

Ірина Яцик Iryna Yatsyk

Наукова співробітниця відділу теорії та історії
культури, Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України

Research Fellow, Department of Theory and History
of Culture, Modern Art Research Institute of the
National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: iryna.iatsyk@gmail.com | orcid.org/0000-0001-7918-7522

Перформативні практики у творчості українських митців (кінець ХХ — початок ХХІ століття)

Performative Practices of Ukrainian Artists during the Late Twentieth and Twenty-First Centuries

Анотація. Проаналізовано явища перформансу та перформативних практик в українській культурі зазначеного періоду. Розвиток перформативних практик підкреслено як одну зі складових комплексного втілення ідеї художника в мистецькому проєкті. Також наголошено, що реалізація цілісного задуму часто виходить за межі окремого твору і може становити сукупність творів, об'єднаних послідовною мистецькою практикою. Мета роботи — з'ясувати особливості перформативних практик у контексті української культури на прикладах мистецьких проєктів сучасних митців. Виявлено, що ці явища набули значної популярності, а елементи перформативності присутні в різних напрямках культури та мистецтва. Висунуто припущення, що звернення художників до перформативних практик є ознакою тяжіння до проєктного мислення. Також наголошено, що поняття «перформативні практики» поки що не набуло усталеного значення, проте можна говорити про розширення авторських тлумачень у процесі теоретичного обговорення, що підтверджує актуальність і перспективність порушеної теми.

Ключові слова: перформанс, перформативні практики, українська візуальна культура, мистецький проєкт.

Постановка проблеми. Перформанс міцно утвердився як один із видів мистецтва серед різноманіття жанрів, видів та форм виразності, що виникли у ХХ столітті і активно розвиваються в ХХІ столітті. Також поступово відбувається становлення окремої міждисциплінарної академічної галузі «перформативні студії» (performance studies), де перформанс є одночасно і оптикою, і інструментом для дослідження світу та пізнання людиною самої себе.

У цій статті буде розглянуто явища перформансу та перформативних практик у контексті української культури кінця ХХ–ХХІ століття, зосереджено увагу на виявленні та уточненні їхніх суттєвих особливостей, простежено специфіку проявів та використання в практиці митців. Саме в цей історичний період відбувся найбільш активний розвиток перформативних практик в українській культурі. У мистецькій практиці художників, які не ставили собі за завдання послідовно розвивати перформанс як один із напрямів мистецької діяльності, виокремлюються елементи перформативності, її часткові прояви, відбувається синтез з іншими формами і видами мистецтва. Так, перформативні практики, до яких звертаються автори в той чи інший період свого творчого шляху, дають змогу експериментувати і створювати нові рівні взаємодії, розширюючи межі нашого уявлення про світ і місце людини в ньому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед робіт, що досліджують феномен перформансу, важливе місце займає монографія Р. Голдберг [5], в якій представлено історію розвитку перформансу та перформативних практик впродовж ХХ століття і дотепер. Дослідниця однією з перших запропонувала історичну періодизацію розвитку перформансу від футуризму до сучасності, упорядкувала становлення цього явища за хронологією та розкрила специфіку перформансу як однієї з форм мистецтва та засобу художньої виразності. Монографія вперше вийшла друком 1979 року і відтоді витримала декілька перевидань. Видання 2011 року авторка доповнила аналітикою розвитку перформансу та перформативних практик у ХХІ столітті, окресливши подальші перспективи їхнього розвитку як культуротворчого чинника.

Впродовж наступних десятиліть науковці різних шкіл та поглядів осмислюють явища «перформанс» та «перформативні практики», пропонують варіанти методології дослідження, уточнюють категоріальний апарат. Зокрема, такі дослідження проводять і українські вчені. Р. Безугла [1] здійснює панорамний аналіз наявних теорій концептуалізації перформансу та перформативних практик. Із точки зору пошуку методології для нашого дослідження така розвідка є важливою, адже категоризує наявні концепції розуміння перформансу в сучасному

глобальному науковому дискурсі. Г. Вишеславський [3] пропонує концепцію видовищності та розробляє періодизацію розвитку перформансу в Україні. О. Левченко [7] вивчає явище перформативності з точки зору театральності. К. Станіславська [10] досліджує перформативні практики, їхні особливості на прикладі мистецького доробку М. Абрамович, виокремлюючи дві похідні: візуально-образотворчу та дієво-театральну. Важливим для нас стало дослідження фестивалів перформансів в Україні Я. Шумської [14], адже саме фестивалі сприяють розвитку явища перформансу, стають центром комунікації професійної мистецької спільноти, підживляють кроскультурні взаємовпливи на регіональному, національному та міжнародному рівнях.

