

ПЕРФОРМАНС В КУЛЬТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ 1950–2010-х РОКІВ. ПЛИННІСТЬ ФОРМ І ЗМІСТІВ

ГЛІБ ВИШЕСЛАВСЬКИЙ

Анотація. Стаття присвячена проблематиці перформансу як прояву акціонізму у мистецтві. Вона є продовженням тексту «Гепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму» [9]. У тексті досліджені притаманні перформансу особливості поезики, естетики й художніх засобів. Автор простежує зміни форми й сутності перформансу у період 1950–2010-х років і відповідні метаморфози у вербальних його визначеннях.

Специфіка перформансу — у персональному спонтанному авторському жесті, що має соціальне і комунікативне значення. Під його впливом змінилося розуміння та режим сприйняття мистецького твору. Перформанс сформувався як явище у сучасному його розумінні протягом 1950-х років, а отримав назву та вербальне визначення тільки протягом 1970-х. Проте вже у 1980-х суттєво змінив свою форму й семантику, що призвело до нових вербальних визначень в текстах дослідників. Після чергових метаморфоз у 1990-х роках явище тільки умовно можна було називати перформансом. Більшість дослідників почали застосовувати вислів «перформативні практики», а в цьому тексті обґрунтовується назва «акціонізм видовищності» та пропонується класифікація його проявів: загальна (інтегральна) видовищність є тією реальністю, на тлі якої існує «акціонізм видовищності». Прояви останнього різняться за ознаками масовості чи індивідуальності, за спрямуванням до різних аудиторій і за виміром функціональності. Це «авторська видовищність» соціальних активістів і дисидентів, «фахова видовищність» політехнологів, колективна «ігрова видовищність», що пропонується у флешмобах.

Загальна видовищність набуває все більшого значення в культурі й комунікації, вона поступово витісняє всі інші форми й шляхи комунікації, перетворюється на самостійну аудіовізуальну універсальну «мову» з ознаками чуттєвості й алогічності. Акціонізм видовищності виробляє нові ефективні форми комунікації, які потім використовуються в усіх сферах індивідуального чи масового (через медіа) спілкування. Переважно це візуальні чи аудіовізуальні форми комунікації, що сприяє їхній переконливості серед народів різних країн. Акціонізм видовищності сприяє формуванню громадської думки щодо ситуації загальної видовищності і сприяє адаптації людей до цієї нової реальності XXI століття.

У роботі міститься стислий огляд розвитку перформанса в Україні.

Ключові слова: перформанс, видовищність, художній акціонізм, термінологія сучасного мистецтва, морфологія перформансу, естетика перформансу, перформанс у сучасному мистецтві України, загальна видовищність, інтегральна видовищність, акціонізм видовищності, термінологія акціонізму.

Це дослідження є продовженням моєї роботи над проблематикою акціонізму у культурі і мистецтві. У попередній частині тексту «Гепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму» [9] в центрі уваги, як видно з самої вже назви, був гепенінг. З огляду на близькість перформансу

і гепенінгу як проявів акціонізму, на початку цього тексту у скороченій формі наведені деякі положення попередньої роботи, які необхідні для розуміння подальшого дослідження.

Мистецький акціонізм став частиною творчої практики митців з початку ХХ століття,

а у 1950-х роках особливого поширення набули гепенінг та перформанс, що позначило залучення до акціонізму багатьох художників. Цей тренд засвідчив, що видовищність перестала бути переважною ознакою екранних та сценічних мистецтв і поширилася на мистецтво візуальне, спричинивши в ньому значні зміни. У цьому новому синтезі мистецтв міжвидові кордони майже зникли. Змінилося розуміння того, чим є твір образотворчого мистецтва, трансформувалася поетика і естетика, інакшою стала роль автора і глядача. Нові форми мистецтва існують у культурі паралельно з традиційними творами, спричиняючи характерну для XX — XXI століть гетерогенність культурного життя. Разом з тим, нові форми сучасного мистецтва виникли на певних етапах соціокультурного розвитку спільнот в різних країнах, а згодом поширилися, вже за інших обставин, на зовсім відмінні як за традиціями, так і за світобаченням суспільства. Так, наприклад, гепенінг, що з'явився у США та Західній Європі, розумівся в СРСР художниками і сприймався глядачами геть інакше, ніж у тому середовищі, де розпочався.

Нові синтетичні форми мистецтва є складним об'єктом для системного дослідження. Вони вимагають нових методик і міждисциплінарних знань. Через це у дослідженнях, присвячених мистецькому акціонізму, існують геть різні підходи з позицій, що виходять з напрацьованого раніше досвіду: мистецтвознавчого, театрознавчого, політехнологічного тощо. Цю ж думку підкреслює О. Клековкін: «У традиційній системі мистецтв та інших соціальних практик акціонізм посідає проміжне місце — він сидить одразу на кількох стільцях, адже значна частина його творів належить одночасно візуальному мистецтву і театрові, кіномистецтву і психотерапії, музичному мистецтву і мистецтву танцю. Відтак ставлення до нього у традиційних видах мистецтва — передусім у музичному, візуальному і театральному — має істотні відтінки і суперечливі жанрові визначення, зумовлені традиціями й акцентами того виду мистецтва, з кута зору якого розглядається акціонізм» [22, с. 7–8]. На цьому тлі впадає в очі, що предметний

розгляд акціонізму постійно страждає від термінологічної неузгодженості. Бракує вивчення акціонізму і гепенінгу з огляду на досвід досліджень саме візуальних мистецтв.

Завдання цього тексту — системно дослідити акціонізм і його термінологічну базу з огляду на досвід досліджень візуального мистецтва. Висвітлити морфологію та класифікацію видів акціонізму. Запропонувати ієрархію термінологічної системи проявів видовищності у культурі. Особливу увагу приділити перформансу як важливому прояву художнього акціонізму, дослідити притаманну йому естетику та поетику, а також відмінності від інших форм акціонізму.

Метод дослідження також виходить з традицій, що склалися серед дослідників сучасного візуального мистецтва, тобто культурологічного аналізу явищ мистецького життя, соціокультурного та історичного підходів, порівняльного аналізу творів та їхніх контекстів.

Видовищність

Як щойно зазначалося, коли йдеться про акціонізм, перформанс, гепенінг, фаршинг, то у весь зріст постає питання невизначеності термінів та їхньої ієрархії. Проте, заради системності їхнього розгляду варто розпочати з видовищності.

Видовищність є однією з властивостей культури, що привернула увагу дослідників у XX та XXI століттях. Серед літератури, присвяченій цій проблематиці, є дослідження Данієла Белграда [6], Кристофа Вульфа [12], Гі Дебора [16], Дітера Данієлса [15], Катерини Станіславської [30], Миколи Хренова [33], Арсенія Авдієва [1], Михайла Цовми [34].

Видовищність займає важливе місце в діяльності людства й супроводжує його з доісторичних часів. Вона є однією з найважливіших складових культури, особливо у сфері комунікації. У XX столітті видовищність має особливі риси, що зумовлені появою фоторепортажів і кіно, а згодом — аудіовізуальних технічних засобів та інтерактивності. Останні формують нові звички в комунікації та сприйнятті світу, поступово відсувають текст і слово на допоміжні позиції. Лінійність сприй-

няття тексту і вербальна впорядкованість витісняється циклічністю та хаотичною випадковістю візуальних образів.

Культура людства, в самому широкому розумінні, — мистецтво, політика, освіта, кулінарія, відпочинок тощо — стають дедалі більше візуально орієнтованими, видовищними, знаково-символічними. Видовищність, імпліцитно присутня в них, породжує все нові й нові форми втілення, які можуть виникнути на ґрунті релігійного, економічного, соціального, політичного чи мистецького контекстів. Зазвичай, вони проявляються як дії, що не тільки виходять за межі утилітарності (одна з ознак творчості), а й перевищують функціональну достатність (одна з ознак видовищності). Так, прикладом політичної видовищності є дії демонстрантів на майданах під час революцій, голодування Олега Сенцова та Володимира Балуха, теракти, як от напад у Нью-Йорку 11 вересня 2001 року; релігійна видовищність присутня під час прощ, хаджу, релігійних обрядів тощо. Згідно В. Кісіна, видовищність це «...спеціально організована у часі та просторі публічна демонстрація соціально значущої поведінки» [21]. Художній акціонізм акцентує на самодостатності видовищності, розглядає її як окремий вид колективної чи індивідуальної творчості. Потребує окремого уточнення вислів «соціально значуща поведінка». У роботі Макса Вебера «Основні соціологічні поняття» соціальною поведінкою названі усвідомлені дії людини, що сенсовно співвідносяться з діями інших людей: «Соціальною ми називаємо таку дію, яка згідно смислу, закладеного діючою особою, або діючими особами, співвідноситься з діями інших людей та орієнтуються на них» [8, с. 602–603].

Оскільки простір культурної видовищності значно ширший за простір художньої естетики, вона здатна торкатися більш чуттєвих для сприйняття проявів людини, що не вкладаються у рамки традиційної естетики: екстатичність, тілесність, загрозовість, небезпечність, огидність. Проте, це дуже дієві методи впливу і через це вони вкрай спокусливі для того, щоб їх засвоїли та викорис-

тали у своїх практиках митці. Особливо, вдаючись до відповідно загрозової чи огидної тематики. Так народжуються дії, що перебувають на межі політичної і мистецької видовищності, — акції Петра Павленського, Олександра Володарського, гуртів Femen і Pussy Riot та ін. Якою мірою ці автори розсувають і збагачують межі художнього чи їхні дії вже остаточно перебувають у безмежжі загальнокультурної видовищності, — вирішується з огляду на контекст кожної конкретної акції.

Видовищність архаїчних культур була насичена екстатичністю і тілесністю, наприклад бої гладіаторів, болісні обряди ініціації, вакханалії менад у стародавній Греції та ін. Як пише М. Хренов, традиційні видовищні форми перебувають в опозиції до сучасних «технічних» (кіно, телебачення, відео та ін.): «Ця опозиція пояснюється тим, що... традиційним притаманна одночасність дії та сприйняття. До їхньої специфіки належить безпосередній контакт присутніх» [33, с. 7]. Можна передбачити, що в наш час через зростання фізичної і психологічної роз'єднаності індивідів, що стало наслідком масового поширення персональних гаджетів, буде зростати потреба суспільства в участі у традиційних формах видовищності (театральних, музичних, художніх), бо вони в змозі створити «живий контакт». Цікомо можливо, що має зростати потреба у поверненні тих елементів архаїчних форм видовищності, які відрізняються екстатичністю й тілесністю, бо саме вони тамують спрагу до колективної «гіперконтактності» (гепенінги, дискотеки, застілля, караоке, флешмоби та ін.). Як пише К. Станіславська: «...видовищність, традиційно типова для сценічно-театрального мистецтва, все більше охоплює й інші культурно мистецькі форми. Це призвело до того, що видовищні елементи прямо чи опосередковано вийшли на перший план, визначаючи “ціннісну вартість” мистецтва» [30, с. 7].

Мистецький і художній акціонізм

Акціонізм — мистецький і художній — є одним з проявів видовищних форм культури. Разом з тим акціонізм мистецький не є гомогенним.

Художній акціонізм є частиною, одним з більш вузьких проявів акціонізму мистецького. Але наведені означення мають бути, в нашому випадку, доповнені уточненням, яке б відрізняло акціонізм художній (перформанс, гепенінг, флеш-моб, боді-арт) від літературного (слем), театрального (делегований перформанс), музичного (дії музикантів під час концерту) та ін. Доповнення, яке я пропоную, стосується *спрямованості* твору (спрямованості соціальної значущої поведінки, про яку вже було згадано вище) на сприйняття певним соціокультурним середовищем. Інтерпретація твору залежить від контексту, що був напрацьований цим середовищем. Тобто сам твір є цілком відкритим, а річище його інтерпретації залежить, з одного боку, від спрямованості, яку надає автор, і, з іншого, — від контексту, який зберігає певна спільнота як свій попередній колективний досвід. Однакові дії, в залежності від контексту чи середовища глядачів, можуть бути літературними, музичними, театральними або художніми. Важливості інтерпретації, яка може повністю змінити ставлення глядача до функції експонату, була присвячена, наприклад, виставка-акція «Страшне-любвне» (Одеса, Центр сучасного мистецтва «Тірс», 1994, куратори: Г. Богуславська, М. Рашковецький). Тільки на виставці не автори, а екскурсоводи інтерпретували твори й у такий спосіб спрямовували свідомість глядачів на різне сприйняття експонованих об'єктів. Так, одні й ті самі твори для глядачів однієї екскурсії були присвячені темі любові, для іншої екскурсії — темі жахів.

