МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ ТА МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії і історії мистецтв

ГЕРАСІМОВА ДАРІЯ ВАЛЕРІАНІВНА

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ МИСТЕЦТВА ПЕРФОРМАНСА

диплом студентки четвертого курсу
освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавр
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
Кваліфікація: Бакалавр образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації/мистецтвознавець»

Науковий керівник:
доцент кафедри ТІМ,
доцент, канд. мист.
Чечик В.В.

Національна шкала____
Кількість балів:_____
Оцінка ECTS_____

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП……...…3

РОЗДІЛ 1. Стан наукової вивченості теми. Методика та джерельна база дослідження……..…….5

1.1 Стан наукової вивченості теми……..…….....5

1.2. Методологія та джерельна база дослідження…….....9

Висновки до розділу 1……..……10

РОЗДІЛ 2. Мистецтво перформансу: генезис та етапи становлення…..…13

Висновки до розділу 2. …….....…21

РОЗДІЛ 3. Художня мова мистецтва перформансу 23

3.1. Засоби художньої творчості в перформансі ……...24

3.2. Гра як елемент перформативного мистецтва……..…….....29

3.3. Художник та глядач: особливості взаємодії ……..……32

Висновки до розділу 3 ……..……...…37

ВИСНОВКИ……..…40

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….……..…..43

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. Список ілюстрацій……..…..……51

ДОДАТОК Б. Альбом ілюстрацій …….……..53

ДОДАТОК В. Герасимова Д. Інтерв'ю з К. Зоркіним (2021)……67

ВСТУП

Актуальність дослідження. Перші експерименти перформативної творчості були маніфестовані футуристами в 1909 році в Парижі. В цих перформансах-маніфестах переважала політична концепція. Як самостійний напрям художньої творчості перформанс сформувався наприкінці 1960-х років в західному мистецтві (зокрема, в творчості І. Кляйна, Г. Прьоша, Дж. Пассмора, Р. Хорст, П. Мандзони, Й. Бойса, М. Абрамович, Д. Оппенхайма, Д. Бюрена, К. Рінке, Т. Браун й інших) й позиціонував ідеї контркультури в її протистоянні фальшивій моралі, життєвим шаблонам, різного роду монополіям (в естетиці, мистецтві, моді, політиці тощо). З іншого боку, на формування перформансу вплинув розвиток масової культури й трансформація існування глядача в артпросторі (галереї або музею), масмедіа з їх культом «глянцу» й зірковости. Як наслідок, об'єктом перформансу здебільшого ставали негативні сторони людської екзистенції – відсутність комунікації, непорозуміння, самотність, загрози, тривога, привілеї тощо. Перформанс не потребував перекладу на різні мови, а отже, без проблем може охопити різні маси населення по всьому світу, підіймаючи такі важливі проблеми суспільства як екологія, політика, церква, людські права, фемінізм, ЛГБТ спільнота, життя, смерть та інше.

Західним фахівцям належить визначальний корпус досліджень цього постмодерністського явища, що базується, перш за все, на «дії тіла» художника (його автора) та на маніпуляціях зі свідомістю глядача. Набуваючи все нових форм, перформанс стає центральним об'єктом для дискурсів сучасних науковців. Проблема особливостей художньої мови мистецтва дії постає головним питанням для дослідження українського мистецтвознавства.

Мета дослідження. Метою даного дослідження є вивчення особливостей художньої мови мистецтва перформансу. Для реалізації мети були виявлені **наступні завдання**:

– зібрати та систематизувати фахову літературу з обраної проблематики, визначити стан наукової розробленості теми;

– з'ясувати етапи становлення перформативного мистецтва, генезис та коло митців;

– дослідити роль, ідейно-художні, семантичні, пластичні особливості мистецтва перформансу;

– встановити роль глядача, театру та гри в мистецтві перформансу.

Об'єктом дослідження є перформативне мистецтво. ***Предметом*** дослідження є особливості художньої мови мистецтва перформансу.

Методологія дослідження. Специфіка дослідження обраної проблематики зумовила використання як загальнонаукових, так і спеціальних методів дослідження. Дослідження базується на принципах системності і історизму у вивченні стану наукової визначеності теми, з'ясуванні історичних і теоретичних аспектів феномену мистецтва перформансу як різновиду акціонізму в світовій образотворчій культурі кінця XX ст.

Структура курсової роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів й підрозділів до них, висновків до розділів і загальних висновків, списку літератури (71), додатків – списку ілюстрацій та альбому ілюстрацій (14).

РОЗДІЛ 1
Стан наукової вивченості теми. Методика та джерельна база дослідження

1.1. Стан наукової вивченості теми

Перша, втім, вагома розвідка у вивченні перформансу як окремого явища в сучасному образотворчому мистецтві належить американській дослідниці – куратору, історику мистецтва й художній критикині (незмінному автору журналу «Artforum») Роузлі Голдберг. Наприкінці 1970-х років світ побачила її монографія «Мистецтво перформансу від футуризму до наших днів» («Performance Art: from Futurism to the Present», 1979) [21]. Витримавши декілька перевидань протягом майже півстоліття, монографія Р. Голдберг залишається одним з повних й глибоких історико-теоретичних міркувань з означеної проблематики.

Еріка Фішер-Ліхте в монографії «Естетика перформативності» [64] досліджує феномен мистецтва перформанса в сучасній художній культурі. Дослідниця освітлює перформанс як самостійне художне дійство, що має особисту сутність. Еріка Фішер-Ліхте дуже прискіпливо вивчає мистецтво дії, його витоки та його сучасне існування як і у традиційних видах мистецтва. Висновок авторки – необхідно створити нову естетику, таку, що зможе пояснити, повторити, описати концептуальне мистецтво дії з нової підходу.

В заключних главах Еріка Фішер-Ліхте дає свою основну формулу поняттю нової естетики. На думку дослідниці нова естетика необхідна не лише для інтерпретації окремих перформансів, вона дозволить пізнати в цілому перформативну природу сучасної культури.

Р. Голдбегр, в свою чергу, дослідила та продемонструвала історію перформанса починаючи з перших експериментів футуристів з 1909-го року. Авторка демонструє, що навіть у найранніших стадіях свого зародження перформанс відрізнявся мультидисциплінарністю, а саме, футуристичні

форми перформансу тяжіли до авангардної хореографії та театру. Наприклад, італійські футуристи винайшли та освоїли свій «синтетичний» театр. Окрім цього, майстри винайшли особливий стиль декламації у супроводі шумової музики – «динамічний та синоптичний» стиль [21, с. 30].

Дослідниця стверджує, що політичний зв'язок з перформансом сформувався одразу. Футуристи відкрито виступали з агітаціями, що підтримували збройну боротьбу з австрійцями під час австро-італійського конфлікту.

Арткритик Є. Деготь в статі «Мистецтво и государство» (2011) [27] звертається до теми «класичного авангарду» та його історичного продовження у другій половині XX століття як протест на надокучливий тоді соціальний реалізм. Мистецтво пішло шляхом «абстрактного», тобто самореферентного, вершиною чого був концептуалізм – мистецтво, де головним є ідея, а не форма.

Не погоджується з усталеною трактовкою мистецтва перформанса вчений В. Власов й характеризує його в «Новому словнику мистецтва» (2007) [18] як «гру», «виставу», де художник за допомогою аудіо-відео техніки, пантоміми, відіграє певну роль сенсом якої є залучення публіки в «світ абсурдістского мистецтва». Таке твердження не є розповсюдженим, оскільки думка вченого є дещо застарілою. Автор вказує на майже повну ідентичність між перформансом та театром, в той час, коли різницю між цими візуальними видами мистецтва було доведено багато разів.

Теоретик сучасних перформативних практик А. Вуянович в лекції «Перформанс и перформативность» (2013) [20] в першу чергу стверджує, що перформанс не є театром. Різниця в справжності всього, що відбувається перед глядачами. Якщо перформатор тримає ніж, то він справжній, ллється кров – вона справжня. Перформанс відрізняється від всіх інших видів візуального мистецтва тим, що важливим постає процес дійства, а не кінцевий його результат.

Дослідниця наголошує на тому, що перформанс в першу чергу ставить питання про роль художника і самого мистецтва. Опираючись на таку установу художник або сам стає витвором мистецтва, або його коментатором.

Р. Голдберг в теоретичному дослідженні приділила велику увагу парижському перформансу, присвятив йому цілий розділ книги. Авторка почала зі скандальної акції Альфреда Жарри на його прем'єрі «Убю короля» в 1896 році і до балету «Парад» (1917) – сучасної роботи Пабло Пикассо, Еріка Саті, Леоніда Мясіна, Жана Кокто [21, с. 96].

Дослідниця акцентує увагу на тому, що історія футуризму розпочалась 20 лютого1909 року в Парижі. В багатотиражній щоденній газети «Фігаро» вийшов перший маніфест футуризму. Його автор, італійський поет Філіппо Томмазо Марінетті, обрав паризьку публіку для маніфесту «запального насилля». Це місто неодноразово обиралось митцями як платформа для показу перформансів, бо воно мало заслужену репутацію «культурної столиці світу» [21].

Футуристи мали репутацію порушників спокою за їх сутички з поліцією, провокаційні футуристичні вечора. Як пише Р. Голдберг, «перформанс давав художникам право на те, щоб бути і «творцями» нової форми художнього театру, і в той же час «предметами мистецтва» [21, ст. 34].

Дослідниця приводить важливі для подальшого розвитку мистецтва перформанса приклади спільних виступів дадаїстів та сюрреалістів на початку 20-х років. Під детальний розпір потрапив балет Пікабіа і Саті 1924 року «Спектакль скасовується» [21, с.116].

Р. Голдберг прослідила розвиток перформанса в США, його появу в кінці 1930-х років в Нью-Йорку після прибуття європейських емігрантів. Як вважає дослідниця, на американський перформанс великий вплив мали не лише художники, а ще й композитори, хореографи та театральні режиссери (Роберт Уітмен, Мерс Каннінгем, Івонна Рйнер). Саме тому музичний мінімалізм мав великий впив на американський перформанс 60-х років [21, с. 151].

На думку Р. Голдберг, нова хвиля перформансу в Європі відбулась з кінця 50-х років [21,с.151]. Його провідними митцями були живописці та скульптори: Ів Кляйн, Йозеф Бойс, П'єро Мандзоні. За висловом авторки наукової розвідки, доба концептуалізму, що розпочалась у 1970-ті роки, чудово підійшля тим митцям, які прагнули оживляти ідеї, а не виробляти предмети. Такі митці як Гілберт і Джордж, Вітто Аккончі, Янніс Кунелліс перетврювали своє тіло в живу скульптуру. Герман Нітч, Отто Мюль та Марина Абрамович влаштовували Ритуали. Лорі Андерсон, Джулія Хейворд влаштовували автобіографічні перформанси[21, с. 160].

1980-ті роки стали часом, коли змивалась різниця між мистецтвом та медіа. Все тяжіло до видовища, розваги в Європі та США. Цей період Роузлі Голдберг відзначає часом екстримального перформансу, коли представники не традиційної орієнтації, хворі СПІдом художники демонстрували усім смерть, секс, хвороби [21, с. 243].

У 90-ті роки XX ст. з'явились художники з «минулих таборів» [21, с. 263]. Політичний протест найчастіше відображався в контексті перформансів. Так само вихідці з пекельних точок влаштовували перформанси, що демонстрували весь жах війни. В ці ж роки відбулось розповсюдження інтернету. В свою чергу інтернет посприяв злиттю між живим перформансом та його відеодокументацією.

Р. Голдерг виокремлює 2000-і роки як період, за який перформанс набрав різких оборотів розвитку. «В XXI столітті різко виросла кількість художників по всьому світу, що звертались к перформансу – медіуму, який дозоляє виражати "відмінності" і дає можливість приєднатись до більш ширшого дискурсу глобальної міжнародної культури. Перформансу ще доведеться зіграти важливу роль в формуванні культури майбутніх десятелітій нашого століття, не менш важливу, за XX століття. Не виключно навіть, що його вплив стане ще більш помітним, ніж раніше. Сьогодні тексти і зображення облітають світ за секунди, доходячи до мільйонів людей, чому допомагає поява все більш розумних комп'ютерних технологій. В цьому

постійно мінливому середовищі роботи художників-перформаторів, багатошарові, міждисциплінарні, що йдуть в ногу розвитком медіа, представляють собою ідеальний засіб спілкування з публікою в режимі онлайн, яке дозволить донеси це мистецтво і до глядачів майбутнього» [21, с. 293].

Кураторка А. Вуянович в лекції «Перформанс и перформативність» (2013) [20] спирається на труди визначних філософів і теоретиків перформативного мистецтва таких як: Річард Шехнер, Джон Остін, Жак Дерріда, Джудіт Батлер. Дослідниця роз'яснює теорію перформативних мистецтв, які різняться за поняттями «робити» (doing) і «показувати роблення, представляти» (showing doing), й доходить висновку, що термін «мистецтво перформансу» (performance art) частіше за все відносять к візуальним мистецтвам, що зародились в 1960-х – 1970-х роках. Лекторка нагадує, що термін «перформативне / виконавче мистецтво» (performing art) взагалі використовують для позначення таких видів мистецтва, як театр, опера, балет і т.д. Окрім того, важливим для теоретика сучасних перформативних практик є зауваження, що явище contemporary (чи modern) performing art, до якого відносять перформанс (performance art), визначають хеппенінг (happening), акцію (action), contemporary dance, постдраматичний театр, тобто зовсім нове явище.