У монографії В. Бурлаки «Постмедійна оптика. Українська версія» [2] та виданні колективного співавторства «Чому в українському мистецтві є великі художниці» [11] перформативні практики не виокремлені як предмет дослідження, проте дають розуміння панорами звернення художників до цієї форми в українському сучасному мистецтві. Зауважимо, що дослідження В. Бурлаки реалізовано крізь концепцію постмедійної теорії, а «Чому в українському мистецтві є великі художниці» — з точки зору гендерної теорії.

Для розуміння і виявлення особливостей явища перформативних практик було проаналізовано не тільки наукові розробки, а й публіцистичний дискурс: публікації у спеціалізованих періодичних виданнях і засобах масової інформації та комунікації, важливі для розуміння «живої» практики сучасного мистецтва.

Мета — з'ясувати особливості перформативних практик у контексті української культури на прикладах мистецьких проєктів сучасних митців.

Виклад основного матеріалу. На початку XXI століття дослідники поки що не дійшли згоди стосовно остаточного визначення понять «перформанс» та «перформативні практики». Найбільш активно словосполучення «перформативні практики» вживають у публіцистичному дискурсі, у професійній лексиці учасників художнього процесу: художників, кураторів, критиків, галеристів, і т. д. Поступово поняття стало предметом обговорення і в науковому дискурсі. Дослідники розрізняють мистецтво перформансу (*performance art*) і перформативні мистецтва (*performing arts*) та наголошують на бінарності перформативних практик, які синтезували в собі контемпорально-образотворче мистецтво (яке ми визначаємо як мистецтво перформансу) та театрално-пластичні перформативні мистецтва. Наприклад, явище перформативних практик К. Станіславська розглядає на прикладі творчості М. Абрамович, в практиці якої українська авторка виділяє такі структурні елементи: образотворчість, тілесність та видовищність. Так, К. Станіславська, даючи визначення цьому явищу перформативної практики, говорить про «змістовну основу виразу» [10, с. 155] і констатує його спорідненість із *performance art*. Також вона додає, що до цих практик зараховують і художні акції та гепенінги [10, с. 155]. Науковиця НЦТМ ім. Леся Курбаса

О. Левченко в розвідці «Перформативність vs театральність в аспекті перформативного повороту» проводить аналіз терміна «перформативність», який із часу свого виникнення набув декількох варіантів розуміння. Аналіз здійснено в контексті перформативного повороту, встановлено причини багатозначності розуміння його сутності. Методологічною основою їхнього розрізнення авторка визначає поняття театральності. О. Левченко робить акцент на відмінності понять перформативності та театральності [7, с. 23].

Цікавим є розгортання наукового дискурсу навколо запропонованої Г. Вишеславським [3, с. 78] і проаналізованої Безуголю [1, с. 22] концепції «видовищна акція». Дослідник пропонує застосовувати ієрархію дефініцій, виходячи із загальної концепції видовищності як однієї з ознак та сутностей сучасної культури. Так, за логікою побудови ієрархічної моделі у вигляді своєрідного дерева, вибудовується підпорядкованість термінологічних визначень від загального до окремого. В цьому випадку категорія першого порядку — це видовищні форми культури; категорія другого — видовищність мистецька, яка є більш узагальненою щодо мистецького акціонізму; і вже художній акціонізм та перформанс є одними з форм мистецького акціонізму [3, с. 80]. Р. Безугла зауважує перспективність такої точки зору з позиції нових можливостей для подальшого дослідження перформативних практик, проте констатує відсутність усталеного академічного визначення перформансу та його похідної перформативні практики. Вона вказує, що «вичерпне обґрунтування його змісту поки відсутнє, тому можливо послуговуватися лише номінальним визначенням» [1, с. 23]. На цьому етапі наукового обговорення можемо констатувати, що дискусійність термінологічного визначення присутня у самій сутності перформансу як акту, який зрештою не завжди є меншим, ніж акція, а рамкова відповідність усталеним «жанрам» (перформанс, акція, гепенінг і т. д.) є досить умовною. Натомість, елементи перформативності можуть застосовуватися до опису характеристик різних за своїм змістом дій художників. Отже, науковці дискутують із приводу релевантності терміна «перформативні практики» в дослідженнях *performance art*.

