

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**Факультет культури і мистецтв**

**Кафедра культурології**

**РОЗВИТОК ВІЗУАЛЬНО-ПЕРФОРМАТИВНИХ ПРАКТИК  
У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ**

Кваліфікаційна робота (проект)  
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконав: студент  
Спеціальності 034 Культурологія  
Освітньо-професійної програми  
Культурологія  
Барабанов Володимир Володимирович

Керівник к. мист., доцент  
Думасенко С.А.  
Рецензент к. мист., ст. викл.  
Гуляєва О.В.

Херсон – 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. Історико-культурологічні засади дослідження</b> .....	6
1.1. Аналіз джерельної бази та категоріального апарату.....	6
1.2. Генезис художнього акціонізму.....	10
<b>РОЗДІЛ 2. Візуально-перформативні практики: культурологічний аналіз</b> .....	22
2.1. Перформанс як візуально-видовищна форма акціонізму.....	22
2.2. Хепенінг та культура імпровізації.....	31
2.3. Флешмоб у сучасному соціокультурному просторі.....	37
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	44
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	47

## ВСТУП

Середина ХХ століття в соціокультурному просторі західного світу позначена зміною парадигм – модерн поступився місцем постмодерну. Значні зрушення відбулися в різних галузях культури, філософії, моралі, науки, освіти. Не стало виключенням і мистецтво – протягом останніх п'ятдесяти років з'явилися сотні нових видів, жанрів, стилів та напрямів, що зазнали впливу естетики постмодерну. Основними характеристиками останньої є активне розповсюдження візуальних-видовищних практик, ігровий характер, полістилізм та культурний плюралізм, свобода дій художника, провокативність та процесуальність, соціальний характер творів, політизованість мистецтва, мінімалізм та конструктивізм, іронія, епатаж, абсурдність та ін. Вищезазначене найяскравіше втілюється в художньому акціонізмі, найбільш розповсюдженими формами якого є перформанс, флешмоб та хепенінг.

Утім, незважаючи на значну популярність візуально-перформативних практик серед глядачів і учасників, їх історія, науково-теоретична база недостатньо вивчені у порівнянні з іншими культурно-мистецькими феноменами. Проте останні десятиліття позначені появою наукової літератури з окресленої теми, захистом низки дисертаційних досліджень, проведенням конференцій тощо. Серед провідних учених, які у своїх працях звертаються до предмету нашого дослідження, слід назвати А. Баканурського, Г. Вишеславського, Д. Гончаренка, Т. Грідяєву, К. Станіславську та ін.

Актуальність роботи зумовлена потребою в дослідженні сучасних культурно-мистецьких процесів, зокрема, проблем появи та розвитку акціоністської культури, розмаїття її форм.

Вищезазначене зумовило вибір теми дослідження: **«Розвиток візуально-перформативних практик у сучасній культурі»**.

**Мета роботи** – розглянути розвиток форм художнього акціонізму в сучасній культурі.

У роботі ставляться та вирішуються такі **завдання**:

- здійснити аналіз джерельної бази та категоріального апарату;
- простежити генезис художнього акціонізму;
- розглянути перформанс та хепенінг як візуально-видовищні форми акціонізму;
- описати флешмоб у контексті сучасних соціокультурних процесів.

**Об'єктом** кваліфікаційної роботи є художня культура постмодерну.

**Предмет** дослідження – форми художнього акціонізму другої половини ХХ – ХХІ століття.

**Методи дослідження.** Для розв'язання окреслених завдань використовувались такі методи дослідження: культурологічний – для включення синтезуючого підходу до досліджуваного предмету в єдиний історико-культурний контекст, а також для з'ясування функцій та ролі візуально-перформативних практик у сучасній культурі; аналітичний – під час вивчення літератури; біографічний – під час розгляду творчого шляху провідних акціоністів; історичний – для відтворення соціокультурної ситуації, що зумовлювала генезис акціонізму.

**Наукова новизна** полягає у комплексному дослідженні найбільш поширених інтерактивних форм художньої культури та виділенні їх специфічних характеристик, враховуючи сучасну культурологічну та мистецтвознавчу думку.

**Апробація результатів.** Окремі розділи кваліфікаційної роботи обговорені на засіданні кафедри культурології Херсонського державного університету. Основні положення оприлюднені на ХІ Усеукраїнській (із міжнародною участю) науково-практичній конференції «Актуальні

проблеми мистецької освіти в системі вищої школи» (Херсон, ХДУ, 2020 рік).

**Публікації.** Окремі теоретичні положення і висновки наукового дослідження знайшли відображення у статті «Сучасні форми художнього акціонізму», яка надрукована в альманасі «Магістерські студії» (Херсон, 2021 рік).

**Практичне значення одержаних результатів** полягає у залученні досліджуваного матеріалу для підготовки до загальних та фахових дисциплін: «Історія культури», «Історія художньої культури», «Сучасна культура», «Історія театру», «Візуальна культура ХХ століття» тощо. Матеріали кваліфікаційної роботи можуть бути використані при написанні курсових, рефератів та інших наукових розвідок.

**Структура дослідження.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Аналіз джерельної бази та категоріального апарату

Питання візуально-перформативних практик у науковій літературі почало підійматися у середині 2000-х років. Проте серед фундаментальних праць, що всебічно висвітлюють окреслену тему, можемо передусім назвати монографію докторки мистецтвознавства К. Станіславської «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» [30]. У своїй науковій розвідці українська дослідниця розкриває проблему видовищних форм у контексті сучасного мистецтвознавства, звертається до питання «образотворчої тілесності» у модифікаціях мистецько-видовищних форм, розглядає сучасний стріт-арт у просторі мистецько-видовищних форм, аналізує сценічні та екранні мистецько-видовищні форми.

Також авторству К. Станіславської належить низка статей у вітчизняній науковій культурологічній та мистецтвознавчій періодиці: «Специфіка постмодерністської видовищності» [32], «Артмоб: художня акція у просторі вуличного мистецтва» [33], «Звукова інсталяція у просторі вуличного мистецтва» [34], «Митець і глядач: погляд на взаємини у модусах постмодерністської видовищної культури» [35], «Сучасні перформативні практики: образотворчість чи театралізація? (На прикладі творчості Марини Абрамович)» [31] та ін. В останній роботі дослідниця наголошує, що «на пострадянському просторі, тут поняття перформативності розглядається як вагома ознака сучасного комунікативного середовища, а саме явище перформансу вивчається у координатах культурології, філософії, соціології, мовної комунікації» [31, с. 154].

Історико-культурологічна складова окресленої проблеми викладена у працях професора А. Баканурського. Визначення та аналіз ключових понять акціонізму знаходимо у «Театрально-драматичному словнику ХХ століття» А. Баканурського та В. Корнієнка [37]. Філософсько-естетичний дискурс питання розглянуто у розвідці «Простір мовчання, або Семантика німоти у видовищі» [2]. Історичний аспект проблеми розкрито одеським науковцем у статті «Майданний перформанс Середньовіччя» [1].

Д. Гончаренко у своїх працях «Концептуальні засади розвитку перформанс-арту» [13], «Перформанс-арт як явище культури постмодернізму» [14], «Практики використання відео у перформанс-арті» [15] звертається саме до феномену перформансу та обґрунтовує його появу й розвиток у контексті парадигми постмодерну.

Наукові розвідки Г. Вишеславського («Просторові композиції в українському сучасному мистецтві: Приклад типологізації» [8], «Деякі складові Нет-арту у практиці інвайронменту. Акції київської мистецької групи "Фіктивна галерея. Експедиція"» [9], «Хепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму» [10], «Перформанс в культурі та мистецтві 1950-2010-х років. Плинність форм і змістів» [11]) торкаються різноманітних проблем акціоністської культури – морфології, типології, термінології, історії та ін.

Одним із перших в українському мистецтвознавстві теоретично осмислив форми акціонізму А. Баканурський. «Перформанс – форма паратеатральної діяльності, метою якої є підвищення рівня ігрового змісту реального життя. Іншими словами перформанс – «інсценована реальність» (К. Бальме). Перформанс розширює межі театру, втягуючи в його орбіту практично будь-які акції, розраховані на публічне сприйняття. Він, як у комедії дель арте, поєднує приблизний сценарний синопсис (начерки) з імпровізацією. Перформанс синтетичний у тому розумінні, що здатний

поєднувати не тільки різні види мистецтв (не обов'язково видовищно-рольові), а й ритуали, технічні досягнення та ін.» [37, с. 181-182].

За визначенням вітчизняної дослідниці К. Станіславської, перформанс – «певне дійство, що виконується за визначеним планом одним або кількома учасниками перед запрошеною публікою; це жива візуально-процесуальна композиція із символічними атрибутами, позами, жестами, діями» [30, с. 86].

Інша популярна форма акціонізму, хепенінг, у «Театрально-драматичному словнику ХХ століття» трактується таким чином: «Хепенінг – імпровізаційна безфабульна театралізована вистава, що ґрунтується не на попередньо підготовленому драматургічному матеріалі, а на спонтанних реакціях виконавців, які провокують ігрову активність глядача. Подія й дія в хепенінгу є не частиною сюжету, а самоціллю» [37, с. 67].

«Флешмоб (англ. *flash* – спалах, мить; *mob* – натовп) – заздалегідь спланована через Інтернет масова акція, у якій група людей раптово, несподівано для перехожих, з'являється у визначеному громадському місці, виконує впродовж нетривалого часу певні оговорені дії, після чого дуже швидко «розчиняється», – пише К. Станіславська [33, с. 52].

Флешмоб являє собою специфічну форму соціальної комунікації (екзистенційно значуще повідомлення, передане ніким нікому і ні про що), яка стає можливою в результаті кооперації реального і віртуального простору. Однак з плином часу межі поняття розмиваються, і сьогодні воно означає широке коло соціальних явищ, об'єднаних трьома базовими ознаками: короткочасний (миттєвий) характер, незвичайність та несподіваність того, що відбувається для випадкових спостерігачів [18, с. 78].