Існує і зворотна залежність авторського задуму від його можливої інтерпретації глядачами. Важлива приналежність автора до певного соціокультурного кола. Можна стверджувати, що автор з театрального середовища буде створювати акції, спрямовані на коло театральних глядачів з усіма його традиціями, асоціаціями, особливостями оцінок і суджень, а акції художника будуть розраховані на сприйняття художнім середовищем з його особливостями. Отже, це будуть два різновиди мистецького акціонізму —

театрального або художнього, хоча за формальними ознаками вони можуть бути дуже близькими чи навіть однаковими. Те саме можна сказати й про акціонізм політичний. Саме через різну спрямованість неможливо порівнювати, наприклад, акціонізм політиків чи соціальних активістів з акціонізмом сучасного експериментального театру. Хоча потрібно визнати взаємовплив цих різних за спрямованістю акцій на рівні арсеналів художніх засобів при стійкості до видозмін на рівні спрямованості.

Ієрархія дефініцій

Виходячи з попереднього аналізу, ієрархія дефініцій має виглядати наступним чином:

Рівень 1.

Видовищні форми культури мають наступний розподіл: видовищність політична, видовищність релігійна, видовищність економічна, видовищність соціальна, видовищність мистецька та ін.

Рівень 2.

Видовищність мистецька (мистецький акціонізм), у свою чергу, складається з декількох форм: акціонізм художній, акціонізм літературний, акціонізм театральний, акціонізм музичний та ін.

Рівень 3.

Художній акціонізм, у свою чергу, складається з декількох форм: перформанс, гепенінг, флеш-моб, боді-арт, фаршинг та ін.

Оскільки метою цієї роботи є дослідження та системний опис явищ, я свідомо не використовую словосполучення «перформативні практики» як таке, що майже нічого не пояснює, а головне, плутає ієрархію дефініцій. Як термін воно мало б застосовуватися до явищ третього рівня, але найчастіше його вживають до явищ першого й другого рівнів, не уточнюючи, що саме мається на увазі. Тобто це словосполучення потребує додаткових коментарів і опису значної кількості винятків, через що знецінюється сам його вжиток.

Подальший розгляд буде зосереджено, переважно, на одній з основних для художнього акціонізму форм, а саме — перформансі.

Часові і просторові форми художньої творчості

У деяких текстах, присвячених акціонізму, йдеться про його «просторовість», і тому як прояви одного порядку описуються акції, енвайронменти й інсталяції. Тобто форми суто часові зміщуються з просторовими. Так, дійсно, гепенінг, під час свого втілення, перебуває у просторових координатах, так само як і екранні мистецтва. Але ж треба зважати на головне, тобто на те, де саме розташовується «предметний прошарок» твору: у часі чи у просторі. Кожен твір, згідно концепції Р. Ингардена (і в мене немає підстав для його заперечення), містить чотири прошарки: вищих символів, безпосередніх значень, предметний прошарок втілення і прошарок схематизованих видів, тобто стилістичних особливостей. Просторова або часова стихія існування твору — предметний прошарок втілення — суттєво впливає на поетику й естетику та саме буття твору. Кіно, відеоарт, театр, акціонізм мають часові форми буття твору, яким притаманна послідовність змін окремих частин і прошарків. І зовсім інше — просторова форма буття твору. Вона передбачає, що твір експонує себе у множинності спільно й одночасно представлених компонентів і прошарків.

У мистецтвах часових — музиці, танцях, кіно, акціонізмі — становлення художнього образу передбачає послідовну зміну його частин, а також суттєве залучення глядача, читача, слухача, у свідомості якого ця послідовність отримує цілісність. Так, перформанс сприймається через послідовність епізодів, а у свідомості глядача виникає безліч «прошарків»: візуальні, аудіальні, сенсорні, тілесні, емоційні.

Мистецтва просторові, навпаки, з самого початку мають цілісне втілення у матеріалі (на полотні, папері, в камені), через що роль глядача є більш пасивною. Сприйняття скульптури, архітектури чи живопису має менш передбачувану послідовність і термін споглядання. Через це становлення художнього образу відбувається у значно коротший термін. З іншого боку, зростає роль багаточасовості, наприклад у живописі — склад-

ність зображення, спосіб зображення, сенс, емоція.

Отже, предметний прошарок, тобто «стихія існування» акціонізму (перформансу, гепенінгу та ін.), — це час і, відповідно, для інсталяції і енвайронменту — це простір.

Морфологія художнього акціонізму

Для розуміння творів художнього акціонізму — гепенінгів, перформансів та ін. — важливо знати мотивацію творчих дій художників. Своїми творами вони (в більшості випадків) виявляють сенси явищ, проте акцентують свої зусилля не на увазі до певних речей, а на дії, на процесі виявлення нових змістів. В цьому розумінні речі у художньому акціонізмі не вважаються за дійсні, бо сприйняття акцентується на їхніх нових змістах. Значення виокремлюються від матеріально-речевого буття знака, від речі, бо те, що експоновано, не є тожним до того, що відбувається. В цьому є головна особливість внутрішньої побудови художнього акціонізму, який виокремлюється від традиційних (попередніх) художніх форм. Останні були спрямовані на споглядання об'єкта (речі), а художній акціонізм, в протилежність до цього, вимагає дієвості. Він йде протилежним шляхом: об'єкти, речі, сам твір стають неіснуючими (несуттєвими), залишаючи важливою тільки дієвість.

Під час проведення акції формується річище уваги, у якій рухається свідомість глядача серед умовного і реального. Річище об'єктивує суб'єктивні сприйняття, незважаючи на реальність, — тобто вигаданість і абсурдність ситуації (дії гепенінгу чи перформансу).

Художній образ у художньому акціонізмі (перформансах, гепенінгах) відрізняється від образу традиційних мистецтв за формою, тоді як його структура залишається без змін. Так, згідно визначення, художній образ є «вираз абстрактної ідеї у конкретній чуттєвій формі» [23, с. 106], тоді як у акціонізмі це — співпадіння значень уявного (абстрактної ідеї) та здійсненого в процесі дії (чуттєва форма). Художній образ в акціонізмі не є зображувальним. Він не наслідує щось з природи речей (за Аристотелем), не відображає (ле-

нінська теорія відображення), а відбувається у свідомості і діях глядачів за умови взаємодії з твором (більш дієво у гепенінзі та флешмобі та традиційно-споглядально у — перформансі). Це «половина» від «класичного образу», яка пропонує абстрактні ідеї та інструкції до здійснення. Друга половина — глядач. Тільки при його діях, згідно запропонованим інструкціям, дві половини об'єднуються (у свідомості глядача) у єдиний художній образ.

Нові форми презентації твору

Авангард і неоавангард змінили традиційно існуючі форми культурної репрезентації, взаємодії автора, твору, мистецтва і суспільства. Відкритість твору та активна, дієва роль глядача змінили ставлення до твору. Він став більш комунікативним, менш залежним від матеріальної складової. Роль автора відійшла від традиційного «майстра» і стала роллю «модератора». У свою чергу, та частина суспільства, яка потребує нових форм мистецтва, стала більш дієвою, схильною до втручання у культуротворчі процеси.

В цьому роль гепенінгу важко переоцінити. Його стихією є творча комунікація колективу. Ідеалом — пробудження творчої активності (ширше — особистості) в кожній людині та залучення її до співтворчості. Перформанс (у порівнянні з гепенінгом) повертає традиційні форми презентації мистецтва у соціумі. Глядачі знов отримують свою віками напрацьовану роль пасивних споживачів, яку їм пропонує креативна особистість чи гурт особистостей. При цьому роль митця є лідерською. Йому ніби відкриті бачення і перспективи, якими він ділиться «від своїх щедрот» з пасивним обивателем. Для цього він може бути дивним, шиеється у блазні або ж у мудреця. У деяких випадках глядачі стають жертвою агресії з боку перформера, але все одно вони тільки присутні під час «сходження на землю» творчості через «причастя» — ковток крові з келиху Г. Ніша або через синець після того, як їх вкусив «людина-собака» О. Кулик. За подібними випадками, переважна роль глядача — пасивна споглядальність. Так само як сприй-

няття живопису в залах музею чи галереї. Після 1970-х акценти змінилися: перформанс, особливо його гібридні форми, почав долучати елементи гепенінгу.

Акціонізм і традиційна мистецтвознавча термінологія

Після аналізу морфології художнього образу та особливостей нових форм презентації твору час розглянути співвідношення старої і нової мистецтвознавчої термінології. Мистецтвознавчі дефініції, як вони представлені, наприклад, у книзі М. Кагана «Морфологія мистецтва» [20], природні для традиційних видів мистецтв. Дещо інша ситуація виникла після поєднання мистецьких практик з новітніми технологіями, зміною світоглядних позицій митців, метаморфозою ролі авторів, їхніх творів, реципієнтів і суспільної свідомості у системі культури. Нові технології збагатили можливості митців новими виражальними засобами, художніми прийомами, дозволили значно розширити тематику творів.

Більшість теоретиків, коли йдеться про інсталяції, енвайронмент, перформанс, гепенінг, флешмоб, ленд-арт тощо, уникають застосування традиційного поділу мистецтв на види, жанри, техніки. Вони преферують писати про «нові мистецькі форми», «нові види мистецтва», «нові мистецькі практики» тощо — перелік нескінченний. Деякі з цих позначень мають вади. Коли йдеться про «нові форми», ніби зневажаються тематика та зміст, які теж нові. Коли пишуть про «нові види», то це перебільшення, бо на практиці інколи маємо справу не з новим видом, а як, наприклад, у ассамбляжі, тільки з залученням нових ідей, тем і технік до одного з традиційних видів (образотворчого мистецтва). Словосполучення «нові мистецькі практики» є найбільш збалансованим в ролі «терміна-парасольки», що здатен увібрати весь спектр змін у мистецтві та позначати інсталяції, енвайронмент, перформанс, гепенінг, флешмоб, ленд-арт.

Поза тим, коли йдеться про художній акціонізм (не загальнокультурний акціонізм, що шир-

ше за види мистецтва), то, на мою думку, цілком слушне використання терміну «вид мистецтва», який має своє власне світобачення, тематику, свої окремі жанри (перформанс, гепенінг, флешмоб) і техніки, які відмінні від образотворчих, сценічних чи екранних. А головне, свою, відмінну від інших видів мистецтва, систему утворення художнього образу, в якому задіяний новий механізм презентації твору (більше — у гепенінгу, флешмобі, найменше — у класичному перформансі, що було розглянуто вище).

Таким чином, художній акціонізм (за іншими назвами — «перформативні практики», «гібридні форми перформансу») можна вважати новим окремим видом мистецтва, який перебуває на стадії формування, активних швидких видозмін і тому ще не є загальноновизнаним і загальновпізнаним.

Бібліографія досліджень перформансу

Видання, присвячені перформансу, мають широкий спектр і глибину наукових розробок, містять надзвичайну кількість фактів. Основні теоретичні підходи авторів до акціонізму спираються на їхній досвід, традицію, приналежність до певних шкіл. Узагальнюючи, ці підходи можна згрупувати на мистецтвознавчі, театрознавчі, культурологічні, соціо-політичні.

В Україні перформансу присвячено декілька праць. Перш за все, книга Олександра Клековкіна «Номо Simultane» [22], у якій досліджено історію, теорію і практику світового перформансу, переважно з позицій театрознавства. Це дуже важлива, насичена фактами та теоретичними узагальненнями праця. У книзі Катерини Станіславської «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» перформансу присвячена одна з глав. Системний культурологічний аналіз форм видовищності дозволив авторці розглянути перформанс під новим кутом зору, що збагатило мистецтвознавство важливими висновками щодо його природи [30].

Одним з перших в українському мистецтвознавстві до проблематики перформансу звернувся Олег Сидор-Гибелінда. У його насичених факта-

ми, влучними спостереженнями і узагальненнями статтях розглянуті перформанси переважно українських мистців. Тексти автора друкувалися у часописах 1990-х [31; 32], а також словниках і енциклопедіях 2000-х [2; 11].