1.2. Методологія та джерельна база дослідження

Специфіка дослідження обраної проблематики зумовила використання як загальнонаукових, так і спеціальних методів дослідження. Дослідження базується на принципах історизму і комплексного підходу у вивченні стану наукової визначеності теми, з'ясуванні історичних і теоретичних аспектів феномену мистецтва перформансу як різновиду акціонізму в світовій образотворчій культурі кінця XX ст.

Пріоритетними аналітичними методами у визначенні особливостей художньої мови мистецтва перформансу постали методи мистецтвознавчого аналізу – образно-стилістичного і іконологічного в їх дихотомічному поєднанні з методами інтерпретаційного, контекстуального, компаративного, театрознавчого аналізів. Такий підхід уможливив встановлення ідейно-тематичних пріоритетів перформансів угрупувань, їх формально-стильового й пластичного вирішення, семантичного, психологічного, змістовного навантаження.

Дослідження здійснювалось на основі авторського відео- і фото- матеріалу, викладеного на сайтах фахових онлайн-видань (фонди музею зберігає фото і реквізити перформансів; бібліотека он – лайн : Readbookz.com [7]; інтернет «Художній журнал» [47]; електронний журнал «Photographer.ru» [50]; інтернет-журнал «Про|стір» [63]; інтернет-журнал «Art Ukraine» [71]; інтернет-журнал «Bird in Flight») [30].

Важливим джерелом для вивчення мистецтва перформансу постав труд Р. Голдберг «Перформанс: від футуристів до нашого часу» [21]. Методологічну основу дослідження склали наукові труди провідних фахівців з історії і теорії явища перформансу в світу, в першу чергу, монографія А. Вуянович [20], Е. Фишер-Ліхте [64].

Висновки до розділу 1. Аналіз наукової літератури, присвяченої проблематиці мистецтва перформансу другої половини XX – початку XXI ст., довів, що питання становлення значного розголосу даного виду мистецтва відбулось в 1970-х роках. Вагоме коло робіт склали теоретичні й історичні дослідження В. Власова (2007) [18], А. Вуянович (2013) [20], Р. Голдберг (2019) [21], Е. Деготь (2019) [27], Е. Крилова (2011) [38], Г. Скляренко (2009) [53], А. Шелест (2018) [62]. В цих роботах доведено, що мистецтво перформансу стає самостійним видом художнього виразу на початку 1970-х

років разом з встановленням концептуалізму як головного напряму передачі художньої ідеї глядачам.

Однією з перших вагомих праць у вивченні явища перформансу в сучасному образотворчому мистецтві належить американській дослідниці та історику мистецтва Роузлі Голдберг: «Мистецтво перформансу від футуризму до наших днів» («Performance Art: from Futurism to the Present», 1979) [21].

Монографія Р. Голдберг має декілька перевидань та вже півстоліття залишається одним з грунтовних історико-теоретичних праць, що пояснює феномен означеної проблематики. Р. Голдберг, даючи повний хронологічний опис еволюції перформансу, стверджує, що саме за рахунок перформативних практик напрямки футуристів, конструктивістів, дадаїстів і сюрреалістів почали існувати. Молоді митці мали змогу експериментувати і втілювати свої концепції для вирішення різноманітних проблемних питань. Починає Голдберг саме з раннього футуристичного перформансу, який «представляв собою скоріш маніфестацію, ніж практику, в ньому було більше пропаганди, ніж мистецтва як такого» [23, ст. 13]. Футурист Умберто Боччоні стверджував, що «живопис перестав бути декорацією, що відображає пейзаж, художнім оформленням театрального спектаклю», «глядач повинен жити в центрі зображеної дії» [21, ст. 32]. Саме це твердження футуристичного живописця обґрунтувало новий вид діяльності художників – перформансу. Такий вид мистецтва був чудовим засобом аби вивести з себе публіку. До середини 1920-х років футуристи остаточно затвердили перформанс в мистецтві, і з того часу футуристичний перформанс охопив всі види мистецтва. Це тривало від Першої світової війни до Другої [21].

Значний вклад у вивчення явища перформансу внесла німецька дослідниця театру Еріка Фішер-Ліхте. Атворка «Естетики перформативності» [64] доводить необхідність створення нової естетики для розуміння самої сутності мистецтва перформанса та його нової інтерпретації. Авторка доводить важливість ролі глядача підчас художнього акту, роль світла, простору, звуку, запаху. Велика увага приділяється вивченню особливостей

театру та перформансу, спільності й протилежності цих візуальних видів мистецтва.

Кураторка та дослідниця сучасного мистецтва А. Вуянович в 2013 році провела лекцію «Перформанс и перформативність» (2013) [20]. У своєму досліджені авторка зібрала визначні труди філософів і теоретиків перформативного мистецтва таких як: Річард Шехнер, Джон Остін, Жак Дерріда, Джудіт Батлер та інші. А. Вуянович спираючись на перших дослідників перформативних практик, пояснила теорію перформативних мистецтв, які різняться за поняттями «робити» (doing) і «показувати роблення, представляти» (showing doing) [20]. Дослідниця стверджує, що термін «мистецтво перформансу» (performance art) частіше за все відносять до візуального мистецтва, що зародилось в 1960-х – 1970-х роках [20].

РОЗДІЛ 2

Мистецтво перформансу: генезис та етапи становлення

Як зазначалося вище, першою фундаментальною працею, що була присвячена мистецтву перформанса – є праця Р. Голдберг «Мистецтво перформанса від футуристів до нашого часу», що вперше побачила світ наприкінці 1970-х років [21]. Авторка наголошує, що остаточне визначення цьому мистецтву дати неможливо, оскільки це миттєво звело би на нуль саму суть перформансу. «Сама природа перформансу не допускає точних чи зручних дефініцій окрім тієї нехитрої заяви, що це – живе мистецтво у виконанні художників» [21, с. 10]. Оскільки, основою перформансу є синкретизм, він для досягнення головної думки користується різними дисциплінами і медіумами: живопис, архітектура, кіно, фотографія, танець, театр, музика, література, поезія, і використовує все це в різних комбінаціях. Ніяка інша форма художнього вираження не має такого необмеженого набору принципів. Кожен автор перформансу, в процесі створення роботи, формує своє власне визначення цьому неординарному виду мистецтва, опираючись на особистий набір виражальних засобів. Це спосіб втілення в життя більшості формальних і концептуальних ідей. До перформансу можна віднести будь-яку ситуацію, яка грунтується на чотирьох базових елементах: художник і його відносини з аудиторією, час і місце.

Мистецтво перформансу, що створюється за допомогою тіла людини, з'явилося, перш за все, як протест на традиційний станковий живопис. Перформанс, як правило, звертається до свідомості. Це демонстрація певної інформації. Перформативний твір нерідко іронізує над фальшивістю життя, її духовною убогістю, над традиційними ритуалами, такими, навіть, як похорон або богослужіння, чи нормами поведінки, наприклад, у феміністок, спортсменів, панків, кінозірок, солдатів та ін. Перформанс може бути серією жестів особистого характеру чи широкомасштабною візуальною театральною дією, не обмеженою у часі. Дійство може готуватись місяцями і виконуватись

декілька разів за прописаним сценарієм, а може бути спонтанною імпровізацією. На відміну від театру власне художник і є виконавцем, який намагається вийти за межі більш традиційних видів художньої практики, опираючись на емоції, як на енергетичний контакт, форму діалогу між митцем і публікою. Перформатори мають за миту донести своє мистецтво до людей напряму, візуалізуючи вербальні образи. Перформанс може мати езотеричну, шаманську, інструктивну, провокаційну, політичну чи розважальну основу, підіймати соціальні проблеми. Проводяться перформативні дійства в художніх галереях, музеях або на відкритому повітрі (пейзажний перформанс).

Перформанс принципово відрізняється від театру тим, що виконавець або учасник виконує абсолютно реальні дії, котрі нічого, крім них самих, не зображують. Вербальні знаки наділяються символічним сенсом і використовуються скоріше для того, щоб спровокувати глядача на пошук якогось прихованого сенсу. Глядач відчуває присутність сенсу, але не може його визначити, здогадується про значущість подій, але не може зрозуміти, в чому вона полягає.

Мистецтвознавиця и кураторка Р. Голдберг в своїй монографії відслідковує хронологію перших перформвтивних явищ серед митців. Авторка виділяє прізвище Т. Марінетті, який мешкав в Парижі з 1893 року по 1896 рік. У Парижі художник влився в коло митців, до якого належали художники – Леон Дешан, Ремі де Гурмон, Альфред Жаррі і інші. Митці разом об'єднались в групу навколо літературного журналу «La Plume». На думку дослідниці, саме це об'єднання дало поштовх для перформативних спроб молодих футуристів.

У грудні 1896-го року Альфред Жаррі вирішив влаштувати дещо схоже на перформанс з прем'єри своєї «абсурдистської буффонади "Убю король" в театрі "Евр" під керівництвом Орельєна Люнье-По» [21, с.13]. Під час дійства не змінювались декорації, не потрібно було опускати і підіймати завісу, помічник підіймав таблички з номером та назвою сцени. На прем'єру з'їхався весь літературний Париж. А. Жаррі підігрівав публіку нецензурними

висловами, непристойними та незвичними для того часу діями. П’єса-провокація – саме так називались перші спроби перформансу.

В 1909 Т. Марінетті поставив свій спектакль- провокацію «Король Кутеж» [21, с. 14]. Це була сатира на революцію та демократію. Розголосу цей захід приніс небувалий. Розлючений натовп штурмував театр, щоб провчити автора за його маніфест. Р. Голдберг робить наступний висновок: «Хай в неї [*у п’єсі – прим. Д.Г.*] було немало ідей, відгуки яких прозвучали в маніфесті, постанова стала лише натяком на ті перформанси, яким ще потрібно було принести футуризму скандальну популярність» [21, с. 16].

Перформанс для художників був самим надійним способом вивести публіку з рівноваги. Як писала Р. Голдберг, «перформанс давав художникам право на те, щоб бути і "творцем" нової форми художнього театру, і в той же час "предметами мистецтва". При цьому вони не розділяли свою діяльність на поетичну, образотворчу і виконавчу» [21, с.18]. В подальших маніфестах футуристів чітко прослідковувалась головна думка, що звучала так: «художникам наказувалося "вийти на вулицю, наносити удари с театральних підмостків і вводити в художню битву рукопашні бої". Будучі вірними собі вони так і робили» [21, с. 18]. Таким чином, футуристи стали тим самим початком мистецького повороту в бік перформансу, який обрали художники в якості простого та ефективного способу залучити увагу глядачів до свого мистецтва. «Відтепер наші дійства замість нерухомого моменту універсального динамізму будуть рішуче висловлювати динамічне відчуття, що стало вічним», – заявили футуристи [21, с. 18]. Саме це стало обґрунтуванням для нового виду художньої діяльності – перформансу.

На думку дослідниці Р. Голдберг, початок діяльності дадаїстів маркований 1916 роком і пов'язаний з цюрихським «Кабаре Вольтер». Художники використовували перформнас як авангардистську зброю в боротьбі із суспільством.

Особливу увагу дослідниця приділила Франку Ведекінду – польському драматургу і режисеру, ексцентричній особі, яка мала надзвичайно скандальну

популярність, була людиною, неспроможною обійтись без провокацій, нерідко на сексуальному підґрунті. Під час своїх виступів Ф. Ведекінд міг обмочитись на сцені чи мастурбувати, митець нерідко викликав в себе конвульсії. Неодноразово митець сидів у в'язниці за порушення норм цензурованої моралі. Всі його провокуючі перформанси межували на краю непристойності, що зробило митця відомим в кругу культурної еліти. «Ящик Пандори» – п'єса Ведекінда, що розповідає про кар'єру емансипованої жінки. Р. Голдберг приводить таке пояснення поведінки перформера: «Ведекінд в своїх постановах упивався наданою художникам свободою – свободою бути чужаком-безглуздим, на якого не розповсюджується суспільні норми поведінки. Проте він розумів, що така свобода є в них лише тому, що роль митця вважається абсолютно несуттєвою, його скоріш терплять, чим приймають» [21, с. 63].

У хронології становлення перформансу Р. Голдберг звертається до мистецтва сюрреалізму. Дослідниця нагадує, що 1925 рік став офіційною датою початку сюрреалізму, якому звичайно посприяла публікація «Маніфесту сюрреалізму» 1924-го року. Митець А. Бретон в своїх теоретичних есеях, визначаючи основні естетичні положення нового напрямку, писав: «Сюрреалізм: імн., чол. р. – чистий психічний автоматизм, що має за ціль виразити, усно чи письмово, чи іншим способом реальне функціонування думки» [21, с. 112]. Це означає, що сюрреалізм ґрунтується на вірі «у вищу реальність певних асоціативних форм, якими до нього нехтували, на вірі у всемогутність мрій, у безкорисливу гру думки» [21, с.113]. Таке пояснення дало змогу художникам зрозуміти сутність перформансів минулих років. І вже більша частина перформансів на початку 1920-х років мала сюрреалістичний характер, які можна назвати сюрреалістичними витворами мистецтва. Перформанси в цей час все ще слідували дадаїстським принципам випадковості та симультанності разом з сюрреалізмом, що відкривав світ фантазій.

Дослідниця Р. Голдберг стверджує, що в Німеччині в 1920-х роках розвиток мистецтву перформанса дав Оскар Шлеммер, працюючи в школі Баухауз. Саме новаторський підхід митця задав поштовх мистецтву дії, створивши цілий напрямок у перформансі.