У сучасній художній практиці відбувається неусвідомлена, а часто і цілеспрямована підміна прекрасного потворним. Реципієнтам, «споживачам» такого мистецтва нав'язується «нове прекрасне», по суті є

потворним в повному розумінні слова. Це «нове прикрасне» приваблює своєю незвичністю, а краще сказати шоковому, і поступово людина звикає до того, що таке мистецтво є нормальним. Для провідників постмодерністського мистецтва абсолютно не важливо керуватися категоріями і законами класичної естетики і філософії культури, ці категорії і закони просто не співвідносяться з їхніми цілями - маніпулювання свідомістю, а тому і пропонують деякі сучасні «естетики», як наприклад М. Уоліс, кардинально переробити категоріальний апарат естетичної науки, в якому б поряд з традиційним прекрасним, з'явилося б, наприклад, шокує, огидне [36, с. 101].

Відхід культури від логоцентризму (девербалізація) у бік візуального початку обумовлений, передусім, появою новітніх технологій, що суттєво змінили сприйняття аудиторії: візуально-видовищні практики сьогодні стають домінуючим чинником, що охоплює такі різні за своєю естетикою та ідеологією культурні феномени, як кіно та телебачення, фотографія та дизайн, стріт-арт та концептуальне мистецтво, реклама та мода тощо. Без перебільшення можна зазначити, що візуалізації, видовищності підкорені усі галузі життя сучасної людини [32, с. 263].

Значення художніх практик для формування некласичної естетики досить велике. Воно виражено в розробці принципів, котрими згодом будуть керуватися художники при створенні своїх творів. У цьому ключі варто окреслити кілька спільних рис, характерних для хепенінгу, перформансу. По-перше, всі вони висловлюють ігрову сторону мистецтва, іронізують і висміюють саме мистецтво. По-друге, через нові форми знаходить своє вираження авторська інтерпретація реальності, яка постає як позбавлена цілісності, фрагментарна, де кожна подія людського життя безслідно зникає, де стирається межа між теперішнім і минулим, вислизає сенс будь-яких вчинків, оцінок. Нерідко художник постмодернізму намагається створити нову реальність, завдяки досягненням науково-

технічного прогресу. Він живе у світі кіберпростору, симулякрів, гіперреальності. По-третє, постмодерністські художники, звертаючись до дійсності, намагаються розширити сферу, «ситуацію» мистецтва. Вони вдаються до жестів, елементів, об'єктів, створюючи просторове середовище, у якому художник формує нові стосунки з глядачем [20, с. 22].

К. Станіславська наголошує: «Людина ХХ – початку ХХІ століть фактично є суб'єктом візуальної репрезентації, проживаючи своє життя в атмосфері тотальної візуалізації і відчуваючи себе то глядачем, то виконавцем. Сучасне видовище, в тому числі мистецьке, з об'єкта споглядання перетворюється на феномен, що залучає або спонукає до участі у дійстві самого глядача, який свідомо чи несвідомо приміряє на себе роль співавтора, співтворця: подібне спостерігається у формах художньої акції, інструментального та хорового театру, перформансу, хепенінгу, тотальної інсталяції, флешмобу, боді-арту, стріг-арту, електронної відеогри» [35, с. 182].

## **1.2. Генезис художнього акціонізму**

В умовах нескінченного оновлення, перегляду і розширення художньо-виразних та естетичних засобів мистецтва ХХ ст. спостерігається свідомо розбіжність між самою технологією створення арт-об'єктів (у тому числі акцій) – і рівнем сприйняття масового, а подекуди й професійно-спрямованого глядача, що часто відрізняється поверховістю й однобічністю смаків, знань, суджень, художніх уподобань [29, с. 193].

Г. Вишеславський наголошує: «Нові синтетичні форми мистецтва є складним об'єктом для систематичного дослідження. Вони вимагають

нових методик, а також тих знань, які у традиційній класифікації значно віддалені одне від одного. Це мистецтвознавство, культурологія, філософія, соціологія, політологія, психологія, релігієзнавство тощо. Завдяки цьому у дослідженнях, присвячених мистецькому акціонізму, існують геть різні підходи з позицій перелічених наук» [10, с. 23].

«Акціонізм сформувався у лоні концептуального мистецтва. Один з основоположників наряду американський художник Джозеф Кошут виклав головні положення концептуалізму у статті «Мистецтво після філософії» (1969), де стверджував, що мистецтво — це сила ідеї, а не матеріалу. Мистецький твір може не мати матеріального втілення, оскільки ідея сама по собі є таким самим твором мистецтва, як і закінчений художній об'єкт. Концептуальний твір народжується у момент, коли ідея автора поєднується з думками глядачів з цього приводу. Якщо глядач приймає «умови гри», він перетворюється на співавтора твору, і сам процес мистецько-творчого акту стає важливішим за кінцевий результат. Саме цей принцип отримав своє яскраве втілення у *мистецтві дії (акціонізмі)*» [31, с. 155].

Перші акції проводилися дадаїстами та сюрреалістами ще в 1910-1925 рр. і носили, як правило, демонстративно епатажний і деструктивний характер. Наступним етапом свідомого перенесення уваги художника (а в якійсь мірі й глядача) з твору на процес його створення став «живопис дії», найвідомішим представником якого був Джексон Поллок. Спонтанний процес розливання або розбризкування фарб по полотну, яким управляли виключно глибинні підсвідомі імпульси художника, виходив тут на перший план. Сама виникла картина розглядалася лише як документ, що підтверджує факт події акції, як унікальна психограма творчості, що не несе у собі жодної художньої цінності [5, с. 102-103].

Також слід згадати про епатажні акції італійських, українських та російських футуристів, які намагалися всіляко естетизувати своє творче та

повсякденне життя. Видовищність, інтерактив із глядачем, провокативність, галасливі маніфести почасти шокуюча поведінка неодмінно супроводжували акції авангардистів.

«У процесі перших інтеракцій, – зазначає Т. Грідяєва, – художники створювали синтез "живого дії" з образотворчим мистецтвом, в процесі таких творчих експериментів, в галузі мистецтвознавства виник термін "мистецтво дії" ("dripping"), який легко зайняв своє місце як вираз абсолютного знаку американської "жестуальності". Такі художники як Поллок, Джаспер Джонс, Роберт Раушенберг, а також Джим Дайн і Клас Ольденбург, використовували в своїй творчості синтез "action painters" та "gestu"» [17, с. 132].

Продовженням цих акцій стали знамениті «Антропометричні» перформанси Іва Кляйна, що проходили в Галереї сучасного мистецтва в Парижі в 1960 р В акції «Антропометрія синьої епохи» три оголені моделі обмазувалися за допомогою Кляйна синьою фарбою і притискалися своїми тілами до розвішаним по стінах чистим полотнам. У процесі перформансу струнний оркестр виконував «Монотонну симфонію», яка складалася з одного безперервного тону, що тривав 20 хв. Художник був у чорному смокінгу, запрошені глядачі – у вечірніх туалетах. Відразу ж після акції пройшла сорокахвилинна дискусія про значення міфу і ритуалу в мистецтві між Кляйном і ташистом Жоржем Матьє. Документальні відбитки на полотні, отримані в результаті «антропометричних» акцій Кляйна, склали його знамениту серію АКТ, окремі полотна якої експонуються сьогодні в багатьох музеях світу [5, с. 103].

Важливим є те, що художники у своїх акціях на різних послідовних етапах використовували технологічні форми, сприяючи швидким його змінам, розширюючи типологічні форми дії та презентації ідеї. Так, до кінця ХХ ст. в усьому світі простежуються зміни від «dripping» до медіа проектів, які вражають своєю масовістю і просторовою масштабністю.

Видовища – розваги з життя людей представляють «реаліті-шоу», методологічний формат яких задіє нові інструменти рольової гри для дослідження людського побуту методом психологічного інтерактиву. Формат таких проєктів продовжує акціонізм вуличного дійства, наприклад, хепенінгу або перформансу, трансформуючи ідеї вираження в контексті суспільства через медіа інтерактив. Введений у глядацьку свідомість у вигляді нових вимірів часу і простору він відразу ж отримав визначення «віртуальний». Сам термін «віртуальна реальність» асоціюється сьогодні з можливостями новітніх мультимедійних аудіовізуальних і комп'ютерних технологій, за допомогою яких можна створити ілюзію, що сприймається і відчувається споживачем як реальна подія [17, с. 133].

Особлива форма акцій була розроблена рухом «Флюксус» (існує з початку 1960-х років), в якому акції називалися «концертами» і для них писалися спеціальні «Партитури». Представники цього руху висували в якості програмних принципів стирання особистісного начала в їх акціях (авторська корпоративність); гібридність акцій, що включали елементи різних видів мистецтва; принципову несерйозність, демонстративно грайливий, іронічний та тимчасовий характер акції [5, с. 105].

«Арт-група «Флюксус» в якості інтернаціонального об'єднання художників, архітекторів, дизайнерів, композиторів, поетів, критиків, танцівників, режисерів, математиків і політиків часто описується в якості найбільш радикальної та експериментальної з усіх груп, створених у повоєнний час. Об'єднувальним фактором для членів цієї арт-групи було прагнення зруйнувати межі між мистецтвом і його оточенням. «Флюксус» був способом бачення життя і суспільства, способом життєвої активності. Теоретики «Флюксус» стверджували, що мистецтво не існує поза грою, і засуджували серйозність. Новий рух претендував на роль каталізатора в реакції злиття мистецтва з життям, процесу їх взаємопроникнення; «Флюксус» також руйнував межі між мистецтвом, філософією і дизайном.

Його представники були схиблені на експериментах. Метою флюксус-проектів було представлення пересічних щоденних дій та побутових об'єктів в естетичному й артистичному середовищі, з метою розширення та трансформації їх сприйняття. Його акції були різноманітними — від салатів на сцені та руйнування фортепіано під час перформансу до пропозиції аудиторії звільнити простір. Зрештою, провідними рисами «Флюксусу» виявилися дві особливості — ексцентричне почуття гумору і простота», – пише Д. Гончаренко [14, с. 335].

А. Приходько зазначає, що «чимало найрадикальніших акцій та перформансів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. мають соціальне спрямування. В епоху постмодерну соціальні відносини стають відносинами споживання, тому певні мистецькі акції спрямовані саме на вихід із суспільства споживання та протистояння споживчому відношенню до мистецтва» [29, с. 197].