Акція може бути зведена до чистого жесту, декларації, перформанс — передбачає певні дії, часто заздалегідь зрежисовані, проте це також не є обов'язковою умовою. Класичний перформанс як мистецтво дії в межах концептуалізму передбачає, що тіло художника стає інструментом художньої виразності. Проте в перформансі художник може брати участь не лише тілом, а наприклад, використовуючи власний досвід, факти своєї біографії, аби донести унікальне сприйняття світу, виразити певну ідею. Одна з властивостей концептуалізму — відмова від об'єкта і перехід до процесуальності. З точки зору мистецтвознавства, перформанс стає об'єктивованою дією (дія як об'єкт мистецтва). Аналізуючи перформанс як предмет художнього дискурсу, виокремлюють такі його компоненти: місце, час, суб'єкт, об'єкт та їхні відношення.

Також вирізняють явище делегованого перформансу, який передбачає передачу функції виконання певної дії іншим учасникам (перформерам). Окрім різних варіантів реалізації перформансу можемо говорити також про декілька «вимірів» існування перформансу в часі: те, що відбувається під час перформансу; те, що залишається після його документації в різних медіа (фото, відео, тощо) і те, що залишається після реалізації перформансу в колективній пам'яті. Р. Голдберг описує, що практика реконструкції знакових історичних перформансів встигла останніми роками перетворитися на окремий жанр [5, с. 306], адже переповідання перформансу не є дієвим методом для його вивчення та розуміння. В Україні, наприклад, за цією методологією 2019 року в PinchukArtCentre кураторка Г. Циба реалізувала програму «Чотири історії українського перформансу», мета якої полягала у висвітленні сторінок історії українського художнього перформансу та акціонізму. Дослідниця запропонувала своє авторське бачення періодизації історії перформансу та виокремила чотири етапи розвитку цього напрямку в Україні. Також, окрім історичного викладу, вона запросила сучасних авторів, які досліджують історію перформансу, втілити перформанси-посвяти історичним акціям, проте вже з позиції рефлексії нового покоління авторів [6].

Перформанс часто сприймають як експериментальну художню практику на межі «між мистецтвом і життям». Для акціонізму також властиве розчинення і взаємопроникнення меж мистецтва і повсякденності, з акцентом на процесуальній складовій, а не на результаті як кінцевій меті. Тож як об'єднанче поняття використовують словосполучення «перформативні практики» в розумінні, близькому до визначення *performance art*.

У наукових джерелах виділяють регіональні осередки розвитку мистецтва в Україні — це Київ, Львів, Одеса, Харків. Для розвитку перформативних практик, які є частиною художнього процесу, також можна застосувати такий розподіл. В руслі вивчення історії перформативних практик в Україні, виявлення елементів перформансу в практиці художників, які втілювали нові ідеї в різних жанрах, зокрема в живописі, мало відчутний вплив на сучасну культуру. Проведений аналіз дав змогу з'ясувати приховану тенденцію, яка тривалий час залишалася поза увагою дослідників. Це обумовлено, зокрема, трансформаційними процесами, які відбувалися в українському суспільстві в досліджуваній період, частиною якого є мистецька спільнота. Р. Голдберг вказує на рефлексивність перформансу як жанру, до якого художники звертаються, коли прагнуть вийти поза усталені межі, шукають нові способи виразити своє бачення змін у суспільстві або відгукнутися на них. Також дослідниця зауважує непередбачуваність та зухвалість перформансу. І справді, часто саме через перформативні практики автори виражають власні ідеї, які, наприклад, будуть потім втілювати й іншими засобами художньої виразності.