Загальновідомо, художній учбовий заклад Баухауз був відкритій у 1919 році. Його засновник Вальтер Гропиус закликав до об'єднання всіх видів мистецтва в «соборі соціалізму» [21, с. 123].

В школі Баухауз відкрився курс «Баухауз на сцені», куди керівником було запрошено Оскара Шлеммера. Митець розпочав з ряду перформансів і демонстрацій. Авторка монографії Р. Голдберг пише, що 17 серпня 1923 року слухачі курсу «Баухауз на сцені» представили «Фігуративний кабінет І». Зі слів самого Шлеммера, «цей перформанс представляв собою "наполовину тир – наполовину метафізичну абстракцію". В ньому використовувались прийоми кабаре, що дозволяли парадувати "віру в прогрес", що володіла думками в той час» [21, с. 126]. У неймовірній суміші безглуздих і, навпаки, вірних думок характерними рисами були: «Колір, Форма, Природа і Мистецтво: Людина і Машина, Акустика і Механіка» [21, с. 126]. Перформативне дійство мало великий успіх, бо, по-перше, в ньому використовувались механічні прибори, а по-друге, увага приділялась дизайну. Все це відображало технічний прогрес школи та її унікальність. В результаті перформанс став головним видом діяльності Баухауз.

Р. Голдберг наводить аргументи, за якими стає зрозуміло, що Шлеммер був тим, хто розробляв теорію перформанса, що відображалась в його різних маніфестах. «Шлеммер знову и знову аналізував проблему теорії і практики, неймовірно важливу для образотворчої програми. Свої пошуки він виражав у формі класичного сюжету з міфології – протистояння між Аполлоном и Діонісом: теорія була вотчиною Аполлона, бога – покровителя наук та мистецтва, тоді як практику символізували бурні святкування Діоніса» [21, с. 130].

Р. Голдберг стверджує, що в Сполучних Штатах перформанс з'явився 1930-х роках. В той час від війни бігла велика кількість людей, і до Нью-Йорку прибули емігранти, які сформували американське коло митців перформансу. До 1945-го року мистецтво дії перетворилось в повноправний вид мистецтва. Живе мистецтво посіло сходинку наступного логічного кроку після енвайроментів та ассамбляжів. Велика кількість цих витворів мистецтва базувались та були пов'язані із сучасним живописом.

На початку 1960-х років в мистецтві західних країн стався так званий «перформативний поворот». Він мав вплив не тільки на розвиток окремих видів мистецтва, але й привів до винайдення нових художніх жанрів – таких, як акціонізм і перформанс-арт. В цьому процесі границі між різними видами мистецтва ставали все менш чіткими. Більша частина художників замість артефактів бажала створювати події.

В Нью-Йорку постійно влаштовували нові перформансні програми. Р. Голдберг пише: «Цілий рік, з травня 1962-го по травень 1963-го, в місті йшов фестиваль "Ям". Там було показана велика кількість різноманітних речей, конкретніше: "Аукціон (Auction)" ЕлаХансена, "Капелюшній розпродаж Ям" (Yam Hat Sale) Елісон Ноулз, виставка "деколажів" Фостеля. Була влаштована екскурсія на ферму Джорджа Сігала в Нью-Брансуіке, що продовжувалась цілий день» [21, с. 156]. Подібні фестивалі перформанса одразу стали популярними, їх влаштовували у всіх кутках художнього міста.

Головною передтечею походженні перформанса 1950-х років є футуризм і дадаїзм. Проте мистецтвознавець Р. Голдберг у своєму дослідженні приводить ще одну теорію: «Теорія "танця як образа життя, танця, де використовуються повсякденні жести, такі як ходьба, прийоми їжі, купання, дотики" зародилась в творчості новаторів танця, серед яких був Лой Фуллер, Айседора Дункан, Рудольф фон Лабан та Мері Вігман» [21, с. 173]. Дослідниця говорить, що саме Анна Халпрін в 1955-му році відкрила студію танцю біля Сан-Франциско та цілком посвятила себе цій теорії. Анна Халпрін працювала з такими видатними танцюристами як Симоне Форти, Тришей Браун, Івонной

Райнер та Стивом Пакстоном, з музикантами Террі Райлі, Ла Монте Янгом та Уорнером Джепсоном, а також зі скульпторами, архітекторами, художниками, людьми, що не отримали спеціальної освіти по цим дисциплінам, яких вона підштовхувала до нових зрушень, слідуванню принципово нових хореографічних ідей.

Паралельно американському перформативному руху наприкінці 1950-х років набув розвитку і європейський перформанс. В Європі та США художники починали признавати перформанс як медіум, що допомагав спілкуватись з публікою на новому рівкні. Пройшло всього десятиліття після світової війни, багато митців розуміли, що не зможуть миритись з популярним в ті роки абстрактним експресіонізмом, що був дуже аполітичним за своїм змістом. Митцям було, що сказати пересічним людям та владі, вони обрали для себе той вид візуального мистецтва, який давав свободу думці та діям [21, с. 151].

В 1970-х роках зародились нові ідеї перформансу й саме тоді були проведені перші ґрунтовні теоретичні дослідження в цій області.

Одна з найвидатніших перформаторів світу Марина Абрамович в своїй книзі згадує, як «на Заході одночасно з революціями у політиці та поп-музиці відбувалися революційні зміни в мистецтві. У 1960-х новий авангард виступив проти старої ідеї мистецтва як предмету споживання, проти картин і скульптур як предметів колекціонування» [1, с. 50]. З середини 1970-х років і до кінця десятиліття перформанс набув ще більшої популярності. «Було багато перформансів, що зазвичай були жахливими, здавалось, всі займаються перформансом. Був час, коли мені було ніяково говорити, чим я займаюсь. Хтось міг плюнути на підлогу й назвати це перформансом» [1, с. 133].

Р. Голдберг стверджує, що початком епохи перформансу слідує вважати 1968 рік. В рамках нової естетики виготовлення предметів мистецтва почали сприймати зовсім зайвим. Тоді було сформовано поняття концептуального мистецтва – такого, яке використовує в якості матеріалу концепт, ідею. Перформанс, який розглядали в даному контексті, сприяв розвитку подібних

ідей. Його можна було побачити, але не осягнути. Тим самим перформанс надавав ідеальну можливість для матеріалізації художніх концептів.

Ще одна з причин популярності перформанса в тому, що коли 1970-ті роки відійшли назад, з'явилась необхідність знайти для них місце в історичній перспективі. Кураторам стало зрозуміло, що найбільш концептуальним видом мистецтва даного періоду був саме перформанс.

До середини 1980-х років перформанс остаточно затвердився в ролі молодої, неординарної авангардної розваги. Багато тиражний журнал «People» назвав перформанс основним видом мистецтва 1980-х років [21, с. 243].

На початку XXI століття, не дивлячись на світове побоювання щодо кардинальної зміни в усіх сферах діяльності людей, приділялась велика увага до трендів в сучасному мистецтві. Для митців було важливим повне занурення в історію і культуру, політичні і релігійні підтексти. Перформанс був медіумом, який ідеально передавав більшість ідей. Мистецтво дії базувалось на візуальному сприйнятті, а значить, не було пов'язано з проблемами переводу.

Перформанс уособлював прогрес, оскільки в ньому використовувались нові технічні засоби для створення звуку і зображення, їх записи і відтворення. Збільшились часові рамки жанру: один перформанс міг йти навіть декілька днів і років, що давало можливість включити в нього складну багатошарову інформацію. Перформативний твір став радикальним, він володів привабливістю. На рівні художньої критики цей жанр не вписувався в систему оцінок [21, с. 308].

В 2000-х роках змінилась роль музею, що перетворився з скарбниці в культурний центр, куди глядачі приходять за розвагами. Музеям доводилось розширятись. В 2005 році нова Нью-Йоркська бієнале Performa стала першим фестивалем, що був присвячений мистецтву перформанса. Ціллю бієнале було пізнання глибокої історії цього жанру [21, с. 300].

Таким чином, до кінця першого десятиліття нового століття мистецтво дії стало невід'ємною частиною виставок сучасного мистецтва.

Перформативні вистави втягували в культурне середовище центри масового глядача. Перформанс змушував людей задаватись питанням щодо сенсу мистецтва в повсякденному житті та зацікавлював дискусією про те, що саме включає в себе світова культура. Майже всі перформанси початку десятиліття відображали в собі тривожний стан світу, пов'язаний з постійною міграцією, гострими національними і релігійними конфліктами, непорозумінням між їх учасниками – представниками різних сторін.

Відгуком на 11 березня 2001 року в Нью-Йорку Марина Абрамович представила роботу «Дім з видом на океан», яку вона присвятила місту, де оплакували загиблих. Абрамович провела дванадцять днів в одній із галерей в Челсі. Протягом двох тижнів художниця жила в середині прозорого куба, що по формі нагадував квартиру, розміщену на двохметровій висоті. До перформаторки вели три сходини з гостро заточеними м'ясними ножами замість ступенів. Марина Абрамович стояла, сиділа, їла і відпочивала перед невідомими людьми, демонструючи своє рутинне існування[1, с. 125].

В своїй книзі 2011-го року Роузлі Голдберг прогнозувала, що перформанс зіграє важливу роль у формуванні культури прийдешніх десятиліть нашого століття [21, с. 307]. В нових роботах художників – перформатарів, що йдуть в ногу з розвитком медіа, вони представляють собою ідеальний засіб спілкування з публікою в режимі онлайн, що дозволить донести це мистецтво і до глядачів майбутнього.

Висновки до розділу 2. Отже, історія перформансу – історія вільного жанру, що не має остаточного визначення, оскільки кожен майстер перформансу в процесі створення роботи формує власне пояснення даному виду візуального мистецтва. Складова перформансу – синкретизм. За цих причин мистецтво «події» завжди мало під собою анархічну основу. Доведено, що митець під час формування ідеї перформансу може дотримуватись принципу «маніфестації».

Встановлено, що історія становлення перфомансу як мистецтва тісно пов'язана з розвитком стилів в образотворчому, театральному, режисерському та хореографічному мистецтва. Перформанс має певні етапи й еволюційні періоди. Перший (1896) пов'язаний зі спробою втілення перформансу Альфредом Жаррі (1896, «Король Убю», театр «Евр», під керівництвом Орельєна Люнье-По) [21, с.13]. П'єса-провокація – саме так називались перші спроби перформансу. Другий (1916) пов'язаний Цюріхським Кабаре Вольтер. Т. Марінетті поставив свій спектакль-провокацію «Король Кутеж» [21, с. 14]. Цей і наступні футуристичні перформанси стали поштовхом для подальшого розвинення художнього жанру. Третій (1925) пов'язаний з початком розвитку сюрреалізму, що дало поштовх для нового перформансу, націленого на внутрішній стан митця. За Р. Голдберг, Баухауз (1920) зробив перші кроки до укріплення статусу перформанса як повноправного та самостійного медіума. Перформанс був способом розширити принцип «тотального витвору мистецтва», яким, наприклад, керувалася німецька школа. З початку виникнення в 1970-х роках нових ідей концептуального мистецтва, перформанс використовували як самостійний засіб художнього виразу. В 2000-х роках музеї перетвориись зі скарбниці в культурний центр. В 2005 році в Нью-Йорку відбулась бієнале Performa, що стала першим фестивалем перформанса.

Концептуальне мистецтво дії з розвитком медіа розширює свої можливості і кордони, популяризуючи себе, заохочуючи все більше людей до діалогу з митцем. В цьому перформанс відіграє важливу роль в культурі, стираючи межі між глядачем і процесом створення мистецтва.

РОЗДІЛ 3

Художня мова мистецтва перформансу

Перформанс дає можливість втілити в життя більшість формальних і концептуальних ідей, які можуть відігруватись декілька хвилин, а можуть продовжуватись роками. За визначенням дослідників, до перформансу відноситься певна ситуація, що включає чотири базові елементи в художньому акті: час, місце, художник (його тіло) і його взаємовідносини з аудиторією [64] .

Як у ХХ ст., так і в перші десятиріччя ХХІ ст. митці використовували перформанс як засіб боротьби з умовностями традиційного мистецтва. Для багатьох митців перформанс став єдиною можливістю втілювати у життя формальні та концептуальні ідеї, на яких базується мистецтво дії. Саме тому Р. Голдберг зазначає, що перформанс є «авангардом авангарду». «Перформанси-маніфести, від футуристичних до сучасних, – пише авторка, – були самовираженням незгодних, що намагалися знайти альтернативні спроби дослідження переживання мистецтва в повсякденному житті» [21, с. 17].

Сучасний український перформатор К. Зоркін в своєму інтерв'ю зробив спробу висвітлити особливості мови мистецтва дії з практичної сторони, наголосивши, що перформанс – це магічне дійство [21]. Художник вважає, що мистецтво дії ближче за все схоже з ритуалом. Сам перформанс може бути у вигляді створення об'єктів, що викликають відчуття перформансу, а може бути, що ці об'єкти і є перформанс.

Для художника мистецтво дії – це медіум, що дає можливість донести думку митця до оточуючих, оминаючи умовності, усталені етичні норми, правила. Перформанс, де головним матеріалом є тіло художника, оголює людську природу, шокує і захоплює, вводячи глядачів в неоднозначний стан, емоційно навантажуючи кожне дійство художнього акту.

