художню форму та переводячи танець у водночас візуальну й звукову площину. Показовою є лінія вокалізації руху, де голосовий апарат мислиться як особливо чутливий до руху, що може генеруватися «практично будь-де в тілі» (Spier, 2011: 80). У творі «You Made Me a Monster» («Ти зробив/зробила мене монстром») виконавці перекладають візуальні партитури у вокальні й тілесні жести; множинність одночасних «прочитань» партитури навмисно розщеплює увагу й продукує непередбачувані звуки, рухи та траєкторії (Spier, 2011: 84–85). Відтак тілесно-ритмічна організація може бути описана як внутрішня партитура (дихання/пауза/контактний звук), що одночасно: синхронізує ансамбль у часі й просторі, забезпечує цілісність через «емерджентний таймінг» дії, бере участь у творенні художнього образу, розширюючи танець до інтермодальної події.

Тілесно-ритмічні структури формують художній образ не лише як «малюнок руху», а як інтермодальну систему сигналів, де візуальні й акустичні акценти керують увагою та логікою події. Виконавці одночасно генерують і вибірково зчитують щільну партитуру акцентів-сигналів для глобальної й локальної дії; водночас домінування музичної партитури може частково маскувати тілесні звуки, зміщуючи рецепцію образу в бік зорової ритміки. Перцептивно це підсилюється ефектом синхронності: увага глядача природно «прикріплюється» до того елемента, де звук і рух збігаються в часі. За потреби чутність тілесно-звукового шару підтримують технічно (зокрема підлоговими мікрофонами у великих просторах), а в окремих роботах ще й DSP-обробкою голосу/звуку, через що образ постає як тілесно-технічна композиція.

Показовим у цьому контексті є твір Вільяма Форсайта «Decreation» – «Самоусунення» (2003), створений для «Ballet Frankfurt» під впливом есе канадської поетки Анн Карсон. У цій постановці

художній образ формується не як стабільна фігура, а як процес ритмічного перетікання станів і команд між виконавцями: діалоги, ролі та тілесні імпульси «мігрують» від тіла до тіла, утворюючи безперервну хвилю конфігурацій і зміщень. Звук, що виникає у голосах і тілах танцівників, трансформується разом із рухом, створюючи поле напруги, у якому ніжність і гнів пульсують як взаємопов'язані енергетичні стани. Відео за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=pM4JgDNJEbE> (Sadler's Wells, 2010).

У такій структурі художній образ постає як подія ритмічної взаємодії, що постійно перебудовується в процесі виконання: він не фіксується у формі, а виникає у русі, диханні та взаємному резонансі тіл. Саме тому тілесно-ритмічна організація тут є не лише технікою синхронізації, а механізмом духовно-драматургічного розгортання сценічної дії.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Проведене дослідження дозволяє визначити, що *тілесно-ритмічна організація виконання є структурною основою перформативної дії, у якій ритм функціонує як механізм синхронізації тілесних імпульсів, енергетики присутності та сприйняття, забезпечуючи внутрішню логіку виконання і формування художнього образу як події взаємодії.* У цьому вимірі ритм постає не лише як композиційний параметр, а як спосіб існування виконавської дії у часі й просторі, що інтегрує рух, звук, паузу, дихання та сенсорну увагу в цілісну систему сценічної комунікації. Таким чином, тілесна ритміка є ключовим чинником переходу від технічної дії до перформативної присутності.

Перспективними напрямками подальших досліджень є: аналіз ролі тілесної ритміки у формуванні глядацького сприйняття, її педагогічний потенціал у підготовці виконавців, а також міжмистецьке осмислення перформативних процесів на перетині мистецтвознавства, мистецького педагогіки і антропології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безугла, Р. (2021). Перформативність, дискурс і комунікація: співвідношення понять. *Сучасне мистецтво*, 17, 95–104.
2. Barba, E. (1995). *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London: Routledge.
3. Bergson, H. (1957). *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. London: George Allen & Unwin.
4. Clark, J., & Martin, C. (2013). *Anarchy, Geography, Modernity: Selected Writings of Elisée Reclus*. Oakland, CA: PM Press.
5. Craig, G. (1983). *Craig on Theatre*. Ed. J. Michael Walton. London: Methuen.
6. Erickson, J. (1990). The body as the object of modern performance. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 231–246.
7. Jaques-Dalcroze, E. (1921). *Rhythm, Music and Education*. London: Chatto & Windus.