Перформативність у сучасному мистецтві та елементи перформативності стали притаманні діяльності низки авторів та мистецьких угруповань України на всіх етапах

новітньої історії, починаючи ще за часів СРСР (зауважимо, що Г. Вишеславський, на момент виходу публікації, пропонує виділяти історію українського перформансу, розпочинаючи з перформансу В. Черкашина 1966 року «Грізна допомога В'єтнаму» [3, с. 87], задокументованого аматорським відео), проте основний масив перформансів та перформативних практик як явища мистецтва, належить до пізнішого періоду. Серед художників, мистецька практика яких була тісно пов'язана з перформативністю, вирізняється творчість художника Ф. Тетянич та його концепція Фріпуля [9]. У мистецькій практиці художників 1990-х років, початку 2000-х і теперішній до перформативних практик у візуальному мистецтві широко зверталися художники сквоту Паркомун (початок–середина 1990-х) та інші художники Нової хвилі, серед яких О. Гнилицький, В. Трубіна, А. Савадов, Г. Сенченко, М. Мамсіков, В. Цаголов, І. Чічкан та інші. До прикладу, відомими є перформанс «Спляча царівна» у вигляді удаваної жалобної процесії з багатьма учасниками, організований за ініціативою О. Гнилицького; акція художників «Карла Маркса — Пер-Лашез, або Розстріл паризьких комунарів», в якій було інсценовано кримінальну стрілянину 1990-х. Гадаємо, що ці події також можна зарахувати до перформативних практик, адже ідентифікувати їх лише як акції або лише як перформанс не видається можливим. У творі «Карла Маркса — Пер-Лашез» проявилася ідея «твердого телебачення», яка впродовж 1990-х була наскрізною концептуальною основою практики В. Цаголової, а учасниками події були інші художники об'єднання Паркомуні. Згадаємо також відео, яке ввійшло в історію українського відеоарту — «Криві дзеркала. Живі картини» О. Гнилицького. В багатьох джерелах ця робота вказана як відео, проте ми можемо ідентифікувати її як синтетичний твір з елементами перформансу, адже самі автори називають учасників процесу створення відеоперформерами. Зокрема, таке уточнення є в авторській концепції [8, с. 43], що дає змогу вважати цю роботу мультижанровою: до певної міри і перформансом, і відео. І хоча багато творів мистецтва дії того часу мали ознаки художнього акціонізму, були близькі до нього за формою (як-от інтервенції в публічний простір) або художніми актами з елементами гри та символізації певних образів, можемо констатувати, що в них можна ідентифікувати елементи перформативних практик.

До перформативних практик зверталися також художники харківської школи фотографії — «Група швидкого реагування», до якої входили С. Братков і Б. Михайлов. Наприклад, їхній спільний проект «Жертвоприношення богу війни» 1994 року містить елементи перформансу, як і більш пізня акція «Караул» 1998 року, реалізована в публічному просторі. С. Братков в інтерв'ю так описував суть перформативних дій того періоду: «Коли ми з Б. Михайловим почали працювати разом, ми стали робити перформанси і документувати їх на відео і фотографії. Знімати відео тоді і для мене і для Михайлова було в новинку, але ми думали, що мистецтво повинно бути швидким, як пістолет» [13]. У 1990-х перформативні

практики розвивалися і в творчості одеських художників (перформанси Д. Дульфана «Сон в унісон» разом з Р. Рубанським 1994 року або перформанс на відкритті однойменної виставки «Шамани наносять удар у відповідь» разом із П. Перловським 1996 року), і львівських авторів. Відомим є перформанс «Мавзолей для президента», реалізований 1994 року об'єднанням художників «Фонд Мазоха» у складі Р. Віктюка, І. Подольчака, І. Дюріча.

До перформативних практик зверталися художники М. Маценко, О. Тістол. Наприклад, у контексті кураторського проєкту «Алхімічна капітуляція» (куратор М. Кузьма) М. Маценко та О. Тістол разом із О. Харченко представили перформанс «Таємна вечеря» 1994 року, під час якого задіяли екіпаж корабля «Славутич», на якому відбувався проєкт. Це був приклад делегованого перформансу з колективною дією непрофесійних перформерів — 13 дійсних матросів-військовослужбовців цього корабля, зібрання яких відсилало до релігійного сюжету «Тайної вечері» і, відповідно, до подальшого символічного прочитання в контексті згаданого кураторського проєкту.