К. Зоркін стверджує, що справжній перформанс – це робота, яка є частиною всього життя митця. Неможливо виокремити одне від іншого, перфрманс є невід'ємною складовою душі перформера. А таке явище, як спонтанний перформанс, К. Зоркін не вважає до кінця закінченим. Тобто, з практичної сторони митець впевнений, що для закінченої роботи необхідно дотриматись всіх законів композиції так само, як в будь-якому іншому виді візуального мистецтва.

На думку художника, в перформансі завжди є момент несподіваності. Саме тому перформанс – це стан, який неможливо остаточно відрепетирувати. Митця перформансу ніхто не навчить, це дійство йде з середини. Митець один на один зі своїм мистецтвом. Дійство починається і може піти куди завгодно, К. Зоркін підводить до того, що необхідно довіряти своїм відчуттям.

Торкаючись теми місця глядача під час перформансу, К. Зоркін говорить, що частіше за все глядачі не розуміють як їм стояти. З особистого досвіду митець пропонує створити певну дію. Наприклад, художник може обійти коло і відштовхнути глядачів на необхідну дистанцію.

Під кінець розмови К. Зоркін зробив висновок, що люди дуже часто дивляться на перформанс як на якесь божевілля. Вони намагаються приміряти звичну модель дій до того, що бачать. Коли люди нічого не бачать – вони уходять, а залишаються лише одиниці.

3.1. Засоби художньої творчості в перформансі

Дослідниця перформансу Р. Голдберг зазначає, що сама природа цього «вільного, нічим не обмеженого жанру, з нескінченним числом змінних <…> не допускає точних або зручних дефініцій», більше того, «суворе визначення негайно звело б нанівець саму можливість перформансу» [21, с. 15]. Перформанс, дійсно, залишається однією з найбільш розгалужених, розмитих жанрово-видових категорій, втім, традиційно його вже півстоліття відносять

до візуального мистецтва. Нагадаємо, що власне сама Р. Голдберг характеризує перформанс як «живе мистецтво у виконанні художників» [21, с. 10]. Отже, домінування мистецтва художника визначає й використання притаманних йому виражальних прийомів та засобів: візуального образу, пластичної форми (в тому числі, тілесності художника), кольору, світла, нарешті, простору.

Теза, що перформанс – подія, в якій митець досліджує навколишній простір, дотримується німецька вчена Е. Фішер-Ліхте. Організація простору, вважає дослідниця, має великий вплив на сприйняття глядача [64, с. 199]. Отже, кожна окрема перформативна подія дозволяє глядачам по-різному сприймати систему звичних візуальних знаків.

Дослідниця наголошує, що «перформативний простір» надає митцю низку неймовірних можливостей та дозволяє різним чином їх втілювати. Так, наприклад, перформанси просто неба дозволяють митцю взаємодіяти з землею, деревами, камінням, травою, взагалі, з природним ландшафтом. Можна влаштувати перформанс на воді чи під водою, як це зробила мінська музична група [Рис. 4] на стадіоні «Дінамо» (Білорусь, 2020). Музична група із чотирьох чоловік занурювалась під воду зі стері-осистемою та влаштували підводний перформанс. Глядачі в цей час мали можливість слухати їх підводну гру та спроби видавати звуки ротом. Перформанс може відбутись у замкнутому просторі. В цьому випадку художник може посилити атмосферу страху, смутку, нерозуміння, додавши характерні звуки, запахи, освітлення.

В наш технологічний час простором для перформансу може бути віртуальний світ. Марина Абрамович відома світу своїми експериментами. 29 березня 2018 року у рамках Art Basel у Гонконгу відбувся перший віртуальний перформас [Рис. 5 - 6], який влаштувала мисткиня. VR-перформанс є наглядним протистоянням людини з природним середовищем.

Сприйняття глядачів змінюється в залежності від організації простору. Е. Фішер-Ліхте з цього приводу пише: «Розташовуються глядачі по колу,

обрамлюючи площадку, відведену для виступу акторів, стоять вони чи передвігаються з трьох сторін сцени, що має прямокутну чи квадратну форму, сидять вони чи фронтально по відношенню до сцени, чи як – в кожному з цих випадків відносини акторів, глядачів та простору моделюються по-різному» [64, с. 213].

Перформер вправі використати простір зовсім спонтанно: площадкою для дійства може стати звичайна вулиця, на перформативний простір може перетворитися магазин чи парк. В таких випадках глядачами можуть стати зовсім непідготовлені люди, що проходили повз.

Е. Фішер-Ліхте пише про спонтанне використання простору ще задовго до формування перформансу на тлі світової культури: «випадки використання простору суперечать звичному сприйняттю усталеної думки і тому призводять до незвичної реакції глядачів. По цій причині подібні висадки іноді згадуються в замітках, в щоденниках, автобіографічних замітках, листах чи газетах. Так ми дізнались, що в XVII столітті у Франції під час спектаклю глядачі аристократичного походження нерідко сідали на сцені і часто зовсім не соромились голосно розмовляти друг з другом. Таким чином, вони не тільки вносили змін в стосунки акторів і глядачів, що були усталені відповідною організацією простору, але й обмежували можливість руху акторів і мали вплив на глядацьке сприйняття за рахунок деформації простору для дійства» [64, с. 205].

Отже, саме індивідуальний підхід до створення чи налаштування перформативного простору формує унікальні акти дії.

Е. Фішер-Ліхте звертається до історичного авангарду, стверджуючи, що експерименти з відмовою від усталених організацій театрального простору у вигляді коробки і глядачів у темряві посприяли популяризації перформансу. Тезу Е. Фішер-Ліхте щодо безпосереднього зв’язку театрального авангарду і перформансу підтримали й поширили більшість сучасних дослідників. Ще раніше за німецьку дослідницю цією проблематикою опікувалась й Р. Голдберг [21]. Дослідниця наполягала: «І реформатори театру на межі XIX і

XX століть, і представники історичного авангарду осмислювали перформативний потенціал простору. Досліджуючи різні моделі простору, вони намагались виявити особливі можливості, що дозволяють в рамках кожної конкретної моделі по-різному організувати відносини між глядачем та митцем, рух та сприйняття» [21, ст. 187].

Е. Фішер-Ліхте в своїй монографії виділяє три основні стратегії посилення перформативного простору: «1) застосування (майже) пустого простору чи просторові композиції варіативного типу, які дозволяють акторам і глядачам довільно пересуватись у них; 2) створення специфічних просторових композицій, що відкривають невідомі чи до того часу не затребуванні можливості для організації відносин між акторами та глядачами, рух та сприйняття; 3) використання простору, яке має незв'язані з театром функції та дослідження специфіки подібних просторів і їх можливостей» [64, с. 225].

Не виключає дослідниця й того факту, що перформативний простір в першу чергу є атмосферним простором, тобто таким простором, що створює атмосферу перформативної події за рахунок допоміжних засобів.

Ключами до такого простору, на думку дослідниці, є світло і звук. Саме ці виражальні засоби кардинально змінюють його за долі секунди.

Е. Фішер-Ліхте наводить в якості прикладу творчість Роберта Уілсона [Рис. 7], американського театрального режисера, сценографа і драматурга. В своїх виставах Р. Уілсон нерідко використовував світові комп'ютери [Рис. 8]. Режисер і художник в одному обличчі міг упродовж ста двадцяти хвилин генерувати більше трьохсот найрізноманітніших світових комбінацій. В результаті постійно змінювалась світова гамма й атмосфера. За рахунок високої скорості зміни освітлення вони відбуваються за порогом свідомого сприйняття. Не виключно, резюмує дослідниця, що окрім очей, людина сприймає світло шкірою: «Через шкіру світло, можна сказати, проходить всередину реципієнта. Людський організм дуже чутливо реагує на світло. В силу цієї обставини постійна зміна світових умов може викликати у глядача

різку зміну стану, так що останні навіть не помітять цього і тим паче не зможуть контролювати те, що відбувається» [64, с. 219].

Як приклад, зацікавленістю світловими можливостями в перформансі можна привести творчість архітектора Тимура Абінова [Рис. 9], ціллю якого було конкретизувати феномен світла під час перформативного акту.

На виключній ролі музики, шумів, звуків в перформансі наголошувала й Р. Голдберг [21].

Музичні перформанси на Заході стали достатньо звичною справою. До цього явища можна віднести Blue Man Group [Рис. 10], виконавці грають на полівінілхлоридних трубах. Учасники відомої норвежської перформативної групи Hurra Torpedo [Рис. 11] грають на всьому, що попаде під руку, створюючи своєрідну шумову музику.

В історичній ретроспективі становлення перформансу серед перших, хто почав використовувати «шумову музику» [21, с. 24], Р. Голдбер визнала футуристів: «Руссо написав свій маніфест “Мистецтво шумів”». Композиції Прателли затвердили Руссо в думці, що машинні звуки – музика, яка має право на існування. Звертаючись до Прателле, Руссо пояснив, що під час прослуховування оркестрового виконання “футуристичної музики” цього композитора, він винайшов нове мистецтво, “мистецтво шумів”, що логічно витікає з нововведень Пралелли» [21, с. 26].

Важливість звукового ряду в перформансі переоцінити неможливо. Звук, як і запахи, проникає у тіло та огортає суб’єкта, налаштовуючи його на певні вібрації в мозку. Ці вібрації викликають необхідні емоції у глядачів, наприклад, жах, біль, сум, радість, відразу, паніку, умиротворення. Тіло під впливом звуку стає резонатором. Що важливо, сам глядач не в змозі зупинити вплив звуку самостійно.

Це, звичайно, стосується кольору. Кольорова гамма в змозі самостійно, навіть без допомоги звуку, світла, запаху, налаштувати атмосферу перформативного акту на необхідну емоцію. Користуючись навіть шаблонними уявленнями про структуру людського мозку, перформер в змозі

відтворити необхідний емоційний стан людини, як у випадку з Мариною Абрамович і її перформансом «Балканське бароко» (1997) [Рис. 3]. Художниця присвятила перформанс жертвам війни в Югославії 1991-х рр. Цей перформанс вважається одним з найпотужніших, вражаючих, проникливих акцій Марини Абрамович [1]. В білосніжному платті шість годин мисткиня сиділа на кучі кісток та маніакально зчищала залишки м'яса, крові та хрящів з них. Дійство уособлювало спробу хоч якось вибачитись за вбитих на війні. Кров залишалась на кістках як би сильно мисткиня не намагалась її змити – так само з історії не зникала кровава пляма [1].

Емоційне навантаження здійснювалось, перш за все, за рахунок запаху від гниючого м'яса та кольорового супроводу. Сама М. Абрамович сиділа в білому платті, була самим світлим об'єктом. На художниці дуже яскраво горіли червоні плями крові. Все дійство проходило в брудно-коричневому та чорно-сірому підвалі без спеціального освітлення. Відчуття жаху, відрази і, разом з тим, скорботи – пронизувало глядачів перформансу.

3.2. Гра як елемент перформативного мистецтва

«Процес стирання кордонів між різноманітними видами мистецтва, про який на початку 60-х років XX століття заявили художники й критики, мистецтвознавці і філософи, можна охарактеризувати як «перформативний переворот» [64, с. 46]. Е. Фішер-Ліхте акцентує увагу на переході від дослідження культури як тексту до дослідження культури (мистецтва) як перформансу [64, с. 47]. Феноменальність цього явища визначається збереженням сутнісної якості театру – гри. Але між грою професійного театрального актора і грою художника як автора перформансу – велика прірва.

Перевтілення, лицедійство – є найстарішим видом творчої діяльності людства. З давніх часів людина тяжіла до виконавчої творчості, звертаючись

до богів та сил природи. Актор створює естетично-виразний світ ролі через акт перевтілення в іншу персонажну особистість у визначеній на перед пластиці тіла та рухів, голосу, особливостям мови, психофізичній емоції тощо – і це є константою театральної гри.

Справжній перформанс неможливо повторити. В перформансі обов'язково створюється образ. Частіше за все, перформанс показують один раз, документують та зберігають як артефакт культури. Відсутність сценарію і налічування ідеї відрізняє перформативне мистецтво від театрального.

Перформанс більше схожий на створення скульптури чи картини. Перформатори не грають ролі, вони доносять ідею, демонструючи, переживаючи, репрезентуючи актуальні переживання людства. «Гра» в перформансі базується на основі моделювання відношин, ситуацій, історій.

В мистецтві перформансу як художнього жанру, незважаючи на його постійний розвиток й певні трансформації протягом другої половини XX ст., гра перформера виступає перевтіленням, що знаходить зовсім нові орієнтири – функціональні. Вони в свою чергу не спотворюють його соціальну особистість.

Перформер – автор перформансу нічого не зображає, не виражає, а намагається через власне тіло, аксесуари, предмети дії «записати реальність» (Е. Бобринська) [14, с. 54].

Витвір мистецтва, що створюється в дану секунду таким живим та яскравим, справді зближує перформативне мистецтво дії з театром. Однак, театром це не є. В перформансі немає тієї «гри», що є в театрі. Дослідники встановили, найголовнішою відзнакою перформансу є те, що в мистецтві дії все відбувається по-справжньому. Немає ролі, а є деяка обрана автором стратегія поведінки, що є ним самим. Немає «холодної» серійності та повторів, характерних для вистав, в основі яких – літературний твір, спеціально створений для сценічної постановки. В традиційному театрі почасти присутнє дистанціювання глядача у просторі.