Найбільшого резонансу в історії видовищних перформативних практик викликав віденський акціонізм. Д. Гончаренко характеризує цей феномен як «радикальний мистецький рух, пов'язаний з діяльністю групи австрійських художників 1960-х. Творчість віденських акціоністів припадає на цей же період, але вона досить мало залежала від інших авангардних рухів епохи, що заперечували традиційні форми мистецтва. Практика їх постановочних акцій, розрахованих на аудиторію, в дечому нагадує «Флюксус», але дії віденських акціоністів помітно відрізняли деструктивність і насильство, частота використання в акціях оголеного тіла, крові, екскрементів, туш тварин тощо» [14, с. 335].

Віденські акціоністи – Отто Мюль, Герман Нітша, Гюнтер Брюс, Курт Крен, Отмар Бауер, Рудольф Шварцкоглер та інші – не були задоволені традиційними засобами художнього вираження, знаходячи їх млявими і абсурдними, що в підсумку і призвело художників до втілення власних ідей в «акціях». З самого початку перформанси віденських

аукціоністів відрізнялися високим ступенем провокативності, що забезпечило їм виникнення широкого громадського резонансу, а також погану славу на багато років і ряд заведених кримінальних справ. Провокативність їхніх акцій полягала в карнавальній сутності. Тіло і його життя, що включає процеси поїдання їжі, випорожнення, оргії та агонії, стали ключовими в перформанси акціоністів. Окрім цього, ними широко використовувалася десакралізація церковних і державних символів. Перформанси віденських акціоністів стали справжнім «ляпасом суспільному смаку» буржуазії, що насолоджувалася своїм спокійним і ситим життям. Відверто порнографічні, що включають почасти значний елемент жорстокості акції Отто Мюля, задокументовані режисером Куртом Креном, шокували публіку 1960-х [22, с. 14-15].

«Нападки на вкорінену інфраструктуру мистецтва, здійснені європейськими та американськими художниками, були множинними і системними. Навіть у традиційно стриманому Лондоні мистецтво перформансу отримало новий статус, потрапивши до газетних заголовків. Стало очевидно, що національні кордони більше не можуть перешкоджати поширенню радикальних ідей. Перформансист Стюарт Бріслі, наприклад, здійснював довготривалі ритуали з тілом, ставлячи перед собою та глядачами такі питання, як «влада чи автономія», «контроль чи свобода», «споживання чи самозречення». В кінці 1950-х Бріслі навчався в Лондонському королівському коледжі мистецтва, у класі живопису, а згодом жив у Німеччині та США, де зіткнувся з расовою сегрегацією і вбогістю. Для роботи, названої «Десять днів» (вперше показаної в Берліні, в 1972 р., а потім в Лондоні, в 1978 р.), Бріслі на Різдво протягом десяти днів відмовлявся від їжі, весь цей час спостерігаючи, як повільно псуються страви, які йому церемонно подавали» [14, с. 336].

«Один з постулатів тілесної ідеології акціонізму, – на думку К. Станіславської, – полягав у тому, що митці прагнули покінчити з

фетишизацією людського тіла, з екзальтацією його краси і досконалості, що їх століттями проповідували література, живопис, скульптура. Акціоністи мали на меті дати відповідь: чим же насправді є людське тіло і яке його становище у світі? Одна з відповідей полягала у тому, що тіло – це *інструмент* людини, від діяльності якого вона залежить і яким користується у буденному житті. І тому акціонізм обрав формою своєї мистецької діяльності саме тіло, аби глядач міг зчитувати з нього, як з об'єкта художнього досвіду, певну інформацію про те, чим воно є насправді – біологією, змодельованою культурою чи проявом культури в біології» [35, с. 183].

«Мистецькі акції такого типу унаочнювали той факт, що мистецтво уже вільне від потреби виражати себе в довговічному предметі споживання, що шанобливо оглядається в якомусь захаращеному антикварному салоні. Випадок, довільність, неповторність і ретельна неповага до педантичності смаку – ось нові парадигми найбільш експериментального з усіх видів сучасного мистецтва» [14, с. 336].

Незважаючи на швидкі технологічні зміни, що прискорили процес і вплинули на форму і типи акціонізму з початку 50-х років у всесвітньому мистецтві, на території пострадянських країн формувалася «своя» соціалістична реальність. З численних гасел і соцреалізмів, своє продовження отримали ідеологічні, художньо-естетичні конфронтації і практики в Україні. Важливою характерною ознакою особливостей української парадигми ХХ – початку ХХІ століть є визначальні суспільно-політичні обставини, що породили певні характерні в межах держави умови, які загальмували доступ інтеграції світових напрямів акціонізму [17, с. 134].

У той самий час при оцінці трансформації художньо-креативних способів естетизації культурного середовища важливо співвідносити змістовно-стилістичні особливості сучасних візуально-перформативних

практик з критерієм гуманізації міського способу життя. Значущість критерію гуманізації обумовлена низкою проблем техногенної цивілізації, які притаманні соціально-культурним аспектам сучасного урбанізму. Звідси виникає завдання гармонізації технологічних і художньо-творчих форм міського простору. Вирішенню даного завдання сприяє видовищно-процесуальний фактор розширення спектра емоційних вражень містян, який, поряд з візуальними формами перетворення урбаністичного простору, ефективно впливає на процеси гуманізації міського стилю життя. Креативно-розважальні форми залучення різних шарів міського населення в арт-практики різного типу активізують естетичне ставлення до світу [6, с. 68].

З 1990-х років можемо зафіксувати початок нового етапу розвитку української культури, однак, відчутне і визнане відставання України на всіх рівнях від провідних західних країн призвело до поверхневого швидкого заповнення «білих плям» у мистецтві. В державі почав зароджуватися принципово «новий» період так званого «сучасного» мистецтва, який копіював візуальний ряд світового мистецтва, змінюючи ідеологію. Як наслідок, заборонене свого часу в Україні мистецтво акціонізму, використовуючи всесвітні творчі експерименти, стало швидко поширюватися в мистецькому середовищі Львова, Києва, Одеси. Протягом цих років спостерігаємо зростаючу зацікавленість американським і європейським постмодернізмом, який десятиліттями в історії національної художньої культури офіційно замовчувався і заборонявся, але про його існування на Заході в типологічних формах було відомо з частково висвітлених в «заочній» формі теоретичної зарубіжної публікації [17, с. 135].

«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, загрозливість, небезпечність, огидність. Проте, це дуже дієві методи впливу і через те вони вкрай спокусливі для того, що б їх засвоїли та використали у своїх практиках митці — особливо вдаючись до відповідно загрозливої 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, виходячи з контексту кожної конкретної акції» [10, с. 24].

Своїми асоціально спрямованими та жорстокими акціями митці намагалися продемонструвати тваринне людське начало, створити дзеркальне відображення моралістів з політикою подвійних стандартів. Відверта провокативність, з використанням стратегії шоку, спрямована на руйнування усталених поведінкових стереотипів. Акціоністи створювали нову сутність мистецтва, руйнуючи традиційні уявлення як про мистецький твір, так і стосовно образу митця. На відміну від класичного мистецтва, мистецтво дії не несе функцію естетичного. Ключовим моментом виступає принципово нова генерація смислів, через які транслюються актуальні проблеми суспільства, заковані у так званих мистецьких діях [29, с. 198].

Завдяки заборонам, що призвели до послідовних формоутворюючих принципів, відбувалося незрозуміле для еліти Львова поширення актуального мистецтва, вписуючись / НЕ вписуючись в існуючі системи класичних пошуків у мистецтві, яке формувалося теж підпільно в майстернях, об'єднаннях, виховуючи естетичні стереотипи. Протягом першої половини ХХ ст., сформувалися властиві для західного регіону України естетично-аскетичні складові мистецького середовища з загостреним відчуттям приналежності до загальнонаціональних джерел

української історичної ідентифікації. Таким чином, у творчому мистецькому середовищі своєрідно переплелися і знайшли відображення головні напрями західноєвропейського модернізму (який пізніше також іммігрував в Америку) і американського абстракціонізму, авангарду – футуризму, конструктивізму – формалізму. Як писав К. Звіринський саме у Львові і сформувався найзначніший художній дуалізм, «поштовхом для експериментаторства стала інформація про творчий метод абстрактного імпресіонізму Дж. Поллока» [цит. за: 17, с. 136]

Використовуючи як базову основу авангардні напрями, львівський культурний регіон, який базується переважно на естетичних, культурно-національних принципах, сформував принципове «класичне» розуміння художніх процесів нашого часу. Саме цей культурно-історичний період і є аргументом у посттоталітарній художній спадщині, національні фактори котрої стали визначальним простором для альтернативних мистецтв дії постмодернізму [17, с. 136].

«Художній образ у художньому акціонізмі (перформансах, хепенінгах) відрізняється від образу традиційних мистецтв за формою, тоді як його структура залишається без змін. Акціонізмі це — збіг 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 (ленінська теорія відображення), а відбувається у свідомості і діях глядачів за умови взаємодії з твором. Це «половина» від «класичного образу», яка пропонує абстрактні ідеї й інструкції до здійснення. Друга половина — глядач. Тільки під час його дій, згідно запропонованим інструкціям, дві половини об'єднуються (у свідомості глядача) у єдиний художній образ» [10, с. 26].

Між ХХ і ХХІ ст. відбуваються теоретично візуально-інтерактивні спроби демонстрацій акціонізму з певною метою: змінити пов'язане з принциповим суб'єктивізмом нерозуміння суспільством всесвітніх

процесів актуального мистецтва. Однак, становлення акціонізму, як у період його перших проявів в 1980-х, так і пізніше в XXI ст., у художніх центрах Києва, Харкова, Одеси, Львова та інших містах Україна проходить процес декларацій і «заявок» про «своє» існування щоразу через процес вторинного становлення. Виникаючі непорозуміння відбуваються також через невміння глядача «читати» метафору, крім того сучасне мистецтво гіпертексту усвідомлено пориває з категорією «здоровий глузд», а це, в свою чергу, збільшує прірву між художником і глядачем [17, с. 138].

Арт-практики другої половини XX ст. свідчать про становлення нового художнього світогляду і нової концепції мистецтва. Сенс цих акцій полягав у виділенні цілих фрагментів, уламків реальної дійсності і обмеження їх художніми рамками. Художника цікавить мінливість навколишнього світу; звідси миттєвість і неповторність хепенінгів, перформансів, флешмобів. Сутність художніх практик полягала в тому, щоб показати весь спектр співіснування феноменів реальності, багатопланове буття в новій сучасній культурі, що відповідає вимогам і потребам навколишнього світу, який знаходиться в постійному становленні [20, с. 25].