Теоретичні та практичні аспекти перформансу дослідила Ярина Шумська у дисертаційній роботі, присвяченій інсталяції та перформансу [36], ще одна дисертація була написана Вікторією Романюк [29]. Захищену у Росії дисертацію, присвячену перформансам М. Абрамович, написала Марія Антонян [3].

Прикладами розгляду перформансу з соціально-політичної точки зору є статті Олександра Івашини [19], Лесі Прокопенко [27]; тексти від самих авторів політичного акціонізму надруковані у часописі «Політична критика» [25].

Переважно фактологічний матеріал з історії та практики українського акціонізму містять тексти Єжи Онуха, Натаалі Космолінської, Януша Баддиги, надруковані в альбомі «Дні мистецтва перформанс у Львові 2008–2014» [18]. Факти, світлини й документи містяться також на сторінках таких видань, як Terra Incognita [43] (перший і єдиний в Україні часопис з питань сучасного мистецтва у період 1994–2000), «Термінологія сучасного мистецтва» [11], «Портфолио. Искусство Одессы 1990-х» [26].

Серед іноземних праць, присвячених перформансу, почесне місце займає книга Роузлі Голдберг [39]. Її перевидання 2011 року з назвою Performance art. From futurism to the present було перекладено російською 2014 року [13]. Це висвітлена теорія і практика акціонізму, текст, насичений фактами, ілюстраціями і теоретичними узагальненнями. Щодо історичної частини книги, то, на мою думку, не варто повністю погоджуватися з її ретроспективним накладанням сучасних поглядів на відмінні за своєю сутністю історичні явища, наприклад ототожнювати сучасний перформанс з акціями дадаїстів чи футуристів. Неточністю є й те, що деякі діячі українського авангарду зараховані до авангарду російського (К. Малевич, Д. Бурлюк та ін.).

Класифікація сучасних форм видовищності досліджена у книзі Інґа-Піна Лучано «Перформанс. Гепенінг, акції, акти, активізм, інсталяції» [41], у роботах Еріки Фішер-Ліхте [40].

Досліджував перформанс також Марвін Карлсон, який підкреслює його подвійність — існування в просторі мистецтва (мікрокосм) і в просторі соціокультурних процесів (макрокосм). У макрокосмі — в культурі різних часів — «дієвість людини» у різних формах відіграє важливу роль самопізнання людства [38].

Перформансу присвятив своє дослідження й Річард Шехнер [42]. На його думку, це «втілена поведінка», що існує у кожній культурі, у спорті, бізнесі, ритуалах, п'єсах тощо. Це дії перед іншими — повсякденні, традиційні, ритуальні. Шехнер впровадив поняття «театру середовища» (енвайронменту) для свого бачення сполучки перформансу і театру. Це територія між традиційним театром і гепенінгом.

Теорія перформансу у Шехнера спирається на досвід і практику театрального діяча, так само як і кут зору на перформанс у Роберта Вилсона [22, с. 60–77], Тадеуша Кантора [22, с. 55–60], Ежі Гротовського [14], Еудженіо Барби [5], Еріки Фішер-Ліхте [40].

Радянський читач мав змогу дізнатися про перформанс зі статті мистецтвознавців Л. Бажанова та В. Турчина, яка, попри назву «За гранью искусства», вирізнялася фаховістю на тлі цілком пропагандистської літератури [4]. Перформансу було також повністю присвячене п'яте число за 1991 рік часопису «Декоративное искусство» [17].

Перформанс і гепенінг: термінологічна плу- танина 1950–1970-х

Композитору Джону Кейджу і хореографу Мерсу Каннінгему належить слава роль «батьків» гепенінгу та перформансу у сучасному розумінні. Вони мали значний вплив на своїх учнів у Black Mountain College — коледжі для митців у м. Блек Маунтін (Північна Кароліна, США). Твори їхніх учнів, друзів і послідовників у Нью-Йорку — Роберта Раушенберга, Аллана Капроу, Джина Дайна,

Джорджа Сігала, Роберта Уйтмена, Ганни Халпрін, Роберта Морріса та ін. — затвердили протягом 1950–1960-х років в уяві художньої міжнародної спільноти, що саме слід розуміти під термінами «гепенінг» і «перформанс». Такий собі Блек-Маунтін-стандарт, по аналогії зі свінг-стандартом чи бі-боп-стандартом у джазі. Після цього всі схожі дії, і зокрема дії авангардистів початку ХХ століття, почали виглядати «не зовсім відповідними». В кращому випадку — прообразами, «прото-гепенінгами» і «прото-перформансами», надто пов'язаними з літературою чи театром.

На початку 1950-х Дж. Кейдж викладав у коледжі Блек Маунтін і вже тоді ним були озвучені основні ідеї, що стали визначальними для гепенінгів і перформансів у їхньому сучасному розумінні: мистецтво не повинно бути чимось відмінним від життя, воно не має бути ні прекрасним, ні потворним. Воно має діяти серед життя, бути імпровізаційним, а головне — відбуватися не стільки ззовні, скільки у свідомості глядача.

Ранішні твори Дж. Кейджа, його безпосередніх учнів та далеких ідейних послідовників чи однодумців, як зазначає Р. Голдберг, «...значно відрізнялися за своєю побудовою та сприйняттям, преса збирала їх під однією загальною назвою “гепенінги”, посилаючись тим самим на “18 гепенінгів у шости частинах” Капроу. Ніхто з художників не визнавав цього терміну» [13]. Тобто акціонізм Блек-Маунтін-стандарту всі 1950-ті, аж до резонансного показу «18 гепенінгів у шости частинах» 1959 року, взагалі не мав ніякого означення, а потім, протягом ще понад десятиліття, і перформанс і гепенінг називали «гепенінг» або авторськими назвами, наприклад «антропометрії» (Ів Кляйн) чи «дії Флуксус» (митці руху Флуксус). Можна зустріти і такі назви, як «живе мистецтво», «безпосереднє мистецтво» (direct art), «мистецтво події» (event art), а також «демонстрації», «ритуали», «акції» тощо. Термін «перформанс» тільки поступово і досить повільно протягом 1970-х увійшов до означення власне перформансу, тобто перестав бути терміном для творів тільки Джона Кейджа, поширив свій обіг і серед інших митців.

Очевидна сьогодні термінологічна і практична різниця між «перформансом» і «гепенінгом» також затвердилася лише протягом 1970-х. Це розрізнення зафіксовано, наприклад, у книзі Лучано Інґа-Піна 1978 року «Перформанс. Гепенінг, акції, акти, активності, інсталяції» [41], у виданні Роузлі Голдберг 1979 року [39]. І вже ретроспективно ця набута у 1970-х термінологічна база була поширена деякими дослідниками на явища минулого, аж до перших акцій авангардистів [13], проте не без авторського суб'єктивізму, бо терміном «перформанс» вони часто називають гепенінг, експериментальний театр і танок, навіть ширше — весь акціонізм (для цього застосовується вираз «перформативні практики»). Відгомін термінологічних суперечок досяг і далеких, відносно центрів розвитку актуального мистецтва, країн. Наприклад, для московських авторів Л. Бажанова та В. Турчина у 1980 році було дуже важливо підкреслити різницю між перформансом і гепенінгом [4].

Визначення перформансу

Як вже було зазначено, сучасне розуміння перформансу кристалізувалося поступово протягом 1970-х шляхом розвитку й уточнення (типологізації) акціонізму Блек-Маунтін-стандарту діячми культури, переважно художниками і музикантами в багатьох країнах Європи, у США та Японії. Відтоді це розуміння продовжує змінюватися, відображаючи динаміку самоусвідомлення культури. Відтак, суперечки щодо сутності та термінологічної визначеності перформансу продовжуються, але виникають, останнім часом, через зіткнення різних картин світу, притаманних різним середовищам культури, до яких належить дослідник, — художньому середовищу, театральному, музичному, політичному тощо. Принагідно нагадати, що цей текст торкається переважно тих перформансів, що виникли у середовищі художників.

Отже, для художнього середовища 1950–1970-х перформанс (англ. *Performance* — вистава, гра) — це прояв видовищності у культурі, різновид художнього акціонізму, творчий візуальний

комунікативний жест художника, акт індивідуальної творчості, що розгортається в часі перед глядачами, але не потребує їхнього залучення (на відміну від гепенінгу). Перформанс має здійснюватися — творитися — «тут і зараз» [18, с. 3], самим художником або гуртом художників (на відміну від виконання акторами у театрі) на очах у глядачів. Має подолати кордон між мистецтвом і життям («все є мистецтво»). Обов'язково потребує переваги візуальності над вербальністю та концептуальної основи (що стало особливо важливим завдяки концептуалізму у 1970-х). Потребує видовищності, часто провокативності. Залучає елементи спонтанності, гри, імпровізації. Найчастіше виражальними засобами перформера слугують можливості його тіла, проте акцент робиться не на тілі, а на концепції, коли спонтанність і випадковість протиставлена вмінню й «школі» (у 1980-х вміння стало переважати).

Слід зауважити, що наведена вище «формула» вже у 1980-х зазнала змін через сполучення перформансу з телебаченням, естрадою, театром, оперою, балетом, утворюючи гібридні сполуки. Останнє не має дивувати, бо перформанс є одним з найбільш динамічних і експериментальних проявів художньої творчості, риса, яка дозволила Р. Голдберг написати: «...у ХХ ст. попереду завжди був перформанс — авангард авангарду» [13, с. 7].

Перші перформанси Джона Кейджа були переважно концертами з елементами перформансів. У 1970-х це могло б сприйматися як гібридна форма. От, наприклад, його твір «Без назви» (1952), що надав поштовх розвитку акціонізму у подальші десятиліття. Він відбувся у приміщенні Блек Маунтін Коледжу. «Глядачі розмістилися по своїх місцях на квадратній площадці. Місця були розділені по діагоналях проходами, що утворювали в центрі хрест. Кожен глядач взяв у руки білу філіжанку зі свого місця. Над головами у них висіли білі картини Роберта Раушенберга, студента, який тимчасово приїхав до коледжу. Кейдж, який був одягнений у чорний костюм з краваткою, піднявся на драбину в прочитав текст “Про зв'язок музики із дзен-буддизмом”,

а також декілька уривків з тексту Майстра Екхрота. Згодом він виконав “композицію у супроводі радіо”, при цьому притримувався “часових інтервалів”, які були написані заздалегідь. Одночасно з цим Раушенберг крутив на грамофоні з ручкою старі платівки, а Девід Тюдор грав на “препарованому” фортепіано. Потім Тюдор переливав воду з одного цеберка в інше, а Чарлз Олсон і Мері Керолайн Річардс, що сиділи поміж глядачів, розпочали читати вірші вголос. У проходах танцював Канінгем з усіма бажаними, за ними бігав собака, що хотів бавитися. Раушенберг, тим часом, швидко змінюючи, демонстрував “абстрактні слайди”, а також кадри з кіно: спочатку на стелі показав місцевого кухаря, а після, повільно зміщуючи зображення на стіну, — фотографію заходу сонця. У кутку композитор Ждей Уотт грав на екзотичних музичних інструментах, присутні свистіли у свистки, кричали діти, чотири парубка у білому одязі подавали каву» [13, с. 108]. За словами Кейджа, «...те, що відбувалося, відбувалося всередині самого спостерігача», «...ця дія була поза метою, в тому сенсі, що ми не знали, як розгортатимуться події» [13, с. 108, 160].

Перформанс 1950–1960-х в США, Японії та Європі експансивно випробовував свої межі. Залучалися до роботи ті сфери буття, що були раніше поза увагою художників. Навіть більше, були недосяжними для мови традиційних мистецьких форм. Для перформансів, навпаки, відкривалися широкі можливості залучення таких площин, як видовищність, соціальне експериментаторство, свобода від усталених норм, тілесність, антиінституційність, робота зі свідомістю, залучення східних релігійних медитацій, спонтанність тощо. З іншого боку, тренди суспільної думки скеровували спрямованість пошуків — і вони багато в чому впливали на стадіальність розвитку перформансів. Так, у 1950-ті для художників було важливо означити свою позицію між традиційним «високим» мистецтвом і тими формами культури (масової та комерційної), що виникали через панування лібералізму. Даніел Белград з цього приводу пише: «Культур-

на настанова... становила чітку третю альтернативу, яка протиставляла себе й масовій культурі, й усталеній високій культурі повоєнних часів. Її вплив на американське суспільство найбільш відчутний у «контркультурі» 1960-х» [6, с. 16]. Тобто однаково заперечувалась і фаховість (вітали спонтанність і абсурд), і інституціональність мистецтва з її учбовими закладами, музеями, галереями і навіть самими артефактами — тобто матеріальними проявами творчості. Серед авторів тих часів слід згадати Джона Кейджа, Роберта Раушенберга, Вольфа Фостеля, Джима Дайна, Роберта Морріса, Керолі Шніман; у Європі — Іва Кляйна, П'єро Мандзоні, Йосипа Бойса, а також художників руху Флюксус з багатьох країн.