8. Langer, S. K. (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons.

9. McKinlay, A. (2010). Performativity: From JL Austin to Judith Butler. *May fly*, 119–142.

10. Sadler's Wells. (2010). The Forsythe Company – Decreation. URL: <https://surl.li/rqxsos> (last accessed:18.02.2026).

11. Spier, S. (2011). *William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point*. Routledge.

REFERENCES

1. Bezuhla, R. (2021). Performatyvnyist, dyskurs i komunikatsiia: spivvidnoshennia poniat [Performativity, Discourse, and Communication: Conceptual Correlations]. *Suchasne mystetstvo – Contemporary Art*, 17, 95–104 [in Ukrainian].

2. Barba, E. (1995). *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London: Routledge. [in English].

3. Bergson, H. (1957). *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. London: George Allen & Unwin. [in English].

4. Clark J., & Martin C. (2013). *Anarchy, Geography, Modernity: Selected Writings of Elisée Reclus*. Oakland, CA: PM Press. [in English].

5. Craig, G. (1983). *Craig on Theatre*. Ed. J. Michael Walton. London: Methuen. [in English].

6. Erickson, J. (1990). The body as the object of modern performance. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 231-246. [in English].

7. Jaques-Dalcroze, E. (1921). *Rhythm, Music and Education*. London: Chatto & Windus. [in English].

8. Langer, S. K. (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons. [in English].

9. McKinlay, A. (2010). Performativity: From JL Austin to Judith Butler. *May fly*, 119–142. [in English].

10. Sadler's Wells (2010). The Forsythe Company – Decreation. Retrieved from: <https://surl.li/rqxsos> (last accessed:18.02.2026). [in English].

11. Spier, S. (2011). *William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point*. Routledge. [in English].

Body-rhythmic organization of artistic performance

Liliia Valeriivna Kachurynets
Candidate of Art Criticism,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Vocal
and Conducting-Choral Disciplines
Khmelnitskyi Humanitarian-Pedagogical
Academy
ORCID: 0000-0002-7800-789X
Researcher ID: KMX-2908-2024



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

The article deals with the theoretical understanding of the body-rhythmic organization of artistic performance as a key mechanism of the performative process and the definition of its role in the formation of performing integrity, stage presence and artistic image. Special attention is paid to the interaction of movement, breathing, temporal structure of action and processes of perception that determine the logic of the stage event. Artistic performance is considered as a complex process in which body action, rhythmic organization and sound-acoustic components are combined into an interdependent system. The regularities of the organization of stage action have been revealed based on the application of structural-functional analysis of performance processes, which made it possible to trace the interaction of plastic, rhythmic and temporal parameters in the formation of artistic integrity. A comparative analysis of modern performative practices has been carried out, as a result of which common principles of body-rhythmic organization in various forms of stage art were outlined. The interpretative approach has been used to understand the role of body and sound impulses in the construction of stage dramaturgy.

The scientific novelty of the research is determined in the interpretation of the body-rhythmic organization of artistic performance as an integrative approach that synchronizes the temporal, spatial, and energetic parameters of stage action. It is substantiated that rhythm functions as an internal score of performance, which ensures the coherence of the ensemble, forms stage tension, and structures the process of audience perception. The artistic image is considered as an event of interaction arising from the resonance of body impulses, sound signals and perceptual attention. It is proved that the body-rhythmic organization is the structural basis of artistic performance, which provides the internal logic of stage action and transforms it into the process of shared experience. The physical dynamics of movement, the acoustic fabric of performance and cognitive mechanisms of perception are combined, as a result of which the artistic image appears as a living, procedural structure. Prospects for further research related to the analysis of body-rhythmic strategies in various types of performative arts and the possibilities of their use in performing and artistic-pedagogical practice are outlined.

Keywords: body-rhythmic organization, artistic performance, performative process, rhythm, body communication.