Таким чином, художній акціонізм почав своє формування в контексті модернізму, для якого характерні експериментальні фундаментальні спроби в галузі мистецтва і творчих практик самопрезентації суб'єкта діяльності, а також епатажно-ігрові елементи існування в публічному просторі. Інші акценти на цих же формах видовищної культури розставляються в художніх практиках постмодернізму. Розвиваючись як естетичні виклики традиційним способам залучення аудиторії до кола художніх вражень, перформанси та хепенінги більш інтенсивно актуалізують постмодерністські установки на пародійно-ігровий і провокативний підходи до організації публічних видовищ [41, с. 81].

Сягаючи своїм корінням авангардної культури, візуально-перформативні практики здолали шлях у більш ніж століття. Перші малочисельні (але пам'ятні) акції футуристів та дадаїстів сьогодні поступилися багатотисячним флешмобам, а віденський акціонізм і сьогодні залишається найбільш шокуючим і епатажним прикладом перформансу.

## РОЗДІЛ 2

### ВІЗУАЛЬНО-ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

#### 2.1. Перформанс як візуально-видовищна форма акціонізму

Теоретичну та методологічну складові аналізованого у даному параграфі феномену детально викладає К. Станіславська: «Говорячи про перформативність дії, вчені розділяють поняття «перформативне мистецтво» (*performing art*) та «мистецтво перформансу» (*performance art*). Перформативні мистецтва – це загальний термін для усіх виконавських (театральних та музичних) мистецьких форм, які розгортаються на сцені у реальному часі: драматична вистава, опера, балет, мюзикл, естрадне шоу тощо. Автор у цьому разі є лише створювачем дійства. А у мистецтві перформансу (або просто у перформансі) перформер є автором концепції та її виконавцем: він одночасно і презентує ідею, і виконує її. Відбувається розділення понять: «робити» (*doing*) і «показувати “роблення”» (*showing doing*). У першому випадку маємо на увазі перформанс, у другому – перформативне мистецтво. У змістовну основу виразу «перформативні практики», безумовно, закладено саме *performance art*, але, поряд із перформансом, до цих практик відносять також художні акції та хепенінги. На наш погляд, задля уникнення подальшого розмивання терміна «перформанс», було б доцільніше і точніше називати подібні практики акціоністськими – від акціонізму або мистецтва дії (*action art*)» [31, с. 155].

Як наголошує А. Баканурський, унікальність перформансу «полягає в постійно присутній у ньому автентичності, оскільки дійові особи й хронотоп незмінно залишаються самими собою, реальними. З огляду на ту обставину, що предметом демонстрації в акціях подібного типу є не

результат, а процес, використання поняття "роль" або "образ" для перформансу представляється проблематичним. Для перформансу на перший план виходить поняття "*liveness*", тобто присутність виконавця, а не образу» [37, с. 182].

Також науковці називають перформанс «театром візуальних мистецтв» зважаючи на те, що він синтезує елементи пантоміми, естрадного мистецтва, хореографії, поезії, музики, відео, кіно [30, с. 86].

«Перформанс – це гра з публікою. Він має кілька ознак: – реакція глядача передбачена наперед; – головне завдання – шокувати публіку, викликати емоції; – домінує прояв реальності над літературною складовою; – складається з дратівливих, психологічно травмуючих елементів: звук, фрази» [24, с. 89].

Мистецтво перформансу виключає сприйняття арт-об'єкта в якості предмету споживання, через що його не можна ні купити, ні запозичити, ні продати, ні обміняти; на відміну від артефактів, виконаних із звичайних художніх матеріалів, воно є лише діями деміурга. Протягом 1960-70-х років дана форма акціонізму звернула на себе увагу невеликої, але дуже впливової глядацької аудиторії. Перформанс беззаперечно розглядається в дискурсі постмодерної культури, й тому слід співставити його з акціями футуристів, дадаїстів, сюрреалістів. Процесуальне мистецтво модернізму і постмодернізму мають низку спільних рис, таких як: «1) Розвиток в часі; 2) Провокативність; 3) Соціальність; 4) Примат дії; 5) Синтез різних видів мистецтва. Однак, незважаючи на те, що процесуальне мистецтво цих двох епох часто втілюється однаково, основою для нього послужили різні епохи, і суть у них теж різна. Якщо модерністські акції прагнули оригінальності, намагалися винайти нову художню мову та були скеровані на розрив з мистецтвом минулого, то постмодерністські акції не такі вже й оригінальні. Діячі перформанс-арту часто звертаються до минулого і надихаються саме ним» [14, с. 336-337].

«Перформанс зосереджений на тому, щоб зробити глядача більш розкутим. Філософське тлумачення дійсності, атмосфера метафізики, подолання незвичного – все це засоби для досягнення головної мети перформансу: заповнити у глядачів нішу нестачі емоцій у повсякденному житті.

Перформанси – дуже багатогранна форма мистецтва. Існують театральні перформанси – і там дійсно межа між театром та performance art майже не помітна. Не завжди легко відокремити найсучасніший театр від перформансного. Перш за все, відмінність у візуальній та концептуальній частинах, в тому, хто його робить. Перформанс іноді називають "театром художника". Якщо "театр" роблять художники, то це, швидше за все, ближче до перформансу. Якщо роблять люди з театральною освітою, то, скоріше, це театр, навіть дуже сучасний із застосуванням інноваційних технологій» [24, с. 89].

«Перформанс майже завжди перебуває на межі між сакральним (ритуальним) і повсякденним. Він зорієнтований насамперед на зоровий (візуальний), а не словесний (вербальний) характер сприйняття. Якщо навіть у ньому й використовуються слова або мовна взаємодія між виконавцями, то не в їхній традиційній інформативній функції. Звукові знаки наділяються символічним сенсом і використовуються скоріше для того, щоби спровокувати глядача на пошук якогось прихованого змісту. У перформансі, як і в інсталяції, звичайні речі та буденні предмети, завдяки незвичайним поєднанням і нетрадиційному використанню, набувають нового, іноді абсолютно несподіваного сенсу», – зазначає Я. Шумська [42, с. 81-82].

Дії, що відбуваються під час перформансу, можуть виходити за межі загальноприйнятих етичних норм: несподіваність, провокативність, епатаж є елементами естетики даної художньої форми. У своїх експериментах митці вдавалися до незвичних прийомів, свідомо шокуючи реципієнта

«безглуздістю, жорстокістю та садомазохізмом своїх дій, які піднімали теми самоідентифікації, життя та смерті, сексуальності, здоров'я та хвороби, насилля та дискримінації:

- Кріс Бьорден (США) годинами лежав на підлозі або сходах галереї; повз на асфальті по склу; переживав реальний постріл у руку;

- Ів Кляйн (Франція) малював по полотну тілами оголених натурниць;

- Йозеф Бойс (Німеччина) розмовляв з мертвим зайцем; прожив у галереї три дні разом з койотом, провокуючи його на дії проти себе;

- Герман Нітч (Австрія) показово вбивав тварин;

- Гілберт і Джордж (Англія) уявляли з себе живі співаючі скульптури;

- Віто Аккончі (США) кусав себе; боксував із власним відображенням у дзеркалі» [31, с. 155].

«Однією з характерних рис перформанс-арту є симуляція реальності, внаслідок котрої застосовуються практики підміни справжніх і умовних понять, зсунення акцентів і звичних відправних точок реального та штучного, і, зрештою, знищення кордонів між мистецтвом і життям. Перформанс-арту притаманне об'єднання безлічі різноманітних елементів, сукупність яких може варіюватися від акції до акції, що й характеризує його як унікальне явище постмодерністської культури» [14, с. 337].

«Загалом, перформанс дає змогу в миттєвих ідеальних формах втілювати художні ідеї, наголошує на самоцінності творчого процесу та спілкуванні мистця з публікою. Художні акції знищують дистанцію між мистецтвом і глядачем, інтенсифікуючи переживання останнього» [42, с. 82].

«Культурним корінням, стильовими джерелами перформансу є архаїчний релігійний ритуал, стародавні і середньовічні видовища, езотеричні практики, творчість футуристів, дадаїстів та сюрреалістів,

методології постмодерного театру», – наголошує К. Станіславська [30, с. 87].

«На початку ХХ століття італійські футуристи працювали над синтезом і технологією форми перформансу подібно до того, як виконавці перформансу намагаються працювати сьогодні, використовуючи комп'ютерні технології. Прославляючи «машину» і нові технології того часу, футуристи намагалися прийти до мультимедійного синтезу художніх форм і поєднання мистецтва з технологіями» [13, с. 112].

«Експерименти доби художнього авангарду та синкретичні концепції попередників створили особливу платформу для розвитку перформанс-арту як такого виду мистецтва, що поєднує у власній художній практиці методи і прийоми різноманітних мистецьких напрямів» [13, с. 113].

«З початку виникнення перформансу, було визначено конкретне місце проведення та його спрямування. Проте з розвитком мистецтва, дана форма перетворюється на театралізоване дійство, дія якого проходить у спеціалізованих приміщеннях, міських площах, вулицях, навіть, на природі, включаючи елементи процесуальних та статичних арт-практик. Тому, можна прослідкувати розвиток перформансу, який до кінця ХХ-го століття синтезував багато елементів різних жанрів мистецтв та вийшов із виставкових залів, музеїв, художніх галерей у навколишнє середовище для того, щоб якомога більше залучити людей у творчий процес. Дослідники трактують перформанс як напрям, форму, жанр, вид» [24, с. 89].

Зовнішній вигляд митця, його аксесуари, вчинки і дії виступають в якості знаків певних станів, здатних, на думку теоретиків перформансу, сприяти просвітлінню і подоланню напруженості в людських стосунках, а художнім принципом стає колаж, зіткнення дій. Перформанс за структурою неоднорідний. Різні способи комунікації, вироблені в його практиці, використовуються в демонстраціях протесту. У той самий час існує перформанс і сексуально-еротичного змісту або ритуально-

міфологічного характеру, що воскрешає архаїчні шамансько-магічні обряди, середньовічні містерії. Виступи художників-акторів фіксуються на відео і продаються, що свідчить про перетворення перформансу в різновид шоу-бізнесу [36, с. 100].