Найхарактернішими перформансами того часу, в сенсі вивільнення творчості від усталених художніх прийомів, мистецьких технік, інституцій та залучення нових тем і сенсів, були акції П'єро Мандзоні. У 1961 році він представив у Мілані виставку «Живі скульптури». На оголеному тілі бажуючих художник ставив свій підпис та видавав «Сертифікат справжності», згідно якого «його/її слід вважати твором мистецтва». Різний колір печатки позначав обмеження дії сертифікату. Варіанти були наступні: або він/вона повністю і позитивно перетворилися на твір мистецтва, або тільки якась частина тіла, або тіло у певній позі, стані (наприклад, під час сну) тощо. Окремо були позначені сертифікати, що видавалися не за бажанням автора (аналог творчого натхнення), а за гроші (аналог вимушеної дії на замовлення). Нищівними і саркастичними по відношенню до ідеології лібералізму та системи ринкових відносин у мистецтві були акції П. Мандзоні з надування повітряних кульок і подальшого їхнього продажу за 200 лір за один літр обсягу повітря — «Повітряні тіла» (1961). Ще більш промовистими були об'єкти художника, а саме металеві консервні банки «Послід художника» (1961) з етикеткою трьома мовами: «містить 30 г нетто, натуральний продукт, зроблено і запаковано у травні 1961». Їх купляли за ціною 30 г золота, а згодом на аукціонах ціна тільки зростала.

Вимір революційності художників і композиторів, що займалися перформансами і гепенінгами, можна збагнути, згадавши, що 1950-ті — початок 1960-х були роками значного впливу Сальвадора Далі, Жана Кокто, Пабло Пікассо. Бував сюрреалізм і абстрактний живопис, тобто дискурс ще не торкався сумнівів щодо сутності твору мистецтва й нової ролі митця та його творчості у суспільстві масового споживання товарів і послуг. А в СРСР, на ті часи, взагалі панував соцреалізм, що відповідало колективізму епохи індустріалізації. Наприклад, у 1950-ті була написана картина «Обговорення двійки» Сергія Григор'єва, у 1960-му — його ж «Батьківські збори».

Поміж тим, 1966 роком датується перший (виявлений на цей час) в Україні перформанс (виключаючи акціонізм українських авангардистів початку ХХ століття). Це «Грізна допомога В'єтнаму» харків'янина Валерія Черкашина, документований аматорським кіно (8 мм). На тлі засніженого саду два юнака похмуро демонстрували сокири, заступи та якесь інше залізяччя (одним з них був автор). Назва і пояснення — «...волонтерський гурт "Г. М." готується до десантування у В'єтнамі, аби покласти край "брудній війні"» — натякають на політичний контекст у саркастичному ракурсі. Звісно, що через політичний устрій в СРСР це відео довгі роки не могло бути представлено глядачам, так само як і інші акції 1970-х — початку 1980-х років.

Наприкінці 1960-х та у 1970-х у творах художників-перформерів Заходу проглядали спроби впливу на суспільство через зміну людей зсередини, через їхнє добровільне і усвідомлене самовдосконалення, в якому споглядання чи долучення до акціонізму було чимось на кшталт духовної практики, європейського аналогу східних медитацій (концепція «соціальної скульптури» Бойса [44], інструкції до колективних перформансів, поширені серед художників Флаккус). У техніці акціонізму тих років відчувався вплив мінімалізму і концептуалізму.

Характерним прикладом перформансу 1970-х був твір Й. Бойса «Я люблю Америку, Америка любить мене» (1974). Художник приле-

тів до Америки, однак замість звичайної програми туриста чи гостя поїхав у зачиненому фургоні до кімнати без меблів (також зачиненої, з маленьким загратованим віконцем для глядачів), де провів сім днів у спілкуванні з койотом — символом прадавньої Америки. Після закінчення перформансу його, так само у закритому фургоні, повернули до літака. На відео, яке залишилося як фіксація перформансу, видно, що спілкування з хижакком було інколи небезпечним (художник був замотаним у повсть, яку час од часу шматував койот), а часом — цілком дружнім. З коментарів автора, які він зробив вже на льотовищі, відомо, що він намагався «обмінятися свідомістю» з койотом, «змінити ідеологію на свободу», а також продемонструвати взаємини Європи і Америки. В цьому перформансі, як і в інших творах, Бойс не давав прямих і легких відповідей, які б відкривали шлях до логічного розуміння його образної системи. Він створював насичені емоційними впливами і концептами твори, що викликали неспокій і спонукали глядачів до змін всередині себе, принаймні хоча б до думок про себе і навколишній світ.

Разом з тим, у ті самі 1970-ті серед інших художників відчувалася певна зневіра у можливість впливу на суспільство та його вдосконалення, що викликало зміни в позиціонуванні художника і його творів у суспільстві. Деякі автори демонстрували занурення у суто фахові формальні питання (наприклад, «тіло і простір», «живі скульптури», «боді-арт», «розмальовані тіла»), деякі вибудовували «власні міфи», «біографічні історії», а інші досягали значних висот у експресивності і спектаклярності перформансів, увібравши досвід попкультури та шоу-бізнесу, співпрацювали з театром. Ці нові тенденції посилювались у 1980-х.

Як вже зазначалося, перформанси, створені художниками в Україні, не могли бути побаченими глядачами через соціально-політичний устрій в СРСР. Вони збереглися завдяки фотодокументації або аматорським фільмам. Не всі з них ще виявлені, не всі були задокументовані чи збережені. У 1970-х роках перформансом продовжував

займатись харків'янин Валерій Черкашин. Під час акції «Кінець гіпі. Тиждень постригу» (1972, Харків) автор поетапно, протягом тижня, голів довге волосся, характерне для представників субкультури гіпі. У творі домінує ідея тілесності, гри, самоіронії, влучної імітації поведінки персонажів з різних соціальних прошарків населення. Незважаючи на «залізну завісу», твори В. Черкашина перебували у річищі світових трендів.

Перформанс і театр

У другій половині 1970-х — на початку 1980-х з великою увагою до візуальних напрацювань акціонізму поставилися режисери театрів, продюсери кіно- і телестудій. Прикладами гібридних форм, утворених залученням перформансу до театру чи балету, є постановки Роберта Уілсона, Річарда Формана, Яна Фабра, Моліса Фенлі, Тадеуша Кантора та ін. Злиття перформансу й театру сприймалося як підвищення ролі візуальності у театрі, залучення медійних засобів, новий «синтез мистецтв», здійснення мрій Вагнера. Цей тренд отримав назву «Нова видовищність». В цьому річищі творили як окремі митці, так і угруповання, наприклад, «Весела наука» (Італія), «Хибний рух» (Італія), «Академія Руху» (Польща) та ін.

Поєднання театру, балету і перформансу додало до арсеналу перформерів традиційні засоби театрального виконавства, ремесло акторської та режисерської роботи. З іншого боку, елементи перформансу й медійності повернули театру авангардні експериментальні форми 1920-х, додали видовищності, розширили тематику постановок. Нові форми театру, «Нова видовищність» вважаються його оновленням і сприймаються багатьма теоретиками позитивно [22, с. 130–131]. Інакше ставляться до цього поєднання деякі художники, які вважають період поєднання з театром розмиванням сутнісних рис перформансу. Одне з найбільш рішучих висловлювань належить Марині Абрамович: «Щоб бути перформером, потрібно ненавидіти театр. Театр — фальшивка: є чорна скринька, ви платите за квиток, ви сидите в темряві і бачите,

як хтось грає в чуже життя. Ніж — не реальний, кров — не реальна, емоції — не реальні. Перформанс — це навпаки: ніж — реальний, кров — реальна, емоції — реальні. Це зовсім інша концепція. Це стосується справжньої реальності» [37].

Як приклад вибіркового засвоєння окремих якостей перформансу і перетворення їх на виразальні засоби театру, можна навести творчість Роберта Уілсона. Він будував естетику свого театру на «позичанні» в перформерів 1950–1970-х ідеї й практики візуальності як антитези вербальної лінійності культури Заходу. Звідси він наголошував на рівності всіх виразних елементів: простір, світло, актори, звук, тексти, костюми й реквізит [22, с. 67]. Театральний гурт *La fura dels baus* досяг своєї самобутності і слави на ідеї, позиченої у перформерів, — ідеї позаінституціонального акціонізму. Вони їздили з безкоштовними виставами селами Каталонії (Іспанія), влаштовували ексцентричні дії. Проте позаінституціональність, яка для перформерів була основною ідеєю у 1950–1970-х, для гурту слугувала тільки ефектним художнім прийомом, декором, від якого вони відмовилися, тільки-но їх запросили до співпраці продюсери. Відтоді вони «...отримували замовлення на постановку промислових шоу найпрестижніших брендів, корпоративних свят, державних церемоній і премій у галузі сучасного мистецтва» [22, с. 79]. Особливим було наближення до перформансу режисерів Річарда Шехнера, Тадеуша Кантора, Ежі Гротовського. Вони не «позичали» зовнішні художні прийоми, а сприйняли ідеї перформерів, їхній сенс і долучилися до їхнього втілення у театральному середовищі. Промовистим прикладом є театральні перформанси, створені під керівництвом Ежі Гротовського наприкінці його творчого шляху. Актори в нього не виконували ролі, а впадали «...в абсолютно особливий творчий стан, близький до трансу» [28, с. 85]. Серед рис, що наближали його театральні перформанси до «художніх», були мінімалізм, вплив східних та стародавніх форм обрядової та релігійної видовищності, схоже ставлення до балансу візуальності й вербальності. Проте злиття двох сти-

хій — театру і акціонізму художників — виявилося неможливим, бо навіть у «Театрі витоків» (1976–1982) і у «Театрі перформативного мистецтва» (1980–1990-ті), тобто у періоди максимального наближення Гротовського до ідей і практик перформерів 1950–1970-х, все ж таки працювали актори, були репетиції, і, врешті-решт, існував сам театр як інституція. Хоча й видозмінена геніальним режисером. Неоднозначною була й реакція театральних діячів на діяльність Гротовського, але згодом він отримав всесвітнє визнання [22, с. 86–88].

Проте, попри всі згадані розрізнення між «театральним» і «художнім» перформансами, їхню суттєву спільну основу виявив і сформулював О. Клековкін: «Це публічна дія, котра створює у свідомості глядача когнітивний дисонанс, тобто внутрішній конфлікт, що виникає внаслідок зіткнення суперечливого знання, ідей, переконань, установок стосовно якогось об'єкта чи явища: один елемент заперечує можливість існування іншого» [22, с. 121]. Він наводить слова Пітера Брука з тексту «Секретів нема»: «Театр — це не будівля, не тексти, не актори, не стилі і форми. Суть театру — у згадці, котра має назву *достеменна мить*» [7, с. 47]. А також цитату з Річарда Шехнера: «Вистава — це можливість прожити достеменні миті життя, а не лише імітувати його у звичних формах і жанрах, як у традиційному театрі» [35, с. 245]. Тобто це та сама достеменна мить П. Брука та Р. Шехнера, яка врешті-решт збігається з категоричною вимогою справжньої реальності М. Абрамович, але до якої перформери і театрали йдуть геть різними шляхами.