Перформанс в своїй основі ділить той самий простір під час дійства з глядачем, що стирає будь-які границі між митцем та спостерігачем. В якості прикладів таких перформансів можна навести сімсот тридцяти шести годинній художній акт Марини Абрамович. В 2010-му році перформаторка влаштувала в МоМа в Нью-Йорку перформанс «При наявності художника» [1] [Рис. 12]. За весь перформанс мисткиня подивилась у вічі півтори тисячі глядачів, що було закладено в концепції дійства. Цей перформанс критики віднесли до культових. Художниця емоційно ставала одним цілим з кожною людиною, викликаючи у них бурхливі емоції. Настільки тісний контакт з автором стирав відчуття простору.

Перформативні дійства потерпіли чимало трансформацій в процесі розвитку світової культури, але головне залишилось незмінним дотепер – в перформансі гра не є зміною своєї особистої природи, гра – це інструмент для перевтілення людини в медіума, що ретранслює свої думки глядачам на емоційному рівні, змушуючи людей вірити перформеру та відчувати власне його стан.

Основою перформанса є вислів певної ідеї, особистих почуттів чи певних людей. Таким чином, кожен перформер зіштовхується з необхідністю вміло володіти уміннями «гри зі своєю підсвідомістю» для абстрагування від нав'язаних кліше. Перформер повинен діяти за бажанням особистого «Я». Відтак зникає і сам посередник — твір стає окремим художнім простором в конкретному місці, в певний час перед глядачами, що емоційно налаштовані на чуттєвість художника.

Перформанс створюється не лише заради публіки, а ще й для себе. Такий підхід до «гри» з боку театру і перформанса остаточно відрізняє один напрямок візуально мистецтва від іншого. Художник в перформансі функціонує як маг, медіум. Перформанс частіше за все повертає собі пратетаральні та ритуальні риси художнього акту, по робить цей напрямок мистецтва неповторним.

3.3. Художник та глядач: особливості взаємодії

«Замість артефакту художники все частіше відтворюють подію, в якій беруть участь не тільки вони самі, але й реципієнти – слухачі та глядачі» [64, с. 75]. Дослідниця театру Е. Фішер-Ліхте [64] називає перформерів гравцями, що ділять певний конструкт правил і думок між собою та своїми глядачами, які в свою чергу, в будь-який момент готові помінятись ролями з художниками.

Глядач в перформансі – співавтор, вдумливий й критичний співучасник, котрий, «будучи фізично залученим у творчий процес, робить свій внесок незалежно від того, що відбувається в перформансі» [42, с. 49]. Глядач і перформер взаємонеобхідні та взаємовідповідальні у просторі створюваної мистецької події. Учасники перформанса вірять, що «стосунки, які складаються hic et nunc, тут і зараз, here and now, – більш екзестенційні, справжні, навіть за саме реальне, повсякденне життя» [64, с. 205].

Такий характер стосунків, на думку Е. Фішер-Ліхте, не впливає на якість перформативної події. Навпаки, в науковому діалозі з кураторкою та дослідницею сучасного мистецтва із Великобританії Клер Бішоп, на її очевидні побоювання, Е. Фішер-Ліхте довела, що «маніпуляції» з ролями відкривають художнику цілу низку можливостей впливу на свідомість людей.

Серед перформерів, можливо, творчість М. Абрамович – є найяскравішим прикладом широкої реалізації цих можливостей.

Зазвичай, коли люди приходять до театру чи в галерею, вони залишаються лише спостерігачами. Глядач не торкається нічого, що представляє художній простір, дивиться з дозволеної дистанції. Абрамович свої перформанси влаштовує таким чином, аби люди протягом виступу мали можливість обійти її з усіх боків, приблизитись і, навіть, прийняти в дійстві участь.

Перформативний акт «Губи Томаса» (1975) [Рис. 1-2] художниця представила в австрійській галереї Krinzinger біля стіни, аби мати можливість

контрастувати на її фоні оголеним тілом і – в подальшому – слідами крові на ньому. Глядачі стояли до художниці фронтально. Ідейний композиційний центр визначало власне тіло мисткині, розташоване на льодовому хресті. Художниця переміщувалась по відведеному їй напівкруглому невисокому подіуму таким чином, щоб глядачі бачили кожен її рух. Своїми діями Марина Абрамович вводила людей в незрозумілу крайню невпевненість, коли норми, правила і устої більше не мали сили.

Перформаторка своїми діями змушувала людей постійно приймати рішення стосовно самого себе чи неї. Під час художнього акту «Губи Томаса» присутні глядачі, не витримавши напруги, зупинили перформанс Марини Абрамович. Питання щодо правильності дій публіки до цього часу висіло у повітрі. Художниця причиняла собі шкоду і мала повну рішучість продовжувати це робити. Якби все відбувалось десь посеред парку, то люди б не вагаючись зупинили її. Глядачі своїм втручанням йшли на ризик зруйнувати витвір мистецтва художниці. З іншого боку, дивитись на страждання людини, що поволі втрачає сили, не було гуманним. Можливо, що сама мисткиня робила з глядачів вуайеристів, намагаючись зрозуміти, наскільки далеко вона може зайти, щоб публіка наважилась покласти кінець її стражданням. Це була ситуація, коли глядачі не розуміли, якими принципами їм треба керуватись – естетичними чи етичними. В цьому сенсі перформаторка ввела публіку в шок, побороти який неможливо, дотримуючись спільно схвалених моделей поведінки.

М. Абрамович уникала тілесних знаків, що виражали б її стан під час перформансу, натовп, навпаки, тільки цим і оперував. В процесі дійства тілесно – матеріальний сектор дій домінував над знаковим. Саме тому коли художниця поїдала мед і вино, коли роздавила келих рукою і порізала вени, вирізала зірку на животі – її лице залишалось без емоційним. В цей час у людей, що спостерігали за нею, було чутно, як затаївся подих. Глядачі боялись дивитись, і в той ж час, напружено чекали момент, з яким пов’язані їх таємні страхи, захоплювались і жадали видовищ. Трансформації художниці привели

до втручання в процес художнього дійства сторонніх людей в результаті чого вони перетворились на акторів. Такі зміни були виражені бажанням публіки здійснити особисті трансформації в своєму тілі і при тому залишившись в повному фізичному порядку.

Під час перформансу «Губи Томаса» в останній момент публіка почала керуватись рішенням етичними по відношенню до іншої особи – в даному випадку, художниці. Не виключно, що деяким глядачам було соромно, вони не наважились раніше зупинити художній акт. А хтось міг бути в ярості, бо перформанс був перерваний, в результаті чого вони не побачили, як далеко мисткиня могла зайти.

Виходить, що всі учасники перфорансу разом сформували нову реальність, яку глядачі не стільки інтерпретували, скільки пізнавали чуттєвим шляхом. М. Абрамович викликала у людей здивування, жах, відчуття відрази, нудоту, захват, цікавість, співчуття, болісні відчуття і підштовхнула їх до дій. І в цій реальності, зняв художницю з хреста, випадкові актори стали рівноправними суб'єктами, чи може залишились об'єктами маніпуляції мисткині. Питання залишається відкритим.

М. Абрамович стверджує, що, не дивлячись на неприємні фізичні відчуття, вона наснажувалась енергією публіки. «Якби я мала на меті лише власну самореалізацію, у мене б нізащо не стало сил, втім, оскільки я роблю це для глядачів, я маю іншу, вищу мотивацію» [1, с. 126].

Працювати із глядачами перформаторка почала з самого початку свого художнього шляху. В книзі «Пройти крізь стіни» Абрамович згадувала, як в 1969 році запропонувала Молодіжному центру Белграда свою першу ідею перформансу. Робота називалася «Приходь помитися зі мною» і передбачала участь публіки. Глядачі повинні були прийти до галереї, роздягнутись там і передати одяг художниці, а та, в свою чергу, прала його, сушила і віддавала назад. Люди йшли з галереї абсолютно чистими – у буквальному і переносному сенсі. Нажаль, цей перший перфоранс мисткині не був прийнятий.

В основі роботи «Ритм 10» (1973) [Рис. 13] гра яку любили російські та югославські селяни. З великою швидкістю на білій дошці Марина ударяла між пальцями десятком різних ножів по черзі. Щоразу як вона промахувалась лунав стон від болю і магнітофон його записував. Так декілька разів. «Саме там на підлозі Мелвілл коледжу в Единбурзі, я була водночас і приймачем, і передавачам потужної енергії. Я стала Мариною, з якою ми ще не були знайомі», – писала художниця про себе. «Я знала, що мені вдалося створити нечувану цілісність теперішнього і минулих часів. Я відчула абсолютну свободу – моє тіло не знало кордонів, ані обмежені. Тієї миті я збагнула, що знайшла свою техніку, в якій буду працювати» [1, с. 146]. Глядачі від перформансу « Ритм 10» були у захваті.

В Неаполі галереї Studio Morra «Ритм 0» [Рис. 14] зробив з М. Абрамович відому перформаторку. Мисткиня зазначила в інструкції к перформансу, що предмет, який приймав всі дії від публіки – це вона сама. Після перших трьох годин спокою люди почали діяти. Здебільшого на перформансі були представники італійського світу мистецтва зі своїми дружинами. Сутеніло, у галереї виникла сексуальна напруга, джерелом якої були самі глядачі, які ставали все активнішими, неначе в екстазі. Після сплину шести годин, коли галерист промовив, що перформанс завершився, Марина зробила крок до глядачів. «Тоді сталася дивна річ: тієї миті люди , які ще були в приміщенні, раптом почали боятись мене. Коли я зробила крок у їхній бік, вони вибігли з галереї. Саме тієї миті я збагнула, що глядачі можуть тебе вбити» [1, с. 155]. Наступного дня телефон не вщухав, люди просили пробачення за свої дії, вони не розуміли, яким чином втратили над собою контроль. Пізніше художниця пояснила суть художнього акту: глядачі із перформером створюють його спільно. М. Абрамович хотіла зрозуміти – як далеко може піти людина, якщо не робити взагалі нічого. Перформерка писала: «Людські істоти бояться дуже простих речей: ми боїмося страждання, ми боїмося смерті. Те, що я робила у перформансах – викликала ці страхи

перед глядачами, використовуючи їхню енергію, аби розширити можливості мого тіла, наскільки це реально» [1, с. 80].

В перформансі 1978 року під назвою «Надзір у просторі» Абрамович разом зі своїм чоловіком Улаєм випробовували глядачів «байдужістю» Марини до партнера, який страждав від болю, підштовхували їх відчути емоцію ненависті. Для публіки було сюрпризом, коли з натовпу вистрибнув чоловік і з ноги вдарив М. Абрамович, художниця впала. Ніхто так і не підійшов до перформаторки. Після завершення перформансу художники разом із глядачами обговорювали все, що трапилось. Публіка була розлючена, бо їхньою чуйністю маніпулювали. Задачею перформансу було провірити готовність або неготовність глядачів долучитись до перфорансу, якщо людей буде переповнювати лише ненависть до художника. Спостерігання за глядачами було дуже важливим для перформаторів, концептуальним.

Мисткиня обрала шлях роботи з несвідомим, з виходом на рівень трансцендентного, метафізичного стану. Її мистецтво – екзистенціальне дослідження психологічних, фізичних, емоційних й інших можливостей як власного «я», так і меж й характеру «руйнації – переродження» особистості глядача. Художниця змушувала людей обрати позицію пасивного споглядальника (буквально «вуайєриста» (Э.-Л. Фишер) або стати активним співучасником дійства, маючи можливість відчути на собі катарсис від енергетично-емоційного взаємозв'язку з перформаторкою. Центральне значення мав сам процес трансформації, пережитий учасниками перформансу.

Не дивлячись на те, що весь перформанс здається театральним, його формотворчість уникає видовищності, розважальності. Концентрація в перформансі йде саме на дію митця, на його свідомість.

Дослідження активної і пасивної поведінки глядача закладено в основу багатьох перфопмансів американського художника Денфа Грема, створених на початку 1970-х років. Грем намагався об'єднати роль пасивного спостерігача і активного виконавця в одному обличчі. Для цього художник включав в роботи люстерка і відеотехніку, що дозволяли виконавцям

спостерігати за особистими діями. Цей самоаналіз повинен був, за задумом автора, зробити кожен жест більш осмисленим. Теорія Д. Грема про взаємовідношення між публікою і виконавцем базувалась на ідеї Бертольда Брехта, який запропонував зменшити дистанцію між митцем і публікою шляхом створення ситуації, в якій глядач відчує себе ніяково.

Висновки до розділу 3. Перформанс дає можливість втілити в життя більшість формальних і концептуальних ідей, які можуть відігравати декілька хвилин, а можуть продовжуватись роками. До перформансу відносять певну ситуацію, що включає чотири базові елементи в художньому акті: час, місце, художник (його тіло) і його взаємовідносини з аудиторією [64] .

Спираючись на практичний досвід перформера, можна дійти висновку, що перформанс – це робота, яка є частиною всього життя митця і одне від одного відділити неможливо.

Художник використовує мистецтво дії як медіума, що дає можливість донести думку митця до оточуючих, оминаючи умовності, усталені етичні норми, правила. В перформансі головним матеріалом є тіло художника, що в змозі шокувати, захопити, оголюючи людську природу.

Мистецтво перформансу залишається однією з найбільш розгалужених, розмитих жанрово-видових категорій, втім, традиційно його вже півстоліття відносять до візуального мистецтва. Перформативні акти не допускають сурового визначення бо це звело б нанівець саму сутність напрямку.