Перформанси і перформативні практики присутні в творчості художників А. Савадова та Г. Сенченка. 1993 року автори створили перформативну роботу «На смерть Голосія» (інша назва «Сніжний хрест»). Наразі збереглася відеодокументація перформансу. Інша відома робота цих авторів 1994 року «Голоси любові» є медійною інсталяцією з елементами перформансу та використанням відео. В. Бурлака у дослідженні «Постмедійна оптика» в контексті аналітики практики українського художника А. Савадова зазначає: «... в одному з інтерв'ю художник [А. Савадов — прим. І. Я.] назвав те, що він робить “тотальним перформансом”, підкреслюючи його процесуальність, своєрідним зануренням до Іншого, захоплюючим тріпом. І він розгортається на своєрідному “перехресті”, — там, де живопис стає життям, а життя — мистецтвом. Це не є творча стратегія, проте доля художника. Мало хто, насправді, ставить перед собою подібне завдання перетворити життя і мистецтво на сполучені посудини, які наповнюються досвідом одночасно» [2, с. 89]. У цій монографії дослідниця представляє бачення розвитку українського сучасного мистецтва від його перших кроків наприкінці 1980-х років і донині. У контексті нашої розвідки ця теоретична праця стала джерелом відомостей про мистецьку практику та виявлення в ній елементів перформативності, адже дослідниця як куратор та авторка текстів має багаторічний досвід у сферах теорії і практики сучасного мистецтва. Тут ми бачимо розуміння перформативності в руслі концепції театрального антрополога Р. Шехнера. В такому баченні Р. Безугла визначає концепцію перформансу Шехнера як спробу пошуку методології для аналізу сучасної культури і мистецтва в широкому контексті [1, с. 21].

До цього моменту ми зупинилися на окремих акціях та перформансах, проте зауважимо, що з початку 1990-х активно розвивалися і фестивальні рухи. Зокрема,

етапним став молодіжний фестиваль альтернативної культури та нетрадиційних жанрів мистецтва, створений Студентським братством Львова «ВиВих», який відбувся у 1990 та 1992 роках. Саме там В. Кауфман та В. Костирок презентували перформанс «Перетворення прапора радянської України в прапор України», під час якого художники перефарбовували червону частину прапора на жовту. В Івано-Франківську на фестивалі «Імпреза» неодноразово представляли свої перформанси У. Кільтер, Є. Онух, М. Ярема, А. Звіжинський та інші. Дослідниця Я. Шумська простежила історію розвитку фестивалів перформансу в Україні, зокрема «Дні перформансу у Львові», їхні взаємозв'язки та вплив на сучасну культуру. Науковиця акцентує увагу на важливості культурних обмінів: так, зокрема, вона наголошує, що має на меті позиціонування перформансу як чинника змін та реформування суспільної свідомості. На нашу думку, дослідження розвитку фестивального руху не є прямо дотичним до нашого предмету дослідження, але це дозволяє більш детально простежити вплив цієї форми мистецтва на культуру. Авторка, досліджуючи фестивалі і зародження перформансу в Україні, виділяє як один з опосередкованих результатів цієї мистецької практики вивільнення від стереотипів та консерватизму, а вплив описаних акцій вбачає в сприянні розгерметизації атмосфери, зокрема у творчих колах Львова [15, с. 119].

Послідовно звертається до перформансу та перформативних практик О. Чепелик, яка в українському контексті однією з перших почала працювати у феміністичному дискурсі. Відомою стала серія перформансів «Містерії рухомих об'єктів», які були інсталяційними за своєю формою: «Народження Венери» (1995), «Мандрівний острів Лесбос» (1996) та «Одяг-сховок» (у деяких джерелах «Одяг-притулок», 1996). До перформансу авторка зверталася в мультижанрових проєктах «Шматок лайна» (1998), де було виявлено елементи перформансу та інтерактивної інсталяції, у серії «Улюблені іграшки лідерів» (1998–2003) та в інших роботах широкого спектру мистецької проблематики на перетині урбаністики, гендеру та новітніх технологій, в якому художниця працює зараз.

Із 2000-х років перформативні практики і далі розвиваються в багатьох напрямках. Це і література (Ю. Андрухович, С. Жадан, Т. Прохасько), і пластика (Л. Венедиктова, О. Овчинніков). Серед майданчиків для перформативних практик зазначимо Gogolfest Porto Franko (Івано-Франківськ), Тиждень актуального мистецтва (Львів), Фестиваль Бруно Шульца (Дрогобич), «ДроАртДей» (Дрогобич), PostPlay Theatre (Київ), Центр Леся Курбаса (Київ), Tanzlaboratorium (Київ), Osten-saken off-stage festival (Немішаєве), Міжнародний фестиваль соціальної скульптури, ІПСМ (за ініціативи О. Чепелик) та інші. Тут свідомо не розділяємо «мистецтво перформансу» і «перформативні мистецтва», адже зазначені фестивалі та майданчики здебільшого представляють панораму розвитку перформансу і перформативних практик у широкому контексті культури.