Історично перформансом займається велика кількість молодих художників, які нівелюють рамки, втілюючи всі можливі ідеї. Перформанс часто дорікають у тому, що він буває огидним, шокуючим, що він ставить глядача в незручне становище. Але якщо подивитися на історію цього жанру, то можна побачити величезну кількість робіт, що відображають естетичними засобами політичні, економічні та інші проблеми часу [41, с. 81].

У 1980-і роки, коли мистецтво перформансу в західних країнах досягло значної популярності, одними з найбільш обговорюваних у художньому середовищі стали перформанси американської мисткині Карен Фінлі. Значну частину її творчої діяльності становили виступи перед публікою з експериментальними поетичними творами, що являли собою яскравий приклад «фамільярно-майданного мовлення», яке невіддільне від уявлень про карнавальну культуру [22, с. 19].

Феміністичне, по суті, мистецтво Карен зосереджено на проблемах дискримінації жінок, на критичному ставленні до образу жінки, що склалося в суспільстві, в межах якого вони самі і їхні тіла виступають як «заряджені рушніці», будучи одночасно табуйованими і бажаними. В цілому, всі вищезазначені прийоми вона використовує для того, щоб зруйнувати цей стереотип, що дозволяє чоловікам поводитися з жінками неналежним чином, і підкреслити гідність жінки, причому робить це вона в досить агресивній манері [22, с. 19].

Отже, перформанс нараховує чотири обов'язкові елементи: він виконується у певному *місці* впродовж певного *часу*, основним матеріалом є *тіло* митця, а метою – *комунікація* із реципієнтом [31, с. 155].

«Класичний перформанс, на відміну від посткласичного, більш сучасного (який започатковано у 80-х роках), не пов'язаний безпосередньо з медіатехнологіями, хоча він може їх використовувати. Він пов'язаний з тілом та особистим досвідом, він автентичний. Це означає, що в ньому все справжнє. Класичний перформанс часто стає свого роду випробуванням, дослідженням власних можливостей. Твір народжується з особистої історії й міфології автора. Такий перформанс екзистенційний. Перформанс може бути й реальністю, й символом, він – багатогранний. Художник-перформансист схожий на живописця, але полотно – це простір, а кисть – це тіло. Оскільки у людини в просторі більше можливостей, більше вимірів, ніж на полотні, художники звертаються до перформансу все частіше», – зазначають М. Мельник та Н. Ковпак [24, с. 89].

Відсутність чітких часових рамок, довільна розтягнутість або стислість у часі, що часто залежить від упровадження зовнішніх впливів у простір художнього акту, також позначена жанром перформансу. У максимальному зближенні мистецтва з життям і руйнуванні перешкоди між художником і глядачем зацікавлені всі перформансисти, за винятком Карен Фінлі, яка виступала перед аудиторією на сцені. Дещо меншою мірою притаманний перформансу елемент карнавального маскараду, оскільки багато художників більшою мірою націлені на виявлення в художньому акті самих себе [22, с. 23].

Вважаємо за доцільне виділити ключові характеристики аналізованої перформативно-візуальної практики. Першою з таких характеристик К. Станіславська називає *«тілесну образотворчість, або образотворчу тілесність»*. Справді, у перформансі первинним є саме творчий жест автора-художника, виражений через тілесно-візуальне висловлювання, й однією з найважливіших особливостей арт-практик такого штибу є тілоцентризм. Розвиток ідей тілесності у перформативних практиках дає глядачеві можливість пережити особливі ситуації та відчуття, майже

неможливі у реальному житті: вони не лише стають джерелом нових досвідів глядачів, а й здійснюють серйозний вплив на чуттєву сферу, яка трансформується внаслідок певних змін у візуальному та тактильному сприйнятті людини, а культурна опозиція «дух / тіло» поступово згладжується» [31, с. 155].

На формування перформансу вплинула і масова культура з її культивуванням зірок в сфері кіно, телебачення, спорту, поп-музики. Об'єктом перформансу переважно є негативні аспекти людського спілкування, виражені художником-актором у вигляді демонстрації ідей некоммунікабельності, тривоги, самотності, ностальгії, нерозуміння, переваги, загрози, туги тощо [36, с. 99].

Наступною характеристикою акціонізму українська дослідниця називає «особливу *креативну комунікативність*. Перформанс може стати моделлю сучасної культури, адже в мистецькому процесі він є максимально соціальним і відкритим для усіх тем і проблем буття, стверджує нове визначення ролей автора і персонажа, створює нові комунікативні ситуації, руйнує стереотипи сприйняття, формує і виховує нову аудиторію, сприяє появі нових мистецьких форм. Такого роду мистецтво, не обтяжене тягарем класичних авторитетів, спроможне розкріпачити глядача і спрямувати його до самостійної творчої діяльності. Співвідносячи роботи сучасних митців зі своїми, реагуючи на незвичні форми репрезентації, глядачі глибоко переживають свої емоції і враження, які можуть бути втілені у власній творчості» [31, с. 155].

Перформанс може сприйматися як гра за певними правилами, позбавлена стихійності і імпровізації; в ній переважають структурність і програмність. Те, що відбувається в галереї на очах у глядачів, складається з переривчастих алогічних подій з використанням відеомагнітофонних записів, візуально-аудіальних і звукових ефектів. Смісловим центром композиції є жест, тіло і обличчя художника, який, будучи виконавцем,

далекий від вираження власної індивідуальності. За допомогою тіла художник повідомляє ідею, а жести, костюм, обстановка, маніпуляція з речами є основними художніми засобами [20, с. 23].

Щодо театралізації та видовищності, як ключовим складовим практик акціонізму, вітчизняна професорка К. Станіславська наголошує: «Перформанс сьогодні – це, напевне, найщиріша з мистецьких форм, тому що відбувається тут і зараз, презентуючи особистість митця в теперішньому просторі й теперішньому часі, в цю саму мить. Це головна з відмінностей театру і перформансу: глядач і художник перебувають у реальному, а не ілюзорному світі. Більше того, сучасний театр та нові форми театральності набувають сьогодні перформативних ознак, що дає право прогнозувати саме-таки не театралізацію перформансу, а перформатизацію театру. Щодо видовищності, то тут стверджуємо однозначно: так, вона властива перформативним практикам. Перформанс-арт презентує зразок образотворчо-видовищної модифікації: традиційна образотворчість, що передбачає виключно візуальне сприйняття естетичної цінності мистецтва, збагачується динамічно-експресивними засобами виразності, головним серед яких є тілесність, використанням театральних прийомів і ефектних деталей, публічністю, наявною комунікацією із глядачем, поєднанням змістовності з розважальністю, завдяки чому і набуває яскравих видовищних рис» [31, с. 155].

Перформанс слід розглядати не лише в художньому дискурсі, але й у соціальному, політичному, філософському. І саме такий підхід відповідає українським реаліям та актуальний для вітчизняної культурологічної думки. Як слушно зауважує Я. Шумська, «перформанс – яскравий засіб розвитку суспільства, бо надає глядачеві можливість вийти з ролі пасивного спостерігача-споживача, зумовлюючи право побачити в перформансі не стільки те, що бачить автор, а сам глядач, котрий, передусім, зустрічається не з виступом іншого, а із самим собою. А такий

принцип вже сприймає українська публіка, і це свідчить про те, що перформанс в Україні перебуває на етапі “вдосконалення”, і це не лише спроби, пошуки нового, а відшліфовування того, що витворили впродовж 50-ти років. Але сьогодні ще потребує детальнішого вивчення та аналізу, збагачення підґрунтя теоретичної галузі. Зважаючи на прояви останнього десятиліття у сфері перформансу в Україні, видно, що це явище прогресує, цікавить мистецтвознавців і мистців, залучає до своїх лав молодь, що дає надію на подальшу активність і його розвиток. Український перформанс поволі стає конкурентоспроможним, всебічним і щораз цікавішим, підкуповуючи своєю глибокою простотою, та претендує на належне місце в мистецтвознавчих дослідженнях» [42, с. 86].

## **2.2. Хепенінг та культура імпровізації**

«Хепенінг є одним з проявів художнього акціонізму. Це принципово колективна, максимально наближена до реалій життя дія, що не має попереднього плану та обмежень у тривалості. Вона оснований на «запрошенні» всіх присутніх до дієвого співавторства, до подолання кордону між твором і глядачем, до перетворення глядачів на співавторів. Це процес, який не передбачає видимий оком результат. Його якість залежить від глибини змін, що відбулися у свідомості присутніх під час взаємодії: пробудження нового досвіду (світобачення, самоусвідомлення, творчості). На відміну від перформансу, автор є тільки «каталізатором» запуску і спрямованості процесу згідно його загальним правилам-інструкціям. Крім «інструкцій», він не має персонального авторського висловлювання, навпаки, бажає бачити авторами всіх оточуючих» [10, с. 29].

Намагаючись дати теоретичне обґрунтування хепенінгу, окремі дослідники стверджують, що повсякденні вчинки і жести, будучи вилучені зі звичайного життєвого контексту і позбавлені тим самим прямого значення, набувають характеру естетичного видовища для спостерігача, а для виконавців стають способом виживання пригнічених агресивних, еротичних та інших несвідомих мотивів. Безглузді вчинки учасників хепенінгу в навмисно абсурдних умовах колективної дії (наприклад, спільне знищення нового рояля або автомобіля, маніпулювання з великою кількістю мильної піни або будь-якими предметами, продуктами харчування), нерідко провокуються атмосферою колективної істерії, видаються за підтвердження фрейдистської концепції особистості. При цьому саме ірраціонального елемента приписується особлива естетична і психоаналітична значущість [36, с. 99].

«Хепенінг є такою формою сучасного мистецтва, що найважче фіксується, документується, обговорюється, дається до визначення. Невипадково Сюзан Зонтаг в одній з перших статей, присвячених хепенінгу, звертається до його апофатичного опису, тобто перелічує те, чим він не є. І це найкращий спосіб його визначення, бо художники, які створювали перші хепенінги, навмисно уникали всіх стабільних ознак своєї творчості» [10, с. 26].