Перформанс був і залишається видом мистецтва, де митець досліджує навколишній простір, який в свою чергу, має великий вплив на сприйняття глядача. Перформативний простір надає митцю низку можливостей та дозволяє різним чином їх втілювати. Тобто, чи проходить перформанс на вулиці, в підвалі, в магазині, в театрі, у парку – сприйняття глядачів буде змінюватись в залежності від організації простору. Окрім цього, перформативний простір в першу чергу є простором, що створює атмосферу

перформативної події за рахунок таких допоміжних засобів як освітлення, колір, звук, запах.

Звук, як і запахи, проникає у тіло та огортає суб'єкта, налаштовуючи його на певні вібрації в мозку. Ці вібрації викликають необхідні емоції у глядачів. Це може бути жах, біль, сум, радість, відраза, паніка, умиротворіння – все це митець художник використовує в своєму виступі. Так само кольорова гамма и світло в змозі налаштувати атмосферу перформативного акту. За допомогою вірно підібраного кольору предметів, одягу, приміщення і гармонійно налаштованого освітлення – митець може добитись повного контролю над сприйняттям та станом спостерігачів перформанса.

Однією з феноменальностей мистецтва дії є збереженням сутнісної якості театру – гри. Але між грою професійного театрального актора і грою художника як автора перформансу – велика прірва. Виходить так, що сам по собі перформанс більше схожий на створення скульптури чи картини. Художник в перформансі функціонує як маг, медіум. В перформансі митці не «грають ролі», вони доносять ідею, демонструючи, переживаючи, репрезентуючи актуальні переживання людства. Таким чином, кожен перформер зіштовхується з необхідністю вміло володіти уміннями «гри зі своєю підсвідомістю» для абстрагування від нав'язаних кліше. Перформер повинен діяти за бажанням особистого «Я». Перформанс створюється не лише заради публіки, а ще й для себе. Такий підхід до «гри» з боку театру і перформанса остаточно відрізняє один напрямок візуально мистецтва від іншого.

В основі перформанса закладено розділення простору під час дійства з глядачем, що стирає будь-які границі між митцем та спостерігачем. Ще за часів існування футуристичних театрів-вар'єте почала формуватися ідея залучення людей до процесу створення дійства. В результаті глядач звільнявся від звичної «нерухомості» стаючи співавтором, вдумливим й критичним співучасником. Глядач і перформер взаємонеобхідні та взаємовідповідальні у просторі створюваної мистецької події. Доволі частою практикою є, коли

художники давали глядачам інструкції, пропонуючи самим виконувати перфоманс.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження за темою «Особливості художньої мови мистецтва перформанса» дає підстави сформулювати наступні висновки:

1. Аналіз літературних джерел довів, що мистецтво перформансу вивчалося здебільшого зарубіжними дослідниками, серед яких окремі питання визначеної проблематики підіймалися в трудах В. Власова (2007) [18], А. Вуянович (2013) [20], Р. Голдберг (2019) [21], Е. Деготь (2019) [27], Е. Крилова (2011) [38], Г. Скляренко (2009) [53], А. Шелест (2018) [62], Е.Ф.-Ліхте (2015) [64] й інш. В роботах доведено, що мистецтво перформансу стає самостійним видом художнього виразу на початку 1970-х років разом з встановленням концептуалізму як головного напряму передачі художньої ідеї глядачам. Одна з перших вагомих праць у вивченні перформанса, що і сьогодні залишається грунтовним історико-теоретичним дослідженням, належить Р. Голдберг – американській вченій й провідній кураторці («Мистецтво перформансу від футуризму до наших днів» («Performance Art: from Futurism to the Present», 1979) [21].

2. Складовою перформансу є синкретизм. Встановлено, що історія становлення перфомансу як мистецтва генетично пов’язана з розвитком образотворчих стилів. Перформанс має певні етапи й еволюційні періоди. Перший етап пов’язаний з А. Жаррі і його спробою втілити перформанс в 1896-му році. Наступний етап пов’язаний з Цюріхським Кабаре Вольтер та Т. Марінетті, що поставив свій спектакль-провокацію «Король Кутеж» [21, с. 14]. Перформанс еволюціонував в мистецтві сюрреалістів, починаючи з 1925 року. За Р. Голдберг, Баухауз (1920) зробив перші кроки до укріплення статусу перформанса як повноправного та самостійного медіума. Пеформанс в час розвинення концептуалізму в 1970-х почали використовувати як самостійний засіб художнього виразу. В 2005 році в Нью-Йорку відбулась бієнале

Performa, що стала першим фестивалем перформанса. Концептуальне мистецтво дії відіграє важливу роль в культурі, стираючи межі між глядачем і процесом створення самого мистецтва.

3. З'ясовано, що остаточне визначення цьому мистецтву («медіуму», за висловом Р. Голдберг) дати неможливо, оскільки це миттєво знівелює саму суть перформансу. Втім, доведено, що в основі мистецтва перформансу лежить синкретизм. Театр, музика, живопис, танець, кіно, фотографія, література тощо – виражальні засоби всіх цих видів мистецтва в різних комбінаціях формують особливу художню мову перформанса. Кожен автор перформансу в процесі створення роботи, формує своє власне визначення цьому неординарному виду мистецтва, опираючись на особистий набір виражальних засобів.

4. Унікальність мистецтва художника визначає й використання притаманних йому виражальних прийомів та засобів: візуального образу, пластичної форми (в тому числі, тілесності художника), кольору, світла, нарешті, простору. Так організація простору має великий вплив на сприйняття глядача. Перформанси просто неба дозволяють митцю взаємодіяти з землею, деревами, камінням, травою, взагалі, з природним ландшафтом. Перформанси під водою, у повітрі – змінюють гравітацію рухів митця. VR-перформанси є наглядною колаборацією мистецтва людини та технологічних нововведень. Світло – допоміжний виражальний засіб у просторі, спроможний кардинально змінити атмосферу дії за долі секунди. Висока скорість зміни освітлення залишає частину художнього акту за порогом свідомого сприйняття. Звук, як і запахи, проникає у тіло та огортає суб’єкта, налаштовуючи його на певні вібрації в мозку. За допомогою кольорової гамми перформер в змозі вивести людину на необхідний емоційний стан: жах, радість, сум, відразу та інше. Саме індивідуальний підхід до створення чи налаштування перформативного простору формує унікальні акти дії.

5. «Гра» в перформансі базується на основі моделювання відносин,

ситуацій, історій. В перформансі гра не є зміною своєї особистої природи, гра – це інструмент для перевтілення людини в медіума, що ретранслює свої думки глядачам на емоційному рівні, змушуючи людей вірити перформеру та відчувати власне його стан, в той час, як перформер діє за бажанням особистого «Я». За своєю сутністю перформанс більше схожий на створення скульптури чи картини. Перформатори не грають ролі, вони доносять ідею, демонструючи, переживаючи, репрезентуючи актуальні переживання людства. Відсутність сценарію і налічування ідеї відрізняє перформативне мистецтво від театрального.

6. Роль глядача в художньому акті є надзвичайно важливою. В основі перформанса закладено стирання простору між митцем та спостерігачем. Доволі частою практикою є, коли художники давали глядачам інструкції, пропонуючи самим виконувати перфоманс. В результаті глядач звільняється від звичної «нерухомості». Глядач в перформансі стає вдумливим й критичним співучасником, співавтором, що будучи залученим у творчий процес робить свій внесок, разом з митцем, формуючи нову реальність, яку глядач не стільки інтерпретує, скільки пізнає чуттєвим шляхом.

7. Дослідження перформансу відіграє важливу роль в науково-теоретичній моделі розробки функціонування, сприйняття та аналізу мистецтва дії. Перформери вплинули на культуру сучасного мистецтва в усьому світі, доводячи необхідність систематизації та узагальнення вже відомих досліджень перформансу для історичного і теоретичного контексту сучасної культури. Отже, подальша перспектива дослідження є актуальною, остільки в цілому мистецтво дії в контексті сучасного мистецтва базується на концептуальному розвитку медіа, що розширює можливості і кордони перформансу, популяризуючи його, зокрема, зацікавлюючи не лише представників сучасного мистецтва, а ще рекламу, політику та соціальні інституції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович М., Кеплен Д. Пройти крізь стіни. Київ : ArtHuss, 2018. 384 с.
2. Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х-2005 рр.// Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.: у 2 т. Київ, 2006. Т.2 С. 193 – 239.
3. Андреева Е. Постмодернизм: искусство II пол. XX-нач. XXI в. Москва : Азбука-классика, 2007. 488 с.
4. Артимович Т. Театр в XXI веке: Аристотеля никто не отменял? : платформа перформативных практик «Зерне». 2016. http://ziernie-performa.net/blog/2016/12/09/teatr-v-21-veke-aristotelya-nikto-ne-otmenyal/ (дата звернення: 11. 11.2019)
5. Арихейм Р. Искусство визуальное восприятие / за общ. ред.: Шестакова В. П. Москва : Прогресс, 1974. 386 с.
6. Бавикіна В.М. Політичний акціонізм у контексті теорії соціальної дії : дис. … канд. соціолог. наук : 22.00.01. Харків, 2020. 182 с.
7. Библиотека он-лайн : Readbookz.com. Культурология : Акционизм. 2008. https://web.archive.org (дата звернення 05.01.2020)
8. Бизенбах К. Марина Абрамович: художник присутствует. Художник присутствовал. Художник будет присутствовать. Нью-Йорк : Музей современного искусства MoMA, 2010. С. 12 - 21 https://www.moma.org/artists/26439?locale=en#works (дата звернення: 15.03.2020).
9. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Истоки и начала. Москва : Либроком, 2012. 232 с.
10. Березкин В. Польский театр художника : Кантор, Шайна, Мондзик. Москва : Аграф / Волшебная флейта, 2004. 336 с.

11. Беспалова І. Традиція і утопія в художній культурі постмодернізма : автореф. дис. … канд. филос. наук : 24.00.01. Нижній Новгород, 2007. 20 с.
12. Бойс Й. Призыв к альтернативе : каталог одноименной выставки в ММОМА / с текст.: Блуме О., Бажанова Л., Деготь Е., Жиляев А., Монастырский А. Москва, 2012. 24 с.
13. Бояринов Д. Что такое постсоветский человек? Сергей Братков о роли художника до и после распада СССР, приметах эпохи, провокациях и духовности. *Интернет-журнал Ovcharenko.* Москва, 2014. https://ovcharenko.art/ru/news/13/
14. Бобринская Е. А. Концептуализм: новое искусство. XX век. Альбом / авт.-сост. - М.: Галарт, 1994. 214 с.
15. Булавіна Н. Самоорганізація як альтернативний напрямок інституалізації мистецтва. *Щорічний науковий журнал "Художня культура. Актуальні проблеми".* 2009. *№12*. С. 24-32. http://hudkult.mari.kiev.ua/article/view/178863 (дата звернення: 10.12.21)
16. Вишеславський Г. Нонконформізм: андеграунд та «неофіційне мистецтво». *Щорічний науковий журнал "Художня культура. Актуальні проблеми"*. 2006. №3. С.171 – 198.
17. Вишеславський Г. Просторові композиції в українському сучасному мистецтві. *Безкоштовна електронна бібліотека*. 2013. http://www.uk.x-pdf.ru/5iskusstvovedenie/1227608-1-glib-visheslavskiy-naukoviy-spivrobitnik-ipsm-nam-ukraini-prostorovi-kompozicii-ukrainskomu-suchasnomu-mistectvi-p.php
18. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : у 10 т. Санкт-Петербург : Азбука–классика, 2007. Т. 7. 912 с.
19. Вульф К. Антропология. История, культура, философия. Питер : Питербургский ун-т, 2008. 280 с.
20. Вуянович А. Перформанс и перформативность : лекция / пространство «ЦЭХ». Минск : Платформа Зерне, 2013. http://ziernie-

performa.net/blog/2013/10/03/lekciya-any-vuyanovich-performans-i-performativnost/ (дата звернення: 17. 11.2019)

21. Герасимова Д. Інтерв'ю з українським перформатором Костянтином Зоркіним (Харків, рік??). Архів автора
22. Голдберг Р. Искусство перформанса от футуристов до наших дней. Москва : Ад Маргинем Пресс, музей современного искусства «Гараж», 2019. 320 с.
23. Голубець О. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
24. Грідяєва Т.О. Акціонізм: мистецтво дії та способи його художнього втілення (досвід українських митців) : дис. … канд. Мистецтвознавства : 17.00.05. Львів, 2021. 17 с.
25. Груєва О. В. Новітні форми політичного акціонізму: аналіз політичної компоненти : автореф. дис. … канд. політ. наук : 20.00.02. Одеса, 2019. 20 с.
26. Георгіевскі Й. Йти на пенсію не збираюсь. *Радіо свобода / йди і дивись*. 2019. https://www.svoboda.org/a/30182913.html (дата звернення: 26. 01.2020).
27. Даниэль С. М. Искусство видеть : о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Ленинград : Искусство, 1990. 224 с.
28. Деготь Е. Искусство и государство. *Открытый университет*. 2011. URL:https://openuni.io/course/1/lesson/13/material/142 (дата звернення: 05.11.2019).
29. Десятерик Д. Сергій Братков: Творчість дає можливість художникові бути більше людиною, ніж він є насправді. *Інтернет-журнал «День»*. 2010. №14. https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/sergiy-bratkov-tvorchist-daie-mozhlivist-hudozhnikovi-buti-bilshe-lyudinoyu-nizh-vin (дата звернення: 09.11.20)

30. Дробінцева М. Цикл : Театр і особистість / лекція : Марина Абрамович мистецтво перформансу. 2017. https://www.youtube.com/watch?v=eJ3JrlFQLe0 (дата звернення: 25. 11.2019)
31. Зоркін К. Герасімова Д. Інтерв'ю. Харків, 2021 р.
32. Історія українського мистецтва / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильского / голов. ред.: Скрипник Г.; наук. ред. Кара- Васильєва Т. Київ : Мистецтво XX століття, 2007. Т. 5. 1048 с.
33. Кандинский В. Про духовне в мистецтві: мистецтво і дійсність. Нью-Йорк : Рипол Класік, 1967. 158 с.
34. Ковалёв А. Российский акционизм 1990-2000. *World Art Музей.* Москва : архив музея современного искусства «Гараж», 2007. № 28-29. 416 с.
35. Кочубінська Т. Фонд Мазоха: «Художник не може бути істориком. Він може бути історичним спекулянтом». *Korydor: журнал про сучасну культуру.* 2016. http://www.korydor.in.ua/ua/voices/fond-mazoha-hudozhnik-mozhe-buti-istorichnim-spekulyantom.html
36. Кузьмина В. Психоделическое искусство: между архаикой и современностью. Москва : ГИИ, 2013. 317 с.
37. Кулакова И. Магия процессуального искусства. Марина Абрамович. *Интернет-журнал Arterritory.* 2011. https://arterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/stati/1785-magija_processualnogo_iskusstva._marina_abramovic/ (дата звернення: 17.01.2020)
38. Кулик И. Марина Абрамович. Чудеса перформанса : лекция в музее «Гараж». *YouTube. GARAGEMCA.* 2012. https://www.youtube.com/watch?v=ograoDnxEhE&t=142s (дата звернення: 18.02.2020).
39. Крылова Е. Жизнь как пожизненное заключение. *Художественный журнал.* 2011. № 81. URL :

http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/223 (дата звернення: 05.11. 2019).