Вплив медіазасобів

Політичне, економічне і соціокультурне тло, яке Ж.-Ф. Ліотар наприкінці 1970-х назвав «станом постмодерну», викликало зміну орієнтирів у спільнотах багатьох країн світу. Митці 1980-х, яких, узагальнюючи, називають «медіагенерацією», «постмодерністами», «Новою хвилею» (термін виник на Заході й пізніше потрапив в Україну) [10], суттєво змінили напрямок своєї творчості. Постмодер-

нізм був сприйнятий ними як звільнення від набридлих схем і правил, як енергійне затвердження власної творчості з еkleктичним, іронічним, цинічним використанням уламків попередніх стилів і виражальних засобів. Зміни торкнулися різних видів мистецтв і технік. Катрін Мілле перелічує нові промовисті назви «стилів», якими називали свою творчість самі художники — живописці і графіки: німецький «неоекспресіонізм», італійський «трансавангард», «новий образ», «прикрасальний живопис», «барочний еkleктизм», «новий живопис». Все це, пише вона, «...поєдналося разом, щоб подолати цінності останніх представників авангарду: їхній протест, майстерність вираження, зведення ними мистецтва до його сутності, віру у нові технічні засоби, що підпорядковані їхньому ідеологічному проекту» [24, с. 237]. В цей саме час перформери шукали шляхи виразності й переконливості через ефектність і акторську майстерність, через медіазасоби і співробітництво з театром.

Мінімалізм, антиінституціоналізм і боротьба з проявами ліберальної економіки — такі важливі, стрижневі теми для художників у нещоданьому минулому — були забуті. Шлях, який торували митці 1950-х — йти між «високим» фаховим мистецтвом і поп-артом — був покинутий. Замість втілення мрії про вивільнення людства з тенет стандартизації думок, смаків і поведінки; замість пробудження творчості і поліпшення суспільства, «...художники почали налаштовуватися на прагматизм, підприємництво, фаховість, речі зовсім непридатні авангарду у минулому» [13, с. 236]. Залишений без спільних сенсів, розпоршений на гурти з різними вподобаннями і одночасно доволі розвинений та розгалужений у своїх виражальних засобах, перформанс ставав все більш спектаклярно-розважальним, декоративно-галасливим. Зміст перестав цінуватися більше, ніж форма.

Митці наближали своє мистецтво не до життя (як неоавангардисти), а до медіа. На цьому шляху, що позначив подальший розвиток акціонізму, одним з перших був твір співачки Лори Андер-

сон «Сполучені Штати» (Бруклін, 1983). Це було багатогодинне шоу з залученням всіх можливих на той час медійних ефектів, пісень, музичних партій. Водночас, зі змісту текстів пісень глядач міг дізнатися, що це шоу спрямоване проти засилля медійності у житті людини. І знову протиріччя: згодом авторка підписала контракт з медійною корпорацією на комерційне розповсюдження її творів.

Діяльність Лори Андерсон та інших митців її генерації була зорієнтована на приєднання до розвиненого медійного ринку видовищ. Перформанс поєднували з оперою, естрадою, театром. До виражальних засобів, розроблених художниками-акціоністами, звернулися професійні актори, наприклад Майкл Сміт, Ерік Богосян та ін., які перетворили перформанс на частину своїх виступів у кабаре, клубах і музеях США. М. Сміт 1982 року створив виставу «Будинок Майка», під час якої відтворював процес підготовки і створення телешоу.

Е. Богосян під час своїх виступів (більшість — протягом 1979–1986 років) пародював образи «типових персонажів» — переважно чоловіків з провінційних міст Америки, як їх представляли у п'єсах та кіно 1950-х років. Він придумав, наприклад, сценічний образ емоційного актора з провінції, мова якого насичена брудними і несмішними дотепами на ім'я Рікі Пол.

«В середині 1980-х перформанс остаточно затвердився як модна, авангардна забава» [13, с. 244]. Існували й більш серйозні шоу. Наприклад, робота Джона Джесарана «Глибокий сон» (1986, Нью-Йорк), де декілька акторів з'являлися на сцені, а згодом потрапляли в медійний простір і їх можна було бачити лише на екранах, по обидва боки від сцени.

Гібрид медійного перформансу та естрадного виступу, який започаткували Л. Андерсон, Е. Богосян, М. Сміт, Д. Джесаран та інші, отримав популярність і послідовників. Ба більше, у наступні роки цей різновид акціонізму почали вважати за справжній перформанс, що свідчило про деформацію уявлень про сутність останнього.

Поєднання перформансу, театру та медіаіндустрії свідчить, що в переважній більшості країн Заходу перформанс, по волі самих художників, майже втратив своє специфічне, знайоме з 1950-х років обличчя (про винятки буде йтися нижче). На рівні ідей і, в першу чергу, художніх засобів він майже поєднався з театром, естрадою чи балетом. І визначення того, що ж саме презентує автор (наприклад, вуличний театр чи перформанс з акторами), можна дізнатися тільки з інтенцій і позиціонування самого автора, а також з приналежності глядачів до певної спільноти.

Нові визначення перформансу у 1980-х

Термін «перформанс» в середині 1980-х зазнав суттєвої метаморфози. До засвоєння художниками медійних засобів додалися його нові семантичні наповнення. Вище я вже формулював термін в значенні, яке йому надавали у 1950–1970-х. Нове визначення перформансу в 1980-х вже виглядає приблизно так: прояв мистецької видовищності у культурі, творча аудіовізуальна, вербальна, медійна дія, що має комунікативну функцію, була задумана художником та демонструється перед глядачами у художніх галереях, музеях чи на вулиці. Найчастіше вона не потребує залучення глядачів (на відміну від гепенінгу), здійснюється самим художником або художником разом із виконавцями (наприкінці 1980-х з'являється «Делегований перформанс» [22, с. 113], в якому участь автора взагалі необов'язкова). Найчастіше має розважальний характер, що подекуди не виключає присутності шокуючих елементів «правди буття». Припускає спонтанність, гру, імпровізацію. Найчастіше виразними засобами перформерів слугують можливості тіла, а також медійні і технічні засоби. На відміну від попередніх років почала цінуватися майстерність, фаховість. Заради злагоженості провадилися репетиції.

Згідно з традиційними визначеннями, бачимо, що перформанс дещо втратив специфіку жанру й перетнув видовий поділ мистецтв. Із запропонованої вище схеми «ієрархії дефініцій» можна побачити, що з рівня «художнього акціонізму» пер-

форманс розширився до рівня «мистецького акціонізму». Він подолав різницю між перформансом, гепенінгом, боді-артом, так само як й межі між акціонізмом художнім, акціонізмом літературним, акціонізмом театральним, акціонізмом музичним та ін. Перетнувши всі позначки, перформанс спинився, на якийсь час (приблизно до 1990-х років), на кордонах між формами видовищності у культурі, тобто видовищністю політичною, видовищністю релігійною, видовищністю економічною, видовищністю соціальною, видовищністю мистецькою та ін.

Перформанс втрачає власну специфіку

Вибух видовищності, прикрашалості, галасливості та чуттєвості, вчинений митцями 1980-х, постійно потребував нових запаморочливих тем і сюжетів. Митці шукали їх в історії мистецтва, в екзотичності інших культур, у темі «іншості» маргінальних спільнот (людей нетрадиційної сексуальної орієнтації, молодіжних субкультур), у подоланні психологічного та морального бар'єру між приватним і публічним.

Наприклад, тема мультикультуралізму дозволяла зануритися у екзотичні ритуали й стилі танців у серії акцій «Пора рухатися. Співвідношення сил в етнічному перформансі» (1994, Лондон). Тема перетину приватності і публічності набула поширення з початку 1990-х: виставляли на огляд секс, смерть та інші інтимні речі, які шокували навіть підготовлену публіку. Це демонстрації Боба Фленегана, Рона Ейті, Ельке Крістунке та ін. В Росії 1990-х це були перформанси Олега Кулика, Анатолія Осмоловського, Олександра Бренера. В Україні Василь Цаголов демонстрував відео під назвою *The End* (1995, Київ), в якому лежав на столі під дією медичного наркозу загальної дії.

Азартний пошук незвичних, шокуючих і фантастичних світів приводив акціоністів до необхідності фото- і кінодокументації або до побудови енвайроментального простору (у спрощеному розумінні — декорації), які надавали більше можливостей наблизити «той незвичний світ» до «цього», в якому перебуває глядач. Рікріт Ти-

раванія, Мауріціо Каттелан, Джон Бок будували в музеях та галереях діючі майданчики для занять спортом, діючі кухні, студії звукозапису. Акції Мони Хатум, Еластера Макленана та інших відтворювали стани цивільної людини, яка опинилася в центрі військового конфлікту. Поширилися практики демонстрації перед глядачами не перформансів, а їхніх записів на відео, що дозволяло авторам відтворювати фантастичні світи. На одному з відео Метью Барні актори, переодягнені в еротичних фавнів, бенкетують і літають у невагомості в просторі шикарного автомобіля («Стримане малювання», 1993). Відео Пола Маккарті відтворює дитячі видіння, в яких їжа перетворюється на діючих персонажів («Бургер-босс», 1991). Відео з фантастичними й екзотичними просторами та незвичними персонажами, ефект присутності яких було підсилено проекцією на полієкрани, створювали Ширін Нейшат, Сем Тейлор-Вуд та ін. Перформанси-постановки Сінді Шерман існують для глядачів переважно у формі якісних виставочних фотографій, що відкрило шлях «інсценізованих фотографій» — вельми популярній вже протягом понад тридцять років формі творів.

Звісно, що перелічені приклади сполучення перформансу з енвайронментом, відео, фотографією, суттєво віддаляють його від перформансу не тільки 1950-х, але й початку — середини 1980-х років. Постмодернізм у культурі зруйнував колишні кордони, вивільнив енергію комбінаторики художніх засобів, надихнув митців до поєднання різних видів мистецтва. Визначення, точніше опис, «перформансу», який наводить Р. Голдбер у 2011 році, розрахований на те, щоб вмістити в ньому всі нові позажанрові й міжвидові риси. Проте, цей опис втратив конкретику і його можна було б застосувати до будь-якого виду мистецтва — театру, балету, кіно, естради: він «...був медіумом, що був здатен передати безліч ідей, які виникали в різних, несхожих місцях. Він базувався на візуальному сприйнятті, а через це не потребував перекладу. <...> Він втілював ідею прогресу, оскільки в ньому використовувалися нові технічні засоби

для звуку й зображення, їхнього запису і відтворення. Універсальна мова жестів і рухів, що пов'язані з людським тілом, одягненим або оголеним, перетворювала його у позачасове мистецтво, що є зрозумілим глядачу» [13, с. 278].

Чи є «перформанс» перформансом після 1990-х років? На мою думку — ні, преформанс залишився у 1950–1970-х роках. Кіно, естрада, фотографія, балет, опера, театр, література увійшли до перформансу, утворюючи новий «синтез мистецтв», який все частіше починають називати «перформативними практиками», а з боку театрознавців — «експериментальним театром», з боку фотокритиків — «інсценізованою фотографією» тощо. Безмежно розширившись у 1990-х, він втратив власну специфіку, втратив суттєві риси, які у 1950–1970-х вважалися основними, такими, що відрізняють його від інших форм акціонізму. У 1990-х зникло навіть найсуттєвіше джерело його існування — спонтанне творення «тут і зараз» на очах у глядачів. Через застосування медійних посередників була послаблена, а в деяких випадках і втрачена риса живої комунікації. І вже не про різницю між перформансом, гепенінгом і боді-артом має йтися, і не про різницю між акціонізмом художнім, акціонізмом літературним, акціонізмом театральним, акціонізмом музичним та ін. Якщо звернутися до традиційних мистецтвознавчих визначень, можна констатувати, що перформанс — власне вже акціонізм (перформативні практики, гібридні форми перформансу), — втративши специфіку жанру, перетнув і видові межі мистецтв. Вже згадувалося, що його можна вважати новим окремим видом мистецтва, який, розвиваючись, перебуває на стадії швидких видозмін.

Безперечно, всі попередні практики акціонізму (перформансу, гепенінгу) продовжують існувати паралельно з щойно означеними пошуками, що відповідні часу. Перформанси за «канонами» 1950–1970-х чи 1980-х можна побачити в провінційних містах або в країнах із затриманим розвитком, або в місцях де панують інші, відмінні від євроатлантичних, культурні традиції.

Перформанс у країнах асинхронного розвитку

У 1990–2000-х у країнах Європи та Америки «класичний» перформанс, як його розуміли у 1950–1970-х, відійшов на другий план. Цінувалися нові несподівані та ефектні поєднання з театром, кіно, відео. Однак «класичний» перформанс продовжував існувати на периферійних територіях, втілювався у студентських творах або отримав розвиток у соціалістичних країнах Центральної та Східної Європи. Згодом, вже після 2000-х, він відродився та став основою радикальних форм політичного перформансу та арт-тероризму, про що йтиметься нижче.