«Розвиток акціонізму був спрямований на збільшення глядацької активності, залучення глядачів до мистецького процесу, внаслідок чого виникли спонтанні, імпровізовані міні-вистави – *хепенінги*. Хепенінг розвивається не як організоване, а як спровоковане, імпровізоване, непередбачуване дійство, до якого залучаються глядачі. Така мистецька подія позбавлена чіткого сценарію та драматургії. Ніхто з учасників не може знати наперед, як розвиватиметься хепенінг і коли він завершиться, адже саме глядачі (вони ж учасники) визначають розвиток хепенінгу та

його фінал. Отже, у формі хепенінгу яскраво виявляється ідея стирання меж між митцем та глядачем» [35, с. 183].

«Теорія та практика хепенінгу спирається на художній досвід футуризму, дадаїзму, сюрреалізму, театру абсурду. Предтечею хепенінгу Ж.-П. Сартр назвав "театр жорстокості" А. Арто, основним постулатом якого було заперечення театральності як такої в ім'я реального проживання подій, до якого на рівні внутрішніх переживань залучаються глядачі» [30, с. 78].

Хепенінг розвивається як спровокована подія. Його дія відбувається будь-де: в галереї або спеціально відведеному для цього приміщенні, на вулиці, площі, у парку тощо. Однією з характерних рис хепенінгу є те, що до участі в ньому залучаються реципієнти. Розвиток хепенінгу відбувається наприкінці 1950-х років, завдяки учневі Джона Кейджа, американському художнику й теоретику мистецтва А. Капроу [14, с. 334].

«Серед важливих особливостей хепенінгів – на відміну від перформансу – відсутність «сценарію». Ніхто не знає заздалегідь, що саме і як буде відбуватися. Невідомий і час закінчення цієї колективної і максимально наближеної до реальності повсякденного життя дії. Наприклад, А. Капроу писав про можливість тривання хепенінгу протягом років та паралельної участі людини в декількох таких акціях. Так, у хепенінгах немає сценарію, але є сформовані автором загальні інструкції «гри» і є сформована автором дратуюча ситуація, яка несе у собі виклик до присутніх. У випадку вдалого організованого хепенінгу має місце «екзистенційна перешкода» світобаченню, звичкам, очікуванням присутніх. Незвичне місце проведення хепенінгу, несподівані речі в якості допоміжних атрибутів і невизначеність часу підсилюють кризу свідомості глядачів. Своїми діями у відповідь вони змінюють свій статус з глядачів на співавторів, долають кордон між твором і реципієнтом. Вони отримують новий досвід чи то бачення явищ. Одночасно, вони впливають на загальну

дію і продовжують її. Проте вони можуть діяти тільки в межах наявної ситуації та встановлених (хоч і у дуже загальному вигляді) правил «гри». Тому хепенінг можна назвати прообразом сучасної інтерактивності» [10, с. 27-28].

«Хепенінги не тільки важко аналізувати – їх неможливо адекватно описати або задокументувати у фотографіях чи відео. Бо головне, що відбувається, — це новий досвід присутніх. Це дія глибоко внутрішня і індивідуальна. До того ж ще й зумовлена ззовні конкретністю певних соціокультурних обставин часу, які стають ледь зрозумілими через декілька десятків років. І саме тому не існує вдалих описів того, що відбувалося під час хепенінгів», – зазначає Г. Вишеславський [10, с. 27-28].

Видовищність перформансу і хепенінгу сприяє тому, що мистецтво стає елементом індустрії розваг, атракціоном, що забавляє глядача. На поле візуальних видів мистецтва, особливо таких, як перформанс і хепенінг, і ритуал може тлумачитися як розвага і уявлення; а у вигляді атракціону можуть виступати містерії. Інтерпретація залежить від публіки, рівня її освіченості і залучення у процеси сучасного мистецтва. Саме публіка є головним законодавцем у розвитку актуального мистецтва і необразотворчих видів творчості. Боротьба між ідеєю і формою, зовнішніми ефектами і здоровим глуздом, розважає і відкриває нові горизонти перформансом і хепенінгом відбувається всередині глядача. Тому важливим для художника є виховання реципієнта, здатного розгледіти складність і глибину в видовищних діях, насолодитися і тим й іншим, не втративши жодної зі складових [4, с. 195-196].

Крім художницького і театрального середовища хепенінг став невід'ємною складовою музичного мистецтва другої половини ХХ століття. Музичний хепенінг, втім, як і хепенінг взагалі, з'явився в той час, коли в суспільстві тривав поділ мистецтва на масове й елітарне. Показово, що хепенінг і перформанс народжуються в західному композиторському

середовищі. Саме в західній музиці склалася ситуація, при якій автор-композитор складав завдання (партитуру) музикантам, що здійснювали виконання. Причому складання програми не передбачає створення єдиної партитури, виписаного музичного та немuzичного тексту. Вся робота виконавців на сцені підпорядкована втіленню театралізованого дійства [цит. за: 28, с. 213-214].

Маючи в своїй основі імпровізацію, хепенінг характеризується стихійністю і непередбачуваністю, що в підсумку дозволяє зняти кордон між художником і глядачем. Він має вигляд театральної вистави, в якому подія і дія є самоціллю, а не частиною драматичного сюжету. Їх реалізація відбувається як в залах художніх галерей і музеїв, так і безпосередньо в міському середовищі або на природі; у нього втягується публіка, що реагує на те, що відбувається. Результат таких уявлень художники бачать в самому процесі, коли у глядачів-гравців починає проявлятися творче начало. Головним підсумком для всіх учасників хепенінги стають пробудження несподіваних емоцій, перевірка реакції на непередбачувані події [20, с. 22 ].

Основні закономірності концептуалізму проникають і в хепенінги більш пізнього часу. У світі досить відомим є мистецтвознавець і художник Мауріціо Каттелан, що зробив в 1996-1997 роках кілька акцій: 1) «Воскресіння в Ріварі» – напередодні своєї персональної виставки він проник у приміщення, де вона повинна була відбутися, залишив сліди «людини, що тікає» від черевиків, забруднених перед цим фарбою, і звисив з вікон пов'язані простирадла; 2) «Амстердам» – вночі художник зламав відому в Нідерландах картинну галерею Блум, виніс звідти всі речі, переніс в інше приміщення, де на наступний день мала відбутися його виставка, і видав всі предмети за свої власні, сконструювавши з них «суцільне звалище»; 3) на даху центру мистецтв в одному з французьких містечок М. Каттелан сконструював маленьку копію дзвіниці, що стоїть

навпроти цієї будівлі і протягом наступного дня дозволив усім бажаючим відслужити власну месу. Відомий і інший хепенінг-акція, проведена групою «Радек» у Франкфурті-на-Майні в 2002 році: лідери цієї групи читали лекцію «Нова колективність», а інші учасники ходили між глядачами і обмотували їх скотчем. Як підсумок – всі присутні в залі виявилися спаяними в єдиний клубок – символ «Нової колективності». Саме таким чином була досягнута авторська ідея, виражена засобами хепенінгу [28, с. 215].

«На теренах України хепенінг на відміну від перформансу не отримав значного поширення. Це пов'язано з особливостями соціокультурного розвитку, який зумовлював потребу в більшій ролі автора, і значною пасивністю публіки, яка залишається глядачем і не бажає перетворюється на співавторів. Це і загальна пасивність, і очікування від мистецтва ефекту відпочинку, і звичка до дистанції між твором та глядачем» [10, с. 29].

«Ось приклад існування хепенінгів в Україні. У 1993 році Володимир Кауфман провів хепенінг «Листи до землян, або Восьма печать» До собору у центрі Львова були запрошені глядачі. На підлозі були розстелені великого розміру мапи СРСР. Глядачі полишали на них відбитки ніг, бо спочатку крокували по ємності з чорнилами. Після невеликого концерту мапи піднімалися на мотузках догори, а під ними виявився шар репродукцій із зображеннями святих, по яких вже ніхто не наважувався йти до виходу. Глядачі власноруч збирали репродукції ікон, аби зробити собі прохід з собору. Ця алегорична дія політичної тематики була просякнута релігійними символами [10, с. 29].

Хепенінги не зжили себе як вид мистецтва і на початку XXI століття; до сьогодні є досить популярною формою вираження акціоністських ідей у всіх сферах художньої творчості, у багатьох сучасних авторів. Інтертекстуальність хепенінгів передбачає, що їх автори не просто

складають музику, пишуть тексти або малюють полотна, але і створюють особливе поле для міжособистісних спілкувань. На цьому і ґрунтується успішне існування даної форми акціонізму [28, с. 215].

### **2.3. Флешмоб у сучасному соціокультурному просторі**

Один з головних чинників, що визначають своєрідність сучасної епохи і одночасно позначають грань, від якої відраховується її нижня межа, – це потужний технологічний сплеск, що породив нові комунікативні форми і відносини. Однак останнє десятиліття ознаменоване ще й тим, що віртуалізація взаємодій людей один з одним і з навколишнім світом, з одного боку, впевнено прагне до своєї логічної межі, а з іншого – провокує появу специфічних способів контакту з реальністю. Наочним проявом цієї тенденції виступають флешмоби, що стали за останнє десятиліття характерною ознакою міських локусів [18, с. 75].

Флешмоб є специфічною формою смартмобу, але відрізняється тим, що має виключно розважальний характер. Термін флешмоб тепер практично замінив термін смартмоб у засобах масової інформації для позначення розумного натовпу, хоча і походить від нього, в зв'язку з чим виникає проблема виділення класичних флешмобів і відділення їх від інших форм, в яких бере участь розумний натовп [23, с. 43].

Одним з напрямів життєдіяльності мережевих спільнот є творчо-ігрові форми, прикладом яких є флешмоб та його різновид артмоб. З часу виникнення флешмобу минуло близько 20 років, але він уже став найбільш популярною видовищно-ігровою практикою в сучасному соціумі [33, с. 52].