40. Лайош Эгри. Искусство Драматургии. Творческая интерпретация человеческих мотивов : АНО, 2020. 430 с.
41. Липков А. И. Проблемы художественного воздействия. Принцип аттракциона. Москва : Наука, 1990. 240 с.
42. Модернизм: анализ и критика основных направлений / под ред. Ванслова В., Колпинского Ю. 2-е изд. переработ. Москва : Искусство, 1973. 279 с.
43. Мизиано В. «Другой» и разные. Москва : Новое литературное обозрение, 2004. 304 с.
44. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХст. / ред.: Сидоренко В. / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України: У 2 Т. Київ : Інтертехнологія, 2006. Т.2. 656 с.
45. Обрист Х. У. Краткая история новой музыки / пер.: Кузнецова С. Москва : музей современного искусства «Гараж», Ad Marginem, 2015. 280 с.
46. Онух Ю. Украину в Венеции будут представлять «Мазохисты». *Выпуск газеты «Сегодня».* 2001. №41 https://www.segodnya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c22569f8005259f6.html
47. Перформанс в России 1910-2010: картография истории: каталог выставки / под ред.: Обухова С. Москва : музей современного искусства "Гараж", 2014. 280 с.
48. Прошутинская А. Перформанс как художественный объект. *Художественный журнал.* 2017. № 103. UPL: http: //moscowartmagazine.com/issue/64/article/1348 (дата звернення: 05. 11.2019).

49. Савчук В.В. Что исполняет перформанс? *Феномен артистизма в современном искусстве.* / Отв. ред. О.А. Кривцун. Москва : «Индрик», 2008. С. 497-517.
50. Сартр Ж.-П. Картезианская свобода. Философско-литературный электронный журнал *ЛОГОС*. 1996. № 8. С.17 – 31. https://www.ruthenia.ru/logos/number/1996-8.htm
51. Сыдлин М. Искуссвто брутальной иронии: Почему Сергей Братков снимает детей, омоновцев и металлургов. *Электронный журнал Photographer. ru* . 2007. https://www.photographer.ru/cult/person/712.htm
52. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX – XI століття / Ін-т проблем сучас. мист-ва Акад. мист-в України. Київ : ВХ[студіо], 2008. 187 с.
53. Сиркіна Ф., Костина Е. Русское театрально- декорационноє мистецтво. Москва : Искусство, 1978. 246 с.
54. Скляренко Г. Нова хвиля і українське мистецтво к. XX століття : сучасне мистецтво / наук. зб. ІПСМ НАМУ ; ред.: Сидоренко В., Авраменко О., Безгін І. Київ : вип. 6. 2009. С. 188 – 196.
55. Соловйов О. Турбулентні шлюзи: зб. статей / Ін-т проблем сучас. мист-ва Акад. мист-в України. Київ : Інтертехнологія, 2006. 192 с.
56. Сонтан С. Против интерпретации и другие эссе. Москва : GARAGE /Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
57. Комарницка Л. Сучасне мистецтво : інститут проблем сучасного мистецтва : Випуск XI : наук. збірн. Київ : Фенікс, 2015. С.133 – 138.
58. Терещенко С. Тарас Каменной: «Мне нравится идея развития ”своего края” как формула. Интернет журнал Your Art, 2019. https://supportyourart.com/conversations/kamennoy/
59. Торнтон С. 33 Митці у трьох актах. Пер. Михеда О., Шувалова І. Київ : ArtHuss, 2018. 368 с.

60. Ткачук І. Живопис українських мистецьких угруповань «Паризька комуна» та «Живописний заповідник» кінця 1980-х – середини 1990-х років: інтегративні моделі сприйняття. Дис. … канд. мистецтвознавства. 17.00.05. Львів, ЛНАМ, 2021. 22 с.
61. Уэйланд Кэти Мери. Архитектура сюжета. Как создать запоминающуюся историю. Москва : Альпина Паблишер, 2020. 314 с.
62. Шалыгин А. 25 лет присутствия – Современные украинские художники. Киев : ArtHuss, 2016. 394 с
63. Шелест А. Перформанс с читателем. *BUK.Brjadcasting Unique Knowledge.* 2018. https://bukmagazine.com (дата звернення: 09.02.2020).
64. Шустер В. История украинского перформанса: от футуристов до фестивалів. *Интернет –журнал «Про|странство»*. 2015. https://www.prostranstvo.media/istorija-ukrainskogo-performansa-ot-futuristov-do-festivalej/
65. Фишер-Ліхтер Е. Эстетика перформативности / пер.: Кандинская Н. Москва : Канон+, 2015. 376 с.
66. Фонд Мазоха. «Мавзолей для президента 1994»: фото, відео-документація фкції, текст. **YouTube**, 2016. https://www.youtube.com/watch?v=_RnjCPQ59rw&ab_channel=PROSTORY
67. Фрай М. Книга для таких , как я. Москва : Амфора, 2006 С. 134-135.
68. Футуризм – радикальная революция : Италия – Россия : к 100-летию художественного движения : Государственный музей искусств имени Пушкина А. С. / дир.: Антонова И. ; ред. изд.: Ильинская Н. Москва : Красная площадь, 2008. 340 с.
69. Хоменко В. Воля к искусству: что такое украинский перформанс. *Интернет-журнал* INSIDER, 2014. http://www.theinsider.ua/art/volya-k-iskusstvu-chto-takoe-ukrainskii-performans/
70. Чечик В. В. Театрально-декоративное искусство Харькова: авангардные искания 1910-1920-х годов : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.05 /

Харьковская государственная академия дизайна и искусств. Харьков, 2006. 247 с.

71. Энциклопедия русского авангарда : изобразительное искусство архитектура : в 3 т. / авт. сост.: Ракитин В. И., Сарабъянов, А. Д. Москва : Global Expert&Service Team. Т. 2 : Н-Я. История. Теория. 2014, 560 с.
72. ART UKRAINE. Константин Зоркин: “Предсказуемость – это смерть”. https://artukraine.com.ua/a/konstantin-zorkin--predskazuemost--eto-smert/#.X6ND924zbDd 2018

ДОДАТОК А.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Абрамович М. «Губи Томаса» 1975. Перформанс. Дійство тривало дві години. Фонд музею сучасного мистецтва ММОМА, Нью – Йорк. *Кулакова И. Магия процессуального искусства. Марина Абрамович*. 2011. https://arterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/stati/1785-magija_processualnogo_iskusstva._marina_abramovic/

2. Абрамович М. «Губи Томаса» 1975. Перформанс. Дійство тривало дві години. Фонд музею сучасного мистецтва ММОМА, Нью – Йорк. *Абрамович М., Кеплен Д. Пройти крізь стіни*. Київ : ArtHuss, 2018. 384 с. С. 84.

3. Абрамович М. «Балканське бароко» 1997. Перформанс. Дійство тривало по сім години декілька днів. Фонд музею сучасного мистецтва ММОМА, Нью – Йорк. *Абрамович М., Кеплен Д. Пройти крізь стіни*. Київ : ArtHuss, 2018. 384 с. С. 84.

4. .Мінські музиканти. 2020. Перформанс під водою. Дійство тривало декілька годин. Мінськ, Білорусь. https://minsknews.by/minskie-muzykanty-ustroili-performans-pod-vodoj/

5. Абрамович М. Перший віртуальний перформанс. 2018 . Гонконг, в рамках Art Basel. https://vogue.ua/article/culture/art/pervyy-virtualnyy-performans-mariny-abramovich.html

6. Абрамович М. Фото з першого віртуального перформансу. 2018 . Гонконг, в рамках Art Basel. https://vogue.ua/article/culture/art/pervyy-virtualnyy-performans-mariny-abramovich.html

7. Уілсон Р. Фото з вистави «Пристрасть Адама» https://viju.ru/filmy/strast-adama/

8. Уілсон Р. Фото з вистави «Лист до людини» https://leonidluchkin.livejournal.com/110876.html

9.Абілов Т. «Світло і образ». Фотографії з перформансів. https://dlinavolny.ru/light-and-image/

10. Blue Man Group, виконавці грають на полівінілхлоридних трубах. 2022. https://thebettervacation.com/pt/grupo-homem-azul-nyc/

11. Норвежська перформативна група Hurra Torpedo. Митці грають на всьому, що попаде під руку, створюючи своєрідну шумову музику. 2006. https://www.last.fm/ru/music/Hurra+Torpedo/+images/825983cfd5464e77b5fcc3bf783ca12d

12. Абрамович М. «При наявності художника » 2010. Перформанс. Дійство тривало сімсот тридцять шість годин. Фонд музею сучасного мистецтва ММОМА, Нью – Йорк. https://www.be-in.ru/events/20380-garage/

13. Абрамович М. «Ритм10 » 1973. Перформанс. https://zen.yandex.ru/media/artflash/znakomimsia-blije-marina-abramovich-5d11ea5ea1aea700ae715d12

14. Абрамович М. «Ритм0 » 1974. Перформанс. https://zen.yandex.ru/media/artflash/znakomimsia-blije-marina-abramovich-5d11ea5ea1aea700ae715d12

ДОДАТОК Б.

АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Рис. 1. Абрамович М. Фото з перформансу «Губи Томаса». 1975.

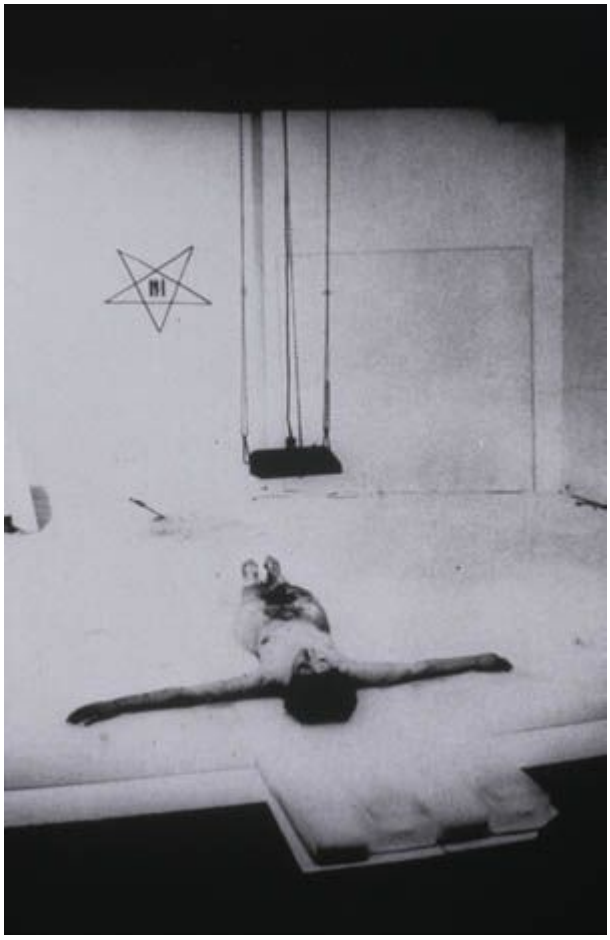


Рис. 2. Абрамович М. Фото з перформансу «Губи Томаса». 1975.