Слід зазначити, що у 1970-х виникло багато центрів розвитку перформансу. У деяких з них через соціально-політичні реалії життя він відрізнявся від світових трендів. Саме такими були перформанси в 1970–1980-х роках в Югославії, НДР, Польщі, СРСР, де протиставлення індивідуальної спонтанної творчості тоталітарним ідеологізованим інституціям було схожим на протистояння митців до інституцій в США 1950-х. В СРСР додатковими стимулами до незвичного розвитку перформансу був фактор ризику політичного переслідування, утворення неформального дисидентського спілчанства на додаток до уявного спілчанства фахово-авангардного, неповна та спотворена чутками інформація про діяльність колег-акціоністів за кордоном.

На початку 1980-х в Україні відбулося декілька перформансів, що мали політичний контекст та будувалися на розумінні перформансу 1970-х, а саме перебували у річищі ідей руху Флуксус. Це акції одеського АПТАРТУ — «Російська ідилія» (1982, Одеса) Юрія Лейдермана і Ігора Чацкіна (автори перетворилися на геть сп'янілих людей, що перебувають у незручних позах на природі); «Рідня» (1983, Одеса) Леоніда Войцехова, Сергія Онуфрієва, Олега Петренка та Юрія Лейдермана; «Десять способів вбивства прапором» (1983, Одеса) Юрія Лейдермана та Ігора Чацкіна; «Ми та Господь Бог» (1984, Одеса) Леоніда Войцехова, Олега Петренка, Людмили Скрипкиної та Юрія Лейдермана. Існували акції й поза цим колом художників: «На рей-

ках» (1982, Київ) — Гліб Вишеславський відтворював посеред залізничних колій незручний побут приїжджих до Москви гастарбайтерів (акція з залученням екзотичного середовища, що було тенденцією у 1980-х); гурт «Центр Європи» провів акцію в річищі ідей концептуалізму «День міста» (1987, Львів) та інші акції за ініціативи Юрія Соколова, зокрема «Театр речей» (1988, Львів). Остання створювала у залі готелю «Дністер» екзотичну атмосферу музею побутових речей і супроводжувалася декількома перформансами.

Протягом 1990-х перформери в Україні подолали інформаційне запізнення, проте стан суспільства і оточуюче життя продовжувало впливати на ідеї, тематику і техніку їхніх творів. Розуміння перформансу відповідало, переважно, стану 1980-х років. Разом з тим, пряме порівняння в мистецтві завжди контрпродуктивне. Кожна локальна культура має власні витоки та існує завдяки особливим, далеко не завжди зрозумілим ззовні сенсам. Стадіальна схема розвитку перформансу, яка висвітлена в цій роботі, є тільки умовною схемою, яка допомагає описати явище, але не має нічого спільного з оцінкою якості творів. У цій схемі має переважне значення відповідність до часу, до певних змін у культурі. Локальні культури мають свій час, що становить їхнє багатство, унікальність процесів, уможливає міжкультурний діалог. І навіть прямі позичання українських митців ідей чи художніх прийомів у своїх західних колег лягали на місцевий ґрунт, збагачувалися неповторними особливостями. Як пише О. Клековкін: «... кожна мистецька форма завжди має органічний для її існування простір. Цей простір всмоктує або відштовхує її. Відтак і муркотіння про відповідність якихось мистецьких форм світовим стандартам — це лише популістська маячня, адже, попри те, що всі ми існуємо в одному часі, насправді живемо — у різних часах, у різних соціальних та економічних умовах, отже, у різних системах мислення» [22, с. 133].

Вже наприкінці 1980-х та у 1990-ті в різних містах України з'явилися талановиті автори, які створювали цілковито унікальні, самостійні твори:

— наприкінці 1980-х — на початку 1990-х у Львові (Володимир Кауфман, Володимир Костирко, Євген Равський, Юрій Соколов, Петро Старух, Борис Бергер, Стас Горський, Олександр Замковський), у ті самі роки у Києві (Федір Тетянич, Лесь Подерв'янський); у саме той час в напрямку перформансу вирушили українські діячі театру — київські режисери Андрій Жолдак, Валерій Більченко, Сергій Проскурня, сценограф Володимир Карашевський створювали перформанси, які викликали резонанс у театральному середовищі;

— у середині 1990-х в Одесі (Вадім Бондаренко, Ігор Гусев, Андрій Казанджій, Юлія Депешмод), Івано-Франківську (Ростислав Котерлін, Ярослав Яновський), Києві (Василь Цаголов, Анатолій Федірко, Юрій Онух, гурт «Комбінат революції»), Черкасах (Володимир Яковець), Львові (Василь Бажай, Ігор Подольчак, Ігор Дюрич, гурт «Академія ім. М. Йогансена»), Ужгороді (Роберт Саллер, Павло Ковач), Харкові (гурт «Група швидкого реагування»), Миколаєві (Володимир і Тетяна Бахтови), Запоріжжі (Володимир Гуліч) та ін.;

— наприкінці 1990-х і на початку 2000-х акціонізм значно поширився у багатьох містах України: Одесі, Києві, Львові, Івано-Франківську, Черкасах. У середовищі літераторів часто звучав «слем», що поєднує декламацію з акціонізмом (Ю. Андрухович, В. Лозовой, С. Солов'єв). Важливим для акціонізму місцем на той час був Херсон, що пов'язано з діяльністю ЦСМ «Тотем» (існує з 1999 року) і, особливо, з започаткованим ним у 2002-му щорічним мистецьким фестивалем Terra Futura (до 2005-го мав паралельну назву «Дідцебаба»). Серед учасників «Дідцебаба» були Стас і Юлія Волязовські, Макс і Олена Афанасьєви, Євген Бондаренко, Андрій Литвиненко, Дмитро Жуков, Сергій Мазур, Юлія Сотникова, Олена Белобра, Марія Кривошій, Оксана Маньковська, Юлія Данилевська, Юлія Чернишова, Ольга Мельохіна, Андрій Луста, Тетяна Багатська, Ганна Єпрушкіна, В'ячеслав Машницький та ін. Утворилися численні мистецькі гурти, що практикували акції у різних формах та сполученнях із медіамистецтвом. Протягом 1990–2000-х продовжують творити митці, що роз-

починали свій творчий шлях у 1980-х. Поширилося сполучення акцій з ленд-артом під час п'єсерів (Сергій Якунін, Микола Журавель та ін.).

Акціонізм видовищності

Як вже зазначалося у попередній частині тексту, у країнах Заходу протягом 1990-х років перформанс втратив власну специфіку, втратив суттєві риси, які у 1950–1970-х вважалися основними, такими, що відрізняють його від інших форм акціонізму. Перформанс — власне, вже акціонізм (перформативні практики, гібридні форми перформансу), — втративши специфіку жанру і поєднавшись з театром чи відео, перетнув видові межі мистецтв. З наведеної вище схеми «ієрархії дефініцій» видно, що з рівнів «художнього акціонізму» та «мистецького акціонізму» акціонізм видовищності піднімається після 2000-х до рівня територій видовищності у культурі — розвивається у комунікаційних контекстах політики, екології, геополітики, релігії. Це новий стан інформаційного суспільства, суспільства «загальної видовищності», який ще у 1969 році передбачав Гі Дебор під назвою «суспільство спектаклю» (насправді, назва *La société du spectacles* перекладається як «суспільство видовищності», про що, наприклад, пише М. Цовма [34, с. 31]: «Поняття спектаклю (видовищності. — Г. В.) поєднує і пояснює величезну кількість явищ, які ми бачимо. Їхні розрізнення та контрасти є тільки уявностями цієї соціально організованої подоби, яка повинна бути визнана у своїй всеохопній істинності. Спектакль (видовищність — Г. В.), який розглядається відповідно до його самоорганізації, є ствердженням уявності та ствердженням людського, тобто соціального життя, як лише уявності. Але критика, яка здатна дійти до істини спектаклю, висвітлює його як видимий прояв негачії життя, як заперечення життя, що стало видимим» [16, с. 25]. Гі Дебор пов'язує свою теорію з марксизмом, однак, як пише М. Цовма, стан «суспільства видовищності» можна пояснювати й з огляду на філософію постструктуралізму та «гіперреальність» Ж. Бодрійяра [34].

Ознаками «загальної видовищності» є втрата специфіки контекстів (побутових, мистецьких, політичних, соціальних), через що губляться суттєві характеристики кожного з них як окремого, коли вже неможливо відрізнити дію сценічну, політичну чи побутову. Гі Дебор називав цей стан майбутнього суспільства «інтегрованою видовищністю». Це суспільство з «...безперервними технологічними інноваціями, злиттям держави і економіки, станом “нескінченного сьогодення”, всеохоплюючою секретністю та її постійним супутником — непоборною брехнею» [34, с. 29].

Загальна (інтегральна) видовищність є тією реальністю, на тлі якої існує «акціонізм видовищності». Прояви останнього різняться за ознаками масовості чи індивідуальності, за спрямуванням до різних аудиторій і за виміром функціональності. Відповідно до цього нижче пропонуються до вжитку розрізнення акціонізму видовищності. Це «авторська видовищність» соціальних активістів і дисидентів, «фахова видовищність» політтехнологів, колективна «ігрова видовищність», що пропонується у флешмобах. Розглянемо ці явища по черзі.

Діаметрально протилежною за своєю сутністю до «класичного» перформансу, але з цинічним використанням комунікативних його напрацювань розвивається «фахова видовищність» політтехнологів. У багатьох країнах виникли форми популізму, коли дії політиків і чиновників стає важко відрізнити від акцій митців чи радикальних активістів. Популізм у стилі управління державними інституціями у діях депутатів і навіть лідерів Венесуели, Угорщини, Італії, США, України відображає запит на видовищність серед мешканців цих країн і свідчить про поступове витиснення видовищністю інших форм комунікації у суспільствах. Певедінка, що відповідає реальності, стає рідкістю й не сприймається суспільством за важливу. Це «викрадення свідомості», яке використовується політиками, мімікрія під творчі прояви мистецького акціонізму з метою узалежнення індивідуальної думки людей, що має полегшити маніпуляції свідомістю мас.

Поруч з цією «фаховою видовищністю» розвивається «ігрова видовищність» флешмобів, які підсилюють відчуття єдності незнайомих людей, блискавично будують нетривкі нові, несподівані конфігурації спільнот завдяки інтернету. «Ігрова видовищність» відрізняється колективізмом і згодою виконавців до виконання чужих інструкцій. Це явище далеке від сутності «класичного перформансу» і, найчастіше, пропонує веселе та позбавлене ризиків дозволя клубного типу, проте інколи слугує серйозній політичній меті, коли потрібно швидко влаштувати демонстрацію.

Найближчою за своєю сутністю до перформансів минулого є «авторська видовищність» політичних і громадських активістів, дисидентів і опозиціонерів. Вона виникла вже не в мистецькому середовищі, задумана не художниками, не музикантами чи театрами й розрахована на комунікацію з відповідною аудиторією. Це форми видовищності, створені, наприклад, міжнародним рухом Femen, Олександром Володарським, Ганною Синьковою, а за межами України це акціонізм Петра Павленського, гуртів «Війна» і Pussy Riot, акції міжнародної організації Greenpeace, акції арт-тероризму та ін. Ситуаціонізм Пі Дебора, його антиавторитарна критика перегукуються з діями сучасних радикальних активістів, тобто з «авторською видовищністю», яка спрямована проти маніпулятивної «фахової видовищності» політиків, мас-медіа і транснаціональних корпорацій.

В цьому дії активістів продовжують ідеї неоавангардистів 1950–1970-х і нонконформістів в країнах соціалізму, які в ті часи втілювалися в формах перформансу, гепенінгу, боді-арту. Старі ідеї революції повсякденного життя і персонального творчого пробудження реалізуються у акціях, які розглядають (в залежності від теоретичного базису автора) чи у річищі політичних шоу, чи як мистецтво публічного простору, стріт-арт, чи як експериментальний театр або як нові прояви художнього акціонізму.