Відмінність, наприклад, хепенінгу від флешмобу полягає в тому, що мають місце репетиції, що на місцях для проведення хепенінгів заздалегідь

розташовані якісь предмети, декорації. Флешмоб же – це спонтанний театр, який буквально створюється з повітря. Відмінність флешмобу від перформансу в самовираженні кожного учасника, в той час як в останньому – більш важливою є творча реалізація позиції художника. Відмінність вуличного театру від флешмобу у використанні професійних видів мистецтва (наприклад, цирку) і професійних акторів і режисерів. Вистава вуличного театру завжди створюється професіоналами, тоді як в організації та створенні флешмобу найчастіше задіяні звичайні люди. Таким чином, історія виникнення флешмобів показує зв'язок і схожість головної ідеї з інтерактивними формами театрального мистецтва, карнавалу міської вулиці (хепенінг, перформанс, вуличний театр), однак виявлено і достатньо відмінностей, щоб стверджувати про самостійність існування цієї нової форми дозвілля молоді [23, с. 44-45].

Окремі дослідники періодом розквіту руху флешмобів вважають початок 2000-х років. У багатьох великих містах в цей час з'явилися спеціалізовані інтернет-сайти як простір спілкування спільноти моберів. Сплеск інтересу до нового явища забезпечував сайтам цілком високу відвідуваність і живе спілкування на форумі, що в результаті було генератором нових ідей, яскравих, нестандартних сценаріїв. Саме в цей час велися суперечки і дискусії щодо теорії та сутності флешмобу, відбувався пошук нових форм вираження, йшло формування ідеологічної бази руху. На сайтах був відображений вельми широкий спектр ідей і підходів до подальшого розвитку флешмобу: присутні ідеї, що загострюють увагу на соціальній стороні послання, переданого акцією; були прихильники класичного флешмобу, максимально далекого від соціальних ідей; хтось ратував за медитативні акції, інші доводили верховенство fun-складової тощо [26, с. 162].

Флешмоб з'являється в той час, коли електронні засоби комунікації використовувалися вже досить активно – саме з їх допомогою учасники

акцій отримують так звані «сценарії», яким необхідно слідувати, щоб плановане дійство пройшло належним чином [18, с. 75].

З точки зору класифікації флешмобів виділяються класичні і некласичні їх форми. Класичний флешмоб побудований на первинних засадах ідеології руху. Така акція не ставить своїм завданням висловити якусь ідею і не таїть ніякого прихованого підтексту. Її мета – створити «нестандартні ситуації» і привернути увагу оточуючих [26, с. 163].

«Реальний» флешмоб – це одночасне виконання будь-якої повсякденної дії великою кількістю моберів, що не подають ознак змови (наприклад, кілька десятків людей, розосереджених по вулиці, можуть синхронно розглядати дах, на якому нічого не відбувається / марно намагатися зав'язати шнурки / обтрушуватись / спотикатися / фотографувати якийсь об'єкт тощо), що викликає у випадкових глядачів акції почуття легкого замішання [18, с. 77].

«Організація флешмобу відбувається анонімно через спеціалізовані сайти, де кожен охочий може зареєструватися, пропонувати свої сценарії та голосувати за сценарії інших. Ідеальним вважається сценарій, що буде абсурдним, загадковим, не дуже помітним і не провокуватиме сміх: дії мобберів мають здаватися випадковим глядачам безглуздими, однак виконуватись вони повинні так, ніби в цьому є сенс. Анонімність флешмобу виявляється і в тому, що охочі взяти участь у флешмобі до моменту здійснення акції не знають, скільки буде учасників.

Основними принципами флешмобу є: спонтанність (учасники не збираються на місці події до початку акції, адже має справлятися враження, що моббери – такі само випадкові перехожі, як і інші люди); відсутність рекламних чи фінансових цілей (ніхто з учасників не платить і не отримує грошей); заборона висвітлення події у ЗМІ до її проведення; абсурдність сценарію» [33, с. 52].

Налагоджена, але підкреслено десемантизована граматика флешмобу є м'яким, і в той же час гранично іронічним пародіюванням складної, ритуалізованої граматики соціальних відносин, з точки зору якої позбавлений сенсу, але організований з дотриманням всіх формальних вимог акт соціальної поведінки краще осмисленого (і змістовно адекватного в даній ситуації), але формально ненормативного [18, с. 77].

Г. Оленіна та А. Козлова у своїй науковій розвідці виділяють такі неklasичні флешмоби:

1. Long-Mob («Тривалий моб»). Сенс цієї акції полягає в тому, що група моберів заздалегідь домовляється про те, які необхідно буде виконати дії, а потім учасники виконують їх в будь-який зручний для них час і практично в будь-якому місці.

2. Буккроссінг («Книгооберт»). Один чоловік навмисно «забиває» в будь-якому місці вподобану йому книгу, забезпечивши її відповідної міткою. Той, хто підбрав книгу, повинен керуватися головним принципом буккроссінгу: «прочитав – віддай іншому». Прочитавши книгу людина за допомогою мітки може зв'язатися з її першим господарем для обговорення прочитаного або знайомства.

3. Моб-хепенінг («Театральний моб»). Театралізоване дійство, до якого залучаються і глядачі. Тут вітається імпровізація, включення фольклорного елемента, гумору. Декорації – навколишня обстановка, актори вистави – випадкові перехожі.

4. Art-mob («Художній моб»). Акція, що має якусь художню цінність і складність реалізації, націлена на видовищність. Як правило, вона виконується з використанням асоціативних предметів і символічного реквізиту. Дана акція передбачає репетиції. У арт-мобу є команда, що складається з режисерів, сценаристів, людей, які допомагають з її організацією. До даного виду належить і «танцювальний флешмоб».

5. Fan-mob (Фан-моб). Флешмоби на честь якої-небудь знаменитості. Учасники даного мобу використовують певну атрибутику і надягають одяг, пов'язану з тими людьми, в честь яких проводиться моб.

6. Моб-хаус («Домашній моб»). Акція розрахована на кілька годин. Мобери «живуть» за певними правилами, відмінними від звичайної життя. Свого роду моделювання соціокомунікативного простору, зрозумілого тільки учасникам акції і викликає подив у свідків. Це може бути імітація студентського життя, імітація весілля тощо.

7. Політ-моб або соціомоб. Акції з соціальним або політичним відтінком. Вони є більш простим, оперативним і безпечним способом вираження громадської думки, ніж мітинги і демонстрації.

8. Extreme-mob. Дії з крихкими моральними гранями, може мати місце хуліганська поведінку моберів.

9. Монстрація (похідне від слова «демонстрація»). Графічний флешмоб. Форма акції – плакати абсурдного змісту і виключно розважального характеру [26, с. 163-164].

Артмоби можна поділити на три основні групи: інструментальні, вокальні, танцювальні, — і вже з назви стає зрозумілим, яку мистецьку форму презентує кожна з груп. Інструментальне виконавство, звісно, передбачає наявність музичних інструментів: як правило, вони з'являються ніби нізвідки, а музиканти приєднуються до спільного музикування поступово [33, с. 54].

Флешмоб має подвійну природу, оскільки зароджується на перетині віртуальної і реальної сфер. Починаючи з першої акції, флешмоби координуються за допомогою електронних засобів комунікації, зокрема, ряд попередніх етапів (розробка сценарію, пошук учасників) відбувається виключно за допомогою мережевих ресурсів (спеціально створених сайтів, e-mail-розсилки або – і все частіше останнім часом – на базі блогів і соціальних мереж); віртуальне спілкування дозволяє обговорити майбутню

акцію і в той же час уникнути особистого знайомства між учасниками. Тим Проте місця проведення флешмобів – це аж ніяк не віртуальні локуси, а прямі репрезентанти реальності – громадські приміщення і міські вулиці. Хоча є документальні свідчення про організацію деякого числа віртуальних флешмоб-акцій, судячи з все рідкого згадками про них в моберской середовищі, sms- та Інтернет-флешмоби зараз знаходяться на стадії «вимирання» [18, с. 76].

«Отже, флешмоб безперечно має карнавальний характер, видовищну природу, театральний компонент демонстрації-презентації та яскраво виражений ігровий контекст. Останній виявляється не лише у наявності правил та виконанні ролей, а й у пріоритеті процесу над результатом. Названі особливості уможливають тлумачення флешмобу як новітньої форми акціонізму, поряд з «давнішніми» хепенінгом, перформансом, акцією. Маючи певні перетини і з перформансом, і з хепенінгом, флешмоб, на нашу думку, є новітнім втіленням акції, котра, як відомо, здійснюється у громадському місці, розрахована на непередбачену публіку і має, як правило, разовий характер.

Одним з естетизованих різновидів флешмобу, що впритул наближує художню акцію до стріт-арту, є артмоб — акція, що має певну художню цінність, адже спільні дії, виконувані мобберами, передбачають презентацію мистецького продукту. Саме тому артмоб порушує основне правило флешмобу — анонімність: моббери готують свій «номер» заздалегідь, проводять репетиції. Втім, інші умови та правила зберігаються: акція проводиться у публічному, громадському місці без явної підготовки, виникаючи для глядача неочікувано і спонтанно. Виконавці артмобів не повинні зовні виділятися з натовпу, тому в таких акціях не застосовуються уніформа, костюми, маски, спільні аксесуари чи реквізит» [33, с. 53].

Флешмоб спочатку виникає як суто «мегаполісне» явище. Успішні флешмоби «класичного» зразка, влаштовані в невеликих містах, поодинокі, а за межами міських просторів і зовсім безпрецедентні, оскільки ключовою умовою їх реалізації є анонімність учасників, відсутність якого б то не було зв'язку між ними і випадковими глядачами [18, с. 76].

На основі матеріалів інтернет-спільнот моберів і наукових статей можна сформулювати основні ознаки класичного флешмоба: учасники – незнайомі один з одним люди – до акції не збираються в місці події; централізоване керівництво відсутнє; сценарій абсурдного характеру повинен викликати здивування; тривалість акції не більше п'яти хвилин; немає освітлення в засобах масової інформації, не вітається фото- або відеореєстрація; проведення та участь безкоштовні; не містить рекламу, агітацію. З розвитком флешмобів стали з'являтися такі сценарії, які не відповідали його правилам. Однак вони втілювалися в життя, і стало ясно, що класичний флешмоб вже не здатний задовольнити всіх. З плином часу форми і різновиди флешмобу змінювалися, розширювалися, і в нових його формах стало більше осмисленості і бажання змусити задуматися інших [26, с. 163].