Революційні події 2004–2005 та 2013–2014 років супроводжувалися акціями, художніми протестними провами та перформативними практиками митців із відчутним політичним забарвленням. Це обґрунтовано тим, що засоби перформансу, зокрема його видовищний компонент, часто суголосні загальній атмосфері соціального напруження. Так, низка авторів, серед яких художники групи Р.Е.П. та групи S.O.S.ka, вдавалися до перформативних практик, реалізували низку акцій протестного, опозиційного характеру, в яких центральною темою була критика влади. Інші художники звертаються до перформансу як до можливого інструменту для переосмислення соціальних структур, встановлення взаємозв'язку людини з міським середовищем. Їхня практика передбачає активне залучення глядачів, для яких художники пропонують чимало поведінкових сценаріїв. У такому руслі було реалізовано інтервенції Ю. Кручака та Ю. Костеревої 2009 року.

У монографії про жінок в українському мистецтві перформативні практики художниць хоч і не становлять окремих предмет дослідження, проте простежується широка панорама звернення до цієї форми мистецтва серед сучасних авторок. «На сьогодні кожна з художниць являє собою яскраву творчу індивідуальність, утілює свою «інтонацію», спирається на власні мистецькі стратегії: живопис — серед пріоритетів у Гнилицької та Хоменко, скульптура, інсталяції — у Кадирової, графічні прийоми нерідко застосовують Наконечна та Звягінцева. Проте всі вони, сповідуючи «проектне мислення», використовують різноманітні техніки й засоби — об'єкти, фото, відео, колажі, перформанс» [12, с. 86]. Так, у різні роки до перформативних практик зверталися художниці Ж. Кадирова («Маркет») Л. Хоменко («Сукня-скатертина»), А. Кадізе, А. Клейтман, А. Копиця та інші. В мистецькій практиці М. Куликовської суттєвий масив робіт є перформансами (наприклад «Люстрація/Обмивання») або містить перформативні елементи, а 2017 року вона заснувала «Школу Політичного Перформансу», яку позиціонує як незалежний рух вільного мистецтва [14].

Елементи перформативності у творчості В. Сидоренка мало коли виокремлюють як предмет окремого аналізу, проте їхня присутність в художній практиці митця є досить виразною і послідовною. Делегований перформанс як жанр був одним із компонентів комплексного візуального проекту «Жорна часу». Художник, який сам брав участь у перформансі, також запросив інших учасників — не професійних перформерів, а «виконавців», які за ідеєю автора через повторення певних дій зрештою уособлювали «колективне тіло». Не зупиняючись на детальному аналізі всього проекту, зауважимо, що визначення перформативності, зважаючи на її процесуальний характер, можна застосувати до всієї практики художника. 2019 року вийшла друком книга «Герой. Об'єкт Фантом», яка сама по собі вже є досить цікавим об'єктом дослідження. У передмові сказано, що у виданні «здійснено спробу простежити шлях створеного В. Сидоренком Героя об'єкта Фантома» [5]. Тобто мається на увазі певний персонаж (автор неодноразово підкреслює саме це визначення),

через якого відкривається концепція творчості художника / автора. В. Сидоренко так визначає особливості власного творчого методу: «У моїх проєктах фотографії, малюнки, креслення, відео виступають не як самодостатні види мистецтва, а як частина цілісного перформансу, що триває у часі і в результаті якого формується ця загадкова «нова людина». Такий художній процес передбачає концептуальні практики й елементи випадковості, програмність і непередбачуваність, котрі здатні виявити приховане, показати несподіване, об'єднати художню креативність з інтелектуальною аналітичністю й експериментальністю наукового дослідження...» [5, с. 23]. Крім того, автор досить часто говорить про важливість для нього процесуальності [5, с. 125], про чіткі основи своєї творчості у власній біографії, про інтерес до ритуалізованих дій та перформативних практик [5, с. 17]. О. Соловйов в аналітичному розборі проєкту «Аутентифікація», визначає його як такий, що «тяжіє до синтетичної репрезентативної інсталяції» [11], проте першоосновою дослідник вважає