Щоб акцентувати, що акції сучасних активістів переважно соціальні, а не художні, що вони протистоять «загальній видовищності» політиків

і мас-медіа, застосовують термін «арт-тероризм». Наприклад, О. Івашина про дії О. Володарського, Г. Синькової, гурту «Війна» пише: «Сьогоднішньому байдужо-інерційному народному мейнстріму такі акції справді можуть видаватися чимось морально терористичним. <...> Але й для багатьох аналітиків культури сучасне мистецтво давно вилалося в терористичні форми, якщо навіть падіння веж-близнюків порівнюють із неперевершеним твором мистецтва. Найстрашніше, що з цим неможливо не погодитися, але й змиритися важко. Та, мабуть, у часи, коли вбивство Бін Ладена в Сполучених Штатах святкують як Fourth of July, можливо все. <...> Можливо, на бійню, чинену державою, на її слідчих, терор каральних органів, бюрократичний терор тільки так і можна відповідати — терором мистецтва... І тому намальований пеніс перед вікнами ФСБ чи яєшня на Вічному вогні — це провісники прийдешнього автохтонного терористичного мистецтва. Звісно ми й далі бачитимемо постійні спроби пов'язати протестне мистецтво з різними барвами політичного спектру, від червоного до коричневого, з лівим і правим, богохульним та інфернальним, релігійним і постмодерністським» [19, с. 258].

Традиції арт-тероризму найчастіше пов'язують з проявами контркультури, наприклад творами анонімних вуличних митців, які використовують ім'я Banksy. Деякі з аспектів побуту, політики чи релігії ще й досі в різних країнах залишаються надто чутливими і для обговорення, що надає перспективу подальшому розвитку акціонізму видовищності у неочікуваних і непередбачуваних формах. В Україні, особливо напередодні Революції гідності 2014 року, радикальним акціонізмом видовищності займалися гурти Femen і «Братство св. Луки», «С14», а також активісти, які навіть зазнали переслідувань за мистецтво, а дехто й тортур і втрати здоров'я: Олександр Володарський (Луганськ, Київ), Майя Москевич (Луцьк), Ганна Синькова (Київ), Богдан Тицький (Київ), Кирило Бабенцов (Київ), Володимир Никоненко (Суми), Ігор Ганненко (Суми). Деякі з цих акцій надихали демонстрантів на Майдані 2014: перегорнутий портрет

президента або червона крапка на лобі президента. Вже у 2018-му у подібній ситуації опинилися київські архітектори Олексій Шамотюк та Олександр Горбань за акцію проти незаконного будівництва церкви Московського патріархату в історичному центрі Києва біля Історичного музею.

Видовищність після 2000 року прискорено набуває все більшого значення в культурі. Вона поступово витісняє всі інші форми і шляхи комунікації, перетворюється на самостійну аудіовізуальну універсальну «мову» з ознаками чуттєвості та алогічності. Акціонізм видовищності впливає на суспільства, політику, країни й людство в цілому, оскільки виробляє нові ефективні форми комунікації, які потім використовуються в усіх сферах індивідуального чи масового (через медіа) спілкування. Переважно це візуальні чи аудіовізуальні форми комунікації, що робить їх зрозумілими та переконливими серед народів різних країн. Акціонізм видовищності сприяє появі суспільної думки щодо ситуації загальної видовищності, що сприяє адаптації людей до цієї нової реальності ХХІ століття.

Висновок

Акціонізм є однією з найдинамічніших і невловимою для вербального визначення форм сучасного мистецтва. Це Протей, який змінюється з часом в залежності від соціальних ідей, політики, настроїв у суспільстві, розвитку економіки, науки та техніки. Він здатен існувати на територіях різних видів мистецтв: театру, візуального мистецтва, музики, балету, кіно, фотографії, а часом взагалі полишає мистецькі території та розвивається на ґрунті загальних проявів культури — у політиці, психології, кулінарії, ритуалах чи соціальних рухах, комп'ютерних мережах. У його основі — міжлюдський діалог. Ця загальна ідея акціонізму в процесі втілення отримує характеристики місця і часу, конкретність сенсів та виражальних засобів; отримує техніку виконання і жанр, ступінь видовищності. В результаті з'являються перформанси, гепенінги, флешмоби, боді-арт та ін.

Специфіка перформансу — у персональному спонтанному авторському жесті, що має соціальне значення, перш за все — комунікативне. Під його впливом змінилося розуміння та режим сприйняття мистецького твору. Перформанс сформувався як явище в сучасному його розумінні протягом 1950-х років, а отримав назву та вербальне визначення тільки протягом 1970-х. Проте вже у 1980-х суттєво змінив свою форму й семантику, що призвело до нових вербальних визначень в текстах багатьох авторів, які писали про перформанс. Після чергових метаморфоз протягом 1990-х років явище тільки умовно можна було називати «перформансом». Більшість дослідників почали застосовувати вислів «перформативні практики», і в цьому тексті обґрунтовується назва «акціонізм видовищності» та пропонується класифікація проявів останнього: загальна (інтегральна) видовищність є тією реальністю, на тлі якої існує «акціонізм видовищності». Прояви останнього різняться за ознаками масовості чи індивідуальності, за спрямуванням до різних аудиторій і за виміром функціональності. Це «авторська видовищність» соціальних активістів і дисидентів, «фахова видовищність» політтехнологів, колективна «ігрова видовищність», що пропонується у флешмобах.

Поза тим, всі напрацьовані раніше форми перформансу продовжують паралельно існувати у середовищах чи країнах, де існують відповідні умови до їхньої практики та семантики. Особливо цікавим, в цьому сенсі, є досвід існування перформансу в країнах, відмінних за своїм устроєм від Європи та Америки, наприклад в Україні.

Видовищність набуває все більшого значення в культурі і комунікації, вона поступово витісняє всі інші форми і шляхи комунікації, перетворюється на самостійну аудіовізуальну універсальну «мову» з ознаками чуттєвості і алогічності. Акціонізм видовищності виробляє нові ефективні форми комунікації, які потім використовуються в усіх сферах індивідуального чи масового (через медіа) спілкування. Переважно,

це візуальні чи аудіовізуальні форми комунікації, що сприяє їхній переконливості серед народів різних країн. Акціонізм видовищності сприяє формуванню громадської думки щодо ситуації загальної видовищності, що сприяє адаптації людей до цієї нової реальності XXI століття.

Література

1. Авдеев А. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. Ленинград; Москва: Искусство, 1959. 268 с.
2. Альтернативная культура: Энциклопедия / сост. Дмитрий Десятерик. Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005. 240 с.
3. Антонян М. Особенности рецепции перформанса: на материале работ Марины Абрамович: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Москва, 2015. 239 с.
4. Бажанов А., Турчин В. За гранью искусства // Декоративное искусство СССР. Москва: Советский художник, 1980. № 9 (274). С. 35–37.
5. Барба Е. Слова чи присутність // Український театр / пер. з англ. Д. Котеленця. Київ: Газетно-журнальне видавництво Міністерства культури України. 1994. № 5. С. 12–15. URL: <http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=3669> (дата звернення: 30.06.2019).
6. Белград Д. Культура спонтанності: Імпровізація і мистецтво в повоєнній Америці / пер. з англ. Ю. Казанової. Київ: Факт, 2008. 528 с. (Сер. «Висока полиця»).
7. Брук П. Пустое пространство. Секретов нет / пер. с англ. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 376 с. : ил.
8. Вебер М. Основные социологические понятия / Избранные произведения. Москва: Прогресс, 1990. 808 с. (Социологич. мысль Запада).
9. Вишеславський Г. Гепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму // Мистецтвознавство України: щорічний наук. журнал / редкол.: В. Сидорено (голова) та ін. Київ, ІПСМ НАМУ, 2018. Вип. 18. С. 23–31.
10. Вишеславський Г. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х (соціокультурний аспект), дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2014. 190 с.
11. Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж; Київ: Terra incognita, 2010. 416 с.
12. Вульф К. К генезису социального. Мимезис, перформативность, ритуал / пер. с нем. Санкт-Петербург: Интерсоцис, 2009. 164 с.
13. Годдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / пер. с англ. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. 320 с.
14. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / пер. з польської. Львів: Літопис, 1999. 188 с. (Мистецтво театру).
15. Даниелс Д. Утопия — для чего? // Terra Incognita. 2000. № 9. С. 6–13.
16. Дебор Г. Общество спектакля / пер. с фр. Москва: Логос, 2000. 184 с.
17. Декоративное искусство. Москва: Советский художник. 1991. № 5 (402).
18. Дні мистецтва перформанс у Львові 2008–2014 / Під ред. В. Кауфмана [та ін.] Львів: Сокіл В. М., 2015. 164 с.

19. Івашина О. Тут вам не Європа // Політична критика. 2011. № 2. С. 256–261.
20. Каган М. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части 1–3. Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.
21. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія: навч. вид. Київ: Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія», 1998. Кн. 1: Як видовища породили режисуру. 104 с.
22. Клековкін О. Homo Simultane: Нарис про людину одночасну та її перформанси, скоєні і нескоєні, як у театрі, так і поза його межами / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Арт Економі, 2015. 144 с.
23. Краткий словарь по эстетике: Кн. для учителя / под ред. д-ра философских наук проф. М. Ф. Овсянникова. Москва: Просвещение, 1983. 224 с.
24. Милле К. Современное искусство Франции / пер. с фр. Минск: Пропилеи, 1995. 336 с.
25. Політична критика: журнал. 2011. № 2. 288 с.
26. Портфолио. Искусство Одессы 1990- х: сборник текстов. Одесса: Центр современного искусства Сороса, Ассоциация «Новое искусство», 1999. 313 с.
27. Прокопенко Л. Мистецтво як економічний злочин // Політична критика. 2011. № 2. С. 276–280.
28. Рождественская Н. Психология художественного творчества: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Языковой центр, 1995. 272 с. С. 205 [цит. по Клековкін О. Homo Simultane: Нарис про людину одночасну та її перформанси, скоєні і нескоєні, як у театрі, так і поза його межами / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Арт Економі, 2015. 144 с.].
29. Романюк В. Перформанс у просторі культури: архаїчні прототипи та сучасні репрезентації: дис... канд. культурології: 26.00.01. Харків, 2008. 182 с.
30. Станіславська Катерина. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія / вид. 2-ге, перероб. і допов. Київ: НАКККиМ, 2016. 352 с.
31. Сидор-Гибелінда О. Перформанс Юрія Онуха, митця канадійського // Культура і життя. 1992. № 52. 28 грудня. С. 5.
32. Сидор-Гибелінда О. Мг. Перформанс // Art Line. 1997. № 1. С. 24–25.
33. Хренов Н. Зрелища в эпоху восстания масс / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры и массовых коммуникаций РФ; Научн. совет РАН «История мировой культуры». Москва: Наука, 2006. 646 с. (Сер. «Искусство в исторической динамике культуры»).
34. Цовма М. Против хлама нового мира — политики, медиа и искусства // Terra Incognita. 2000. № 9. С. 28–31.
35. Шехнер Р. Тренинг интеркультурно // Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии: Тайное искусство исполнителя. Москва, 2011. С. 245.
36. Шумська Я. Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця ХХ — початку ХХІ століття: українсько-польська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2017. 384 с.
37. Abramovic M. «The knife is real, the blood is real, and the emotions are real.» Robert Ayers in conversation with Marina Abramovic. URL: <http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1197> (last accessed: 05.06.2019).
38. Carlson M. Performance: A Critical Introduction. London and New York: Routledge, 2004. 292 p. doi: <https://doi.org/10.4324/9781315016153>
39. Goldberg R. Performance art. From futurism to the present. Third edition. New York: Thames & Hudson, 2011. 256 p.: ill.
40. Fischer-Lichte, E. The Transformative Power of Performance. A new aesthetics. London, New York, 2008. 240 p.

41. Luciano, I.-P. Performances. Happenings, actions, events, activities, installation. Padoue: Mastrogiacommo Editore, 1978. 286 p.
42. Schechner, R. Performance Theory. London, New York, 1988. 432 p.
43. Terra Incognita. International magazine for contemporary art. 1994–2000. № 1–9.
44. Tisdall, Caroline, ed. Art into Society, Society into Art: Seven German Artists. London: Institute of Contemporary Arts, 1974. p. 48.