Рис. 3. Абрамович М. Фото з перформансу «Балканське бароко». 1997



Рис. 4. Мінські музиканти. Перформанс під водою. 2020

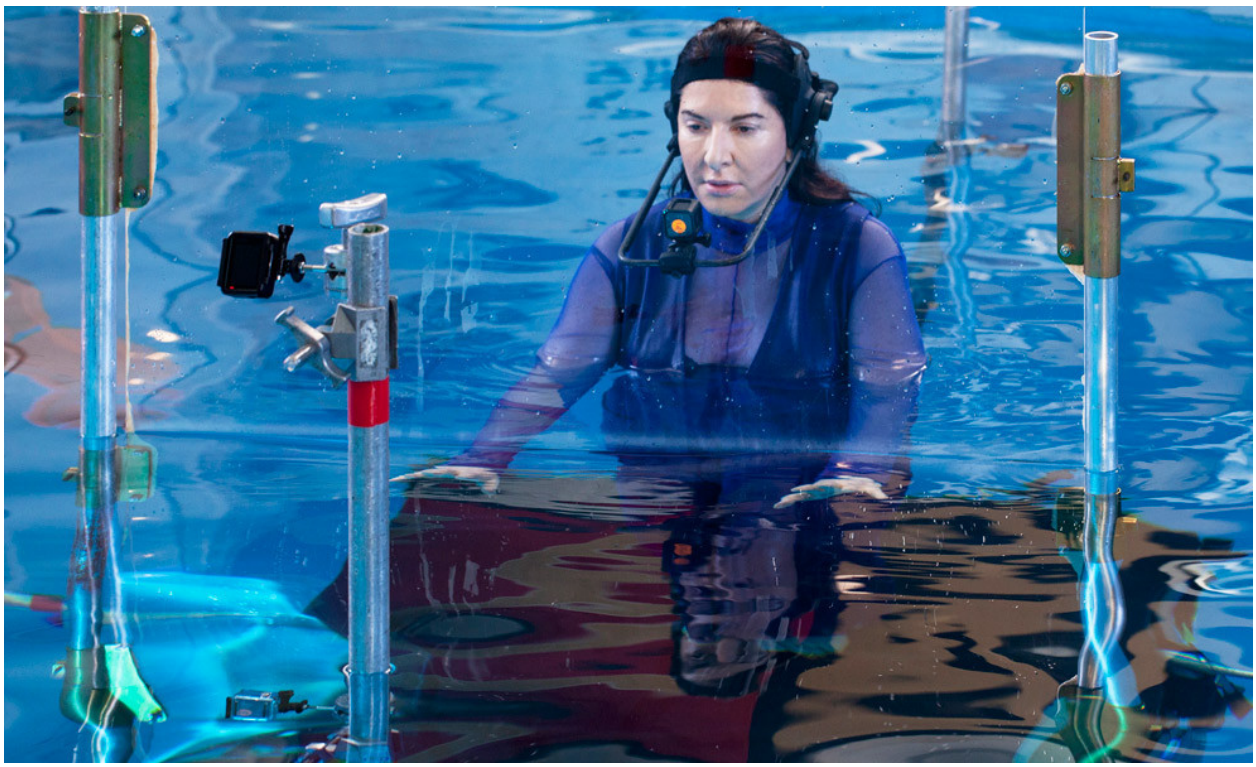


Рис. 5. Марина Абрамович. Фото процесу створення першого віртуального перформансу. 2018



Рис. 6. Результат першого віртуального перформансу

Марини Абрамович. 2018



Рис. 7. Роберт Уілсон «Пристрасть Адама». 2015



Рис. 8. Роберт Уілсон «Письмо до людини». 2015



Рис. 9. Абілов Т. «Фотограма». 2021



Рис. 10. Blue Man Group, «Blue aliens». 2022



Рис. 11. Hurra Torpedo. «Kollossus of Makedonia». 2006



Рис. 12. Абрамович М. Фото з перформасу «При наявності художника». 2010



Рис. 13. Абрамович М. Фото з перформасу «Ритм10». 1973



Рис. 14. Абрамович М. Фото з перформасу «Ритм0». 1974

ДОДАТОК Г

Герасимова Д. Інтерв'ю Зоркіним К.

30.10.2021 р. (Харків)

Корр.: Как вы можете охарактеризовать перформанс?

Константин Зоркин: Для меня это магическое действие близкое к ритуалу, однозначно. Перформанс может быть в виде создания объектов, которые вызывают ощущение перформанса, а может быть, что они и сами создают перформанс.

Корр.: Как понять «театральный» перформанс и «не театральный»?

К. З.: Я считаю, что есть перформанс театральный, танцевальный и перформанс художника.

Корр.: Как же тогда литературный перформанс?

К. З.: Ну, думаю, он может относиться к театральному или танцевальному. Не знаю кто у нас занимается литературным ерфрмансом.

Корр.: Я могу отметить, например, Юрия Андруховича, Сергея Жадана и, пожалуй, Тараса Прохасько. С 2000-х годов они развивают литературный перформанс.

К. З.: Возможно. Я слышал такую формулировку, но мы же все друг от друга почему-то отстранены. Художники не знают, что делают поэты, а поэты не знают, что делают художники. Мы встречаемся и удивляемся «ух, как у вас тут», а ведь мы все творческая прослойка, но не целостная. Поэтому лично я делю по визуальному критерию. Танцевальный – это contemporary и всякого рода подобные практики. Например, Юля Семенова, которая сейчас живет в Китае. Там она продолжает заниматься перформансом на более высоком уровне с проекциями. Также Ира Абдеева. Мы практиковали буто – японское направление в перформансе. Харьковчанин вряд ли сможет адекватно принять буто. В Японии существуют тренинги по 10 часов каждый день. Актеры стоят

на сцене пять минут потом совершают медленное действие и опять стоят пять минут. Это особая минималистическая культура. Впечатляет. Пластика зомби постапокалипсис. Развиваться это искусство начало после Хиросимы. У нас на постсоветской территории – это имитация. Никто глубоко не вникает даже если говорит, что пытается прочувствовать. Это как нельзя понять кунг-фу, если ты не китаец, японец. Поэтому все, что находится у нас – все эхо.

Корр.: Почему в Украине не делают факультеты перформанса?

К. З.: Ну, мы пытались провести школу перформанса. Давно это было, еще со Штайдой и Андро, который является единственным человеком, закончившим школу перформанса в Лондоне. Мы делали с Андро именно художнические, а не театральные, или танцевальные перформансы.

Корр.: Часто можно увидеть в соцсетях приглашение на перформанс от начинающих художников, которым интересно попробовать что-то новое. Как Вы к такому относитесь?

К. З.: Настоящий перформанс – это не просто крутить огненные палки в HudpromLoft. Настоящий перформанс – это работа художника, которая является частью его портфолио, частью его жизни. Бывают же и спонтанные перформансы, но они не считаются до конца законченными. Для законченной работы необходимо соблюсти все законы композиции, как и для любого другого произведения искусства.

Корр.: Каким образом Вы пришли к перформансу?

К. З.: Сложным. Через объекты, театр кукол… издалека. Тогда у меня начались вопросы к театру, потому что перформанс – это не театр.

Корр.: Как Вы разграничиваете перформанс и театр. В чем для Вас заключается разница?

К.З.: Разница в том, что в театре есть момент игры роли. Во-первых, есть литературная основа. Во-вторых, есть роль, которую играет актер. В перформансе нет актера, а стало быть и нет роли. Есть художник, который выполняет действие, а это действие является его продуктом. И конечно, театр предполагает принятые условности: занавес, свет, режиссер. В перформансе

есть момент внезапности для самого перформера. Перформанс – это состояние.

Корр.: Момент внезапности разве не превращает перформанс в хеппенинг?

К. З.: Не совсем. Я имею ввиду, в самом процессе есть неожиданность. Потому перформанс нельзя отрепетировать. Актер в театре играет действие профессионально, он двигается запланировано, он делает то, чему его учили. Художника перформансу никто не может научить. Это действие, идущее изнутри. Ты один на один со своим искусством. Как скульптура или картина – она самодостаточна и может не получится. Так и здесь. В театре это все невозможно. Спектакль отрепетирован, мы знаем каким он должен быть в итоге. В перформансе скорее создаются условия для начала действия. Действие начинается, и оно может пойти куда-то в другую сторону, нужно доверять своим чувствам, значит так должно быть.

Корр.: Значит пространство, время – они играют роль?

К.З.: Конечно!

Корр.: А зрители? Они могут руководить перформансом в Вашем случае?

К. З.: Конкретно в нашем случае – зрители обычно боятся.

Корр.: Я видела Ваши перформансы, к сожалению, только в интернете.

К. З.: В интернете не все видно. Внешне это может выглядеть театрально, если брать старые перформансы, когда мы облачались в шкуры и что-то такое, вот. С тех пор многое изменилось, но мне нравился тот период. Много барахла накопилось, я делал множество объектов. Если говорить о том, что происходит в Харькове, то это самая невостребованная сфера . Если человек занимается перформансом, то это означает, что ему действительно необходимо это искусство.

Корр.: Расскажите подробнее, как Вы пришли к перформансу?

К. З.: У меня все началось с театра кукол. Там мы с моим другом ставили спектакль и параллельно работали над еще одним маленьким спектаклем. Он был в двух вариантах: сначала были слова, мы пытались интерпретировать текст Гоголя. А потом стали репетировать с другом вариант почти без текста.

Это было в Киеве на Гоголь Фесте. Мы показали перформанс один раз. Потом в харьковском Литературном музее и больше не показывали. Тогда мы поняли, что он хоть и был отрепетирован, но мы его режиссировали, в нем играли, и я же делал кукол – это было больше похоже на перформанс.

На следующем этапе я подвис. Тогда Юля Голуб дала мне несколько хороших подсказок. Она посоветовала делать объекты. У меня тогда было несколько деревянных заготовок, я не знал куда их девать. Тогда они выглядели для меня нелепо и бесполезно. Это была деревянная нога и деревянная рыба.

Корр.: Где Ваш объект «скелет кита»?

К. З.: Скелет кита лежит в Киеве у Кожемяки. Нужно его забрать. Скелет кита тоже был сделан просто потому, что он был сделан, а потом возник перформанс «День кита», который оказался очень важным для нас с Андро, тогда в Харькове . Не знаю есть ли видео с перформанса.

Корр.: Только фото.

К. З.: И хорошо, что нет видео. В Киеве я еще пытался показать его с Сашей Резником и с Андроповым. Но это сложный момент. «День кита» - последний ритуальный перформанс. Потом мы стали облегчаться.

Корр.: Как облегчаться?

К. З.: Мы подумали, что магия не нуждается в куче всяких деревянных объектов, шкур т. д. Это все лишнее.

Корр.: Расскажите о композиции своих перформансов. Как определить место зрителя?

К. З.: Это всегда очень интересный вопрос. Чаще всего все происходит естественно. Если учить этому, то есть свои определенные закономерности. Звук или действие. Ведь зрители становятся так, что они не знают, как им точно встать, а ты совершаешь какое-то действие, например, проходишь круг и отталкиваешь зрителей за пределы этого круга. Иногда зрители не понимают где им стоять, и ты протискиваешься сквозь них.

Корр.: Имеет ли значение время суток?

К.З.: Всегда сумерки. На улице в сумерках пространство сгущается. Днем очень тяжело. Вверх, в стороны – слишком много места. Днем бессмысленно делать перформанс. Хорошо, когда есть земля под ногами, трава, деревья. Необходимо живое ощущение, что ты тут не один.

Корр.: Это для того, чтобы с ними взаимодействовать?

К.З.: Можно просто быть рядом. Это тоже вид взаимодействия.

Корр.: Какими атрибутами Вы пользуетесь?

К. З.: Я люблю натуральное. Каждый материал должен получить пропуск в перформанс. Я не придерживаюсь определенной школы или техники, только то, что комфортно. Я люблю инструменты и люблю материалы. В перформансе без них не могу. Вот есть стамеска – это и инструмент, и материал. Она же тоже из чего-то сделана. Она работает. Делаешь инструменты для непонятного действия, ненаправленного.

Корр.: Возможно я заблуждаюсь, но я заметила, что сейчас слово «перформанс» слишком часто используется не там, где надо.

К. З.: Да, безусловно. Мне вообще это слово не нравится. Я одно время искал подходящую замену для слова «перформанс». Это из-за того, что им слишком многие пользуются, и я хотел свое слово найти … не нашел. Легче сказать, что – перформанс. В итоге, приходишь к своему имени.

Корр.: Как Вы представляете себе преподавание перформанса?

К. З.: О, его было бы очень интересно преподавать. Все через упражнения.

Корр.: Какими должны быть эти упражнения?

К. З.: Например, физические упражнения на ощущение тела, ощущения пространства. У перформанса всегда есть момент входа. Начало, временная рамочка. Человек входит и меняется. Меняется пластика движений, скорость. Человек осознает каждое действия, но не театральное и об этом тоже следует говорить. Упражнения могу предложить такие: бутылка воды, стакан и стол, на котором все стоит. Человеку нужно совершить одно простейшее действие, потом второй совершает одно простое действие. Третий. Четвертый. И так по кругу. Это хорошее упражнение. Исчерпываются варианты, действия не

должны повторяться. Через пол часа многое становится понятно. Модель искусства начинает проявляться. Кто-то мнет бутылку, но это не сработает второй раз. Иногда возникают гениальные идеи. Кто-то выливает себе воду в карман – интересно. И все чувствуют эту силу. Есть еще упражнение на табу, запрет. Совершить действие, запретив его себе делать привычным способом.

Корр.: Какое заключение Вы дадите?

К. З.: Люди иногда смотрят на перформанс просто как на какую-то шалость, на безумие. Они пытаются применить привычную модель действий к увиденному. То ли это уличная акция, то ли это театр. Когда люди ничего не видят – они уходят.