## ВИСНОВКИ

Аналіз джерельної бази і категоріального апарату показав, що питання візуально-перформативних практик є актуальним і викликає інтерес з боку вітчизняних та зарубіжних дослідників. Це аргументується низкою наукових розвідок, які розкривають теоретичні, методологічні та історичні аспекти заявленої предмета. Видовищно-мистецькі форми українська професорка К. Станіславська розглядає як міждисциплінарну проблему, проте першість віддає саме культурології.

Зазначаємо, що серед сучасних форм акціонізму найбільше теоретичне осмислення у літературі отримали перформанс та хепенінг. Українські дослідники пов'язують їх безпосередньо з культурою постмодерну, враховуючи їх візуально-театральну природу, епатажний та видовищно-ігровий характер, імпровізаційне начало тощо.

Естетизація, театралізація, перформатизація міського простору постали одними із ключових елементів сучасної культури. Вони присутні в різних сферах – стріт-арт, дозвіллево-ігрова індустрія, музейний та виставковий простір, готельно-ресторанний та туристичний бізнес, розважальні та спортивні заходи, навіть здобувачі освіти звертаються до різних форм акціонізму.

Візуально-перформативні практики сягають своїм корінням модерністсько-авангардистської культури. Художні акції посідали вагоме місце в житті та творчості дадаїстів, футуристів, сюрреалістів, а їхні маніфести закликали до активних дій щодо естетизації соціокультурного простору. Середина ХХ століття характеризується появою акціоністської класики. Твори Джона Кейджа, Іва Кляйна, Джексона Поллока, представників «Флюксусу» та Відня сьогодні є орієнтиром для багатьох митців.

Найбільш розповсюдженими формами акціонізму є перформанс та хепенінг. Перформанс визначається як форма паратеатральної діяльності, що передбачає підвищення рівня ігрового змісту реального життя; виконується за визначеним сценарієм одним, двома або багатьма учасниками перед запрошеною публікою. Тіло митця є основним матеріалом, що дає підстави розглядати перформанс у дискурсі постдраматичного театру. Дійство може проходити в межах певного публічного або арт-простору, у приміщенні або просто неба. Перформанс постає як синтез різних видів художньої творчості (хореографії, поезії, музики, пантоміми, відео, кінематографа, естради, цирку), а також може поєднувати ритуали, технічні досягнення. Ключовими естетичними елементами даної художньої форми є видовищність, провокативність, процесуальність, соціальність, переважання візуального над вербальним.

Хепенінг трактується як імпровізаційна безфабульна театралізована вистава, що не передбачає використання попередньо підготовленого драматургічного матеріалу, а ґрунтується на спонтанних реакціях акторів, які провокують ігрову активність реципієнта. Автор-модератор лише задає тон дійства, постає «каталізатором» його запуску та закликає долучитися до процесу створення вистави кожного глядача, стати її співавтором. Безфабульність, стихійність, імпровізаційність, непередбачуваність – чинники, що відрізняють хепенінг від перформансу.

Флешмоб є наймолодшою та найбільш масовою формою акціонізму. Флешмоб є формою комунікації, заздалегідь спланованою шляхом соціальних мереж обговореною масовою акцією, що переслідує різні цілі та функції: розважальну, соціальну, агітаційну, зважаючи на соціокультурні обставини. Спонтанність, прибутковість, відсутність реклами та анонсів, абсурдність, масовість є основними принципами флешмобу. Останні можна сплутати з іншими формами акціонізму, зважаючи на спільну природу та естетико-художні характеристики.

Виділяють такі різновиди флешмобів: long-mob; буккроссінг; моб-хепенінг (театральний моб); art-mob (художній моб), який поділяється на три групи: танцювальні, інструментальні, вокальні; fan-mob (фан-моб); моб-хаус (домашній моб); політмоб або соціомоб; extreme-mob; монстрація.

Таким чином, зважаючи на викладені вище специфічні характеристики візуально-перформативних практик, визначаємо аналізовані інтерактивні форми мистецтва як унікальні явища постмодерної культури.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баканурський А. Майданний перформанс Середньовіччя. Мистецтвознавство України. 2009. Вип. 10. С. 112-117.
2. Баканурський А. Простір мовчання, або Семантика німоти у видовищі. Сучасне мистецтво. 2006. Вип. 3. С. 100-106.
3. Бондар І.С. Категорія "постмодернізм" у теорії та практиці мистецтва. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. № 1. С. 98-102.
4. Булычёва Д.Ф. Перформанс и хэппенинг: общее и частное. Вестник КГУ. №1. 2010. С. 194-197.
5. Бычков В. Феноменология искусства. Акционизм. Вестник культурологии. №3. 2012. С. 102-105.
6. Верхотуров Е.В. Зрелищная культура современного города как предмет эстетического осмысления. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. № 5 (97). 2020. С. 64-70.
7. Веселова М.Н. Арт-моб как инструмент взаимодействия человека с городской средой. Вестник СПбГИК. № 2 (31). 2017. С. 79-82.
8. Вишеславський Г. Просторові композиції в українському сучасному мистецтві: Приклад типологізації. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2010. Вип. 7. С. 43-48.
9. Вишеславський Г. Деякі складові Нет-арту у практиці інвайронменту. Акції київської мистецької групи "Фіктивна галерея. Експедиція". Сучасне мистецтво. 2004. Вип. 1. С. 48-50
10. Вишеславський Г. А. Хепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму. Мистецтвознавство України. 2018. Вип. 18. С. 23-31.

11. Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950-2010-х років. Плинність форм і змістів. Сучасне мистецтво. 2019. Вип. 15. С. 77-102.
12. Гарькава І. О. Духовно-ідейні пріоритети сучасного мистецтва та специфіка їхніх проявів у ситуації постмодернізму. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2018. Вип. 40. С. 275-283
13. Гончаренко Д. Концептуальні засади розвитку перформанс-арту: Завдання, проблеми, вирішення. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2014. Вип. 6. С. 111-113.
14. Гончаренко Д. Перформанс-арт як явище культури постмодернізму. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2013. Вип. 5. С. 333-337.
15. Гончаренко Д. Практики використання відео у перформанс-арті. Сучасне мистецтво. 2014. Вип. 10. С. 58-61.
16. Грідяєва Т. Флеш-моб у контексті українського суспільно-політичного середовища першої половини 2000-х років. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. Вип. 34. С. 161-168.
17. Грідяева Т.А. Художественно-эстетическая практика акционизма в Украине 1960-х первой половины 1990-х годов. В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. №10 (41). 2014. С. 129-140.
18. Демченков С.А., Паршанина Н.С. Флешмоб как урбанистический феномен: социально-философский и коммуникативный аспекты. Омский научный вестник. №1 (135). 2015. С. 75-78.
19. Залевська О.Ю. Зародження та розвиток постмодерністського стилю у культурі та мистецтві світу й України. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2013. № 2. С. 120-124

20. Захарова Е.В. Хешпенинг, перформанс, энвайромент – становление новой концепции искусства второй половины XX в. Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. №4 (12). 2013. С. 21-25.
21. Ірдиненко К. Постмодерністське мистецтво як предмет теоретичного осмислення. Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія. 2013. Вип. 663-664. С. 192-198.
22. Киташова О.А. История практик перформанса и бахтинский карнавал. Артикульт. №6 (2). 2012. С. 11-24.
23. Козлова А.М. История возникновения и развития флеш-мобов за рубежом. Учёные записки (АГАКИ). №2 (16). 2018. С. 41-46.
24. Мельник М.М., Ковпак Н.К. Перформанс як форма акціонізму в контексті сучасних мистецьких дійств. Культура і сучасність. 2018. № 1. С. 87-92.
25. Наумкіна С. М. Флешмоб як spektakлярний видовищно-ігровий різновид політичного акціонізму / С. М. Наумкіна, О. В. Груєва // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. - 2018. - № 2. - С. 71-75.
26. Оленина Г.В., Козлова А.М. Флешмоб как современная форма досуга городской молодежи: анализ зарубежного и отечественного опыта. Вестник МГУКИ. №4 (84). 2018. С. 160-166.
27. Петров В.О. Акционизм и его проявление в вокально-инструментальных сочинениях Джона Кейджа. Проблемы современной науки и образования. № 5 (125). 2018. С. 103-106.
28. Петров В.О. Хешпенинг в искусстве XX века. Вестник КГУ. №1. 2010. С. 212-215.
29. Приходько А. В. Соціокультурна спрямованість радикальних напрямів мистецтва останньої третини XX століття (акціонізм). Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 26. С. 192-200.

30. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККиМ, 2016. 352 с.
31. Станіславська К. Сучасні перформативні практики: образотворчість чи театралізація? (На прикладі творчості Марини Абрамович). Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 16. С. 154-160.
32. Станіславська К. І. Специфіка постмодерністської видовищності. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2012. Вип. 18(2). С. 263-267.
33. Станіславська К. І. Артмоб: художня акція у просторі вуличного мистецтва. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2018. Вип. 23. С. 52-55.
34. Станіславська К. І. Звукова інсталяція у просторі вуличного мистецтва. Мистецтвознавчі записки. 2017. Вип. 32. С. 151-159.
35. Станіславська К. Митець і глядач: погляд на взаємини у модусах постмодерністської видовищної культури. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2013. Вип. 13. С. 180-189.
36. Тарасов А. Постмодерністские арт-практики: хэппенинг, перформанс. Аналитика культурологии. №15. 2009. С. 99-101.
37. Театрально-драматичний словник ХХ ст. / А. Г. Баканурський, В. В. Корнієнко. К. : Знання України, 2009. 319 с.
38. Турчак Л. І. Про український постмодерн у мистецтві. Культура і мистецтво у сучасному світі. 2013. Вип. 14. С. 189-195.
39. Устькачкинцев Н. О., Суворова А. А. Перформанс, художественная акция, хэппенинг: границы понятий. СГН. №1. 2017. С. 246-251.
40. Хома Н. М. Політичний хепенінг як акціоністська форма протесту. Панорама політологічних студій. 2015. Вип. 13. С. 7-12

41. Шиббаева М.М., Верхотуров Е.В. Расширение диапазона зрелищно-визуальных форм в реалиях урбанизма: тенденции и проблемы. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. №1 (99). 2021. С. 78-85.
42. Шумська Я. Зв'язок минулого і сьогодення у мистецтві перформансу. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2012. Вип. 23. С. 79-87.