References

1. Avdeev A. Proishozhdenie teatra. Elementyi teatra v pervobyitnoobschinnom stroe. Leningrad; Moskva: Iskusstvo, 1959. 268 c.
2. Alternativnaya kultura: Entsiklopediya / sost. Dmitriy Desyaterik. Ekaterinburg: Ultra. Kultura, 2005. 240 s.
3. Antonyan M. Osobennosti retseptsii performansa: na materiale rabot Marinyi Abramovich: dis. ... kand. kulturologii: 24.00.01. Moskva, 2015. 239 s.
4. Bazhanov L., Turchin V. Za granyu iskusstva // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. Moskva: Sovetskiy hudozhnik, 1980. # 9 (274). S. 35–37.
5. Barba E. Slova chy` pry` sutnist` // Ukrayins`ky` j teatr / per. z angl. D. Kotelencya. Ky` yiv: Gazetno-zhurnal` ne vy`davny` czstvo Ministerstva kul`tury` Ukrayiny`. 1994. # 5. S. 12–15. URL: <http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=3669> (last accessed: 30.06.2019).
6. Belgrad D. Kul`tura spontannosti: Improvizaciya i my`steczstvo v povoyennij Amery`ci / per. z angl. Yu. Kazanovoyi. Ky` yiv: Fakt, 2008. 528 s. (Ser. «Vy`soka poly`cya»).
7. Bruk P. Pustoe prostranstvo. Sekretov net / per. s angl. Moskva: Artist. Rezhisser. Teatr, 2003. 376 s. : il.
8. Veber M. Osnovnyie sotsiologicheskie ponyatiya / Izbrannyye proizvedeniya. Moskva: Progress, 1990. 808 s. (Sotsiologich. myisl Zapada).
9. Vy`sheslavs`ky` j G. Gepening i jogo misce na mapi terminologichnoui sy`stemy` akcionizmu // My`steczstvoznavstvo Ukrayiny` : shhorichny` j nauk. Zhurnal / redkol.: V. Sy`doreno (golova) ta in. Ky` yiv, IPSM NAMU, 2018. Vy`p. 18. S 23–31.
10. Vy`sheslavs`ky` j G. «Nova xvy`lya» u vizual`nomu my`stecztvu Ukrayiny` kincya 1980-x — pochatku 1990-x (sociokul`turny` j aspekt), dy` s. ... kand. my`steczstvoznavstva: 26.00.01. Ky` yiv, 2014. 190 s.
11. Vy`sheslavs`ky` j G. A., Sy`dor-Gibely`nda O. V. Terminologiya suchasnogo my`steczstva. Oznachennya, neologizmy`, zhargonizmy` suchasnogo vizual`nogo my`steczstva Ukrayiny`. Pary`zh; Ky` yiv: Terra incognita, 2010. 416 s.
12. Vulf K. K genezisu sotsialnogo. Mimezis, performativnost, ritual / per. s nem. Sankt-Peterburg: Intersotsis, 2009. 164 s.
13. Goldberg R. Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashih dnei / per. s angl. Moskva: Ad Marginem Press, 2014. 320 s.
14. Grotovs`ky` j Ye. Teatr. Ry`tual. Performer / per. z pol`s`koyi. L`viv: Litopy`s, 1999. 188 s. (My`steczstvo teatru).
15. Daniels D. Utopiya — dlya chego? // Terra Incognita. 2000. # 9. C. 6–13.
16. Debor G. Obschestvo spektaklya / per. s fr. Moskva: Logos, 2000. 184 s.
17. Dekorativnoe iskusstvo. Moskva: Sovetskiy hudozhnik. 1991. # 5 (402).
18. Dni my`steczstva performans u L`vovi 2008–2014 / Pid red V. Kaufmana [ta in.] L`viv: Sokil V. M., 2015. 164 s.

19. Ivashy`na O. Tut vam ne Yevropa // Polity`chna kry`ty`ka. 2011. # 2. S. 256–261.
20. Kagan M. Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva. Chasti 1–3. Leningrad: Iskusstvo, 1972. 440 s.
21. Kisin V. B. Rezhy`sura yak my`steczto ta profesiya: navch. vy`d. Ky`yiv: Naukovo-osvitnij centr «AELS-tekhnologiya», 1998. Kn. 1: Yak vy`dovy`shha porody`ly`rezhy`suru. 104 s.
22. Klekovkin O. Homo Simultane: Nary`s pro lyudy`nu odnochasnu ta yiyi performansy`, skoyeni i neskojeni, yak u teatri, tak i poza jogo mezhamy` / In-t problem suchas. my`stecz. NAM Ukrainy`. Ky`yiv: Art Ekonomi, 2015. 144 s.
23. Kratkiy slovar po estetike: Kn. dlya uchitelya / pod red. d-ra filosofskih nauk prof. M. F. Ovsyannikova. Moskva: Prosveschenie, 1983. 224 s.
24. Mille K. Sovremennoe iskusstvo Frantsii / per. s fr. Minsk: Propilei, 1995. 336 s.
25. Polity`chna kry`ty`ka: zhurnal. 2011. # 2. 288 c.
26. Portfolio. Iskusstvo Odessyi 1990-h: sbornik tekstov. Odessa: Tsentr sovremennoho iskusstva Sorosa, Assotsiatsiya «Novoe iskusstvo», 1999. 313 s.
27. Prokopenko L. My`steczto yak ekonomichny`j zlochy`n // Polity`chna kry`ty`ka. 2011. # 2. S. 276–280.
28. Rozhdestvenskaya N. Psihologiya hudozhestvennogo tvorchestva: ucheb. posobie. Sankt-Peterburg: Yazikovoy tsentr, 1995. 272 s. S. 205 [tsit. po Klekovkin O. Homo Simultane: Nary`s pro lyudy`nu odnochasnu ta yiyi performansy`, skoyeni i neskojeni, yak u teatri, tak i poza jogo mezhamy` / In-t problem suchas. my`stecz. NAM Ukrainy`. Ky`yiv: Art Ekonomi, 2015. 144 s.].
29. Romanyuk V. Performans u prostori kul`tury`: arxayichni prototy`py` ta suchasni reprezentaciyi: dy`s... kand. kul`turologiyi: 26.00.01. Xarkiv, 2008. 182 c.
30. Stanislavs`ka Katery`na. My`stecz`ko-vy`dovy`shni formy` suchasnoui kul`tury`: monografiya / vy`d. 2-ge, pererob. i dopov. Ky`yiv: NAKKKiM, 2016. 352 s.
31. Sy`dor-Gy`belinda O. Performans Yuriya Onuxa, my`tcya kanadijs`kogo // Kul`tura i zhy`ttya. 1992. # 52. 28 grudnya. C. 5.
32. Sy`dor-Gy`belinda O. Mr. Performans // Art Line. 1997. # 1. S. 24–25.
33. Hrenov N. Zrelischa v epohu vosstaniya mass / Gos. in-t iskusstvovznaniya M-va kulturyi i massovyih kommunikatsiy RF; Nauchn. sovet RAN «Istoriya mirovoy kulturyi». Moskva: Nauka, 2006. 646 s. (Ser. «Iskusstvo v istoricheskoy dinamike kulturyi»).
34. Tsovma M. Protiv hlama novogo mira — politiki, media i iskusstva // Terra Incognita. 2000. # 9. S. 28–31.
35. Shehner R. Trening interkulturno // Barba E., Savareze N. Slovar teatralnoy antropologii: Taynoe iskusstvo ispolnitelya. Moskva, 2011. S. 245.
36. Shums`ka Ya. Instalyaciya ta performans u my`steczto kincy XX — pochatku XXI stolittya: ukrayins`ko-pol`ska pivpracya, tvorchy` ekspery`menty` ta vzayemovply`vy`: dy`s. ... kand. my`stecztoznavstva: 17.00.05. L`viv, 2017. 384 s.
37. Abramovic M. «The knife is real, the blood is real, and the emotions are real.» Robert Ayers in conversation with Marina Abramovic. URL: <http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1197> (last accessed: 05.06.2019).
38. Carlson M. Performance: A Critical Introduction. London and New York: Routledge, 2004. 292 p. doi: <https://doi.org/10.4324/9781315016153>
39. Goldberg R. Performance art. From futurism to the present. Third edition. New York: Thames & Hudson, 2011. 256 p.: ill.
40. Fischer-Lichte, E. The Transformative Power of Performance. A new aesthetics. London, New York, 2008. 240 p.

41. Luciano, I.-P. Performances. Happenings, actions, events, activities, installation. Padoue: Mastrogiacommo Editore, 1978. 286 p.
42. Schechner, R. Performance Theory. London, New York, 1988. 432 p.
43. Terra Incognita. International magazine for contemporary art. 1994–2000. № 1–9.
44. Tisdall, Caroline, ed. Art into Society, Society into Art: Seven German Artists. London: Institute of Contemporary Arts, 1974. p. 48.

Вишеславский Г. А. Перформанс в культуре и искусстве 1950–2010-х годов. Текучесть форм и смыслов

Аннотация. Статья посвящена проблематике перформанса как проявления акционизма в искусстве. В ней исследованы присущие перформансу особенности поэтики, эстетики и художественных средств. Исследованы изменения формы и сущности перформанса 1950–2010-х годов и соответствующие метаморфозы в вербальных его определениях.

Специфика перформанса — в персональном спонтанном авторском жесте, который имеет социальное и коммуникативное значение. Перформанс сформировался на протяжении 1950-х годов, но получил название и вербальное определение только в 1970-х. Однако уже в 1980-х он существенно изменил свою форму и семантику, что привело к необходимости новых дефиниций. После очередных метаморфоз в 1990-х годах это явление только условно можно было называть «перформансом». Многие предпочли говорить о «перформативных практиках». В этом тексте обосновывается название «акционизм зрелищности» и предлагается классификация его проявлений: всеобщая (интегральная) зрелищность является той реальностью, на фоне которой существует «акционизм зрелищности». Проявлениями последнего есть «авторская зрелищность» социальных активистов и диссидентов, «профессиональная зрелищность» политтехнологов и коллективная «игровая зрелищность» флешмобов.

Всеобщая зрелищность обретает все большее значение в культуре и коммуникации, она постепенно вытесняет все иные пути коммуникации, превращается в самостоятельный универсальный язык. Акционизм зрелищности создает новые эффективные формы коммуникации, большей частью аудиовизуальные, которые потом используются в сферах индивидуального или массового (посредством медиа) общения. Акционизм зрелищности способствует формированию общественного мнения относительно всеобщей зрелищности, что способствует адаптации людей к этой новой реальности XXI века. В статье содержится короткий обзор развития перформанса в Украине.

Ключевые слова: перформанс, зрелищность, художественный акционизм, терминология современного искусства, морфология перформанса, эстетика перформанса, перформанс в современном искусстве Украины, общая зрелищность, интегральная зрелищность, акционизм зрелищности, терминология акционизма.

Vysheslavsky G. A. Performance in culture and art of 1950–2010. Fluidity of form and content

Abstract. The article is devoted to problems of performance art as a manifestation of actionism. It is a continuation of the research «Happening and its place on the map of the terminology system of actionism» (published [9]). This research explores poetics, aesthetics and artistic means inherent for performance art. The author traces changes in the form and substance of the performance art in the period 1950–2010 and the corresponding metamorphoses in verbal definitions.

Specificity of the performance art in the personal spontaneous author's gesture that has a social and communicative significance. Understanding and mode of perception of an artistic work was changed under its influence. The performance art appeared as a phenomenon, in its modern sense, during the 1950s, but received the name and verbal definition only during the 1970s. However, already in the 1980s, it significantly modified its form and semantics, which led to new verbal definitions among researchers. After another metamorphosis in the 1990s, the phenomenon could only be conventionally named performance art. Most researchers began to use the expression «performative practices» and in this article the author substantiates the name «actionism of spectacularity» and proposes the classification of its manifestations: the general (integral) spectacularity is the reality on the background of which «actionism of spectacularity» exists. The manifestations of the latter differ on the basis of mass or individuality, by targeting different audiences and by measuring functionality. This is «author's spectacularity» of social activists and dissidents, «professional spectacularity» of political consultants, collective «game spectacularity» of flashmobs.

General spectacularity is becoming more and more important in culture and communication, it gradually supersedes all other forms and ways of communication, turns into an independent audio-visual universal «language» with signs of sensuality and alogism. Actionism of spectacularity produces new effective forms of communication, which are then used in all spheres of individual or mass (through media) communication. Preferably, these are visual or audio-visual forms of communication, which promotes to their convincing among the peoples of different countries. Actionism of spectacularity contributes to the formation of public opinion about the situation of general spectacularity and promotes the adaptation of people to this new reality of the XXI century.

The article contains a brief overview of performance art's development in Ukraine.

Keywords: performance, spectacularity, artistic actionism, terminology of contemporary art, morphology of performance art, aesthetics of performance art, performance in contemporary art of Ukraine, general spectacularity, integral spectacularity, actionism of spectacularity, terminology of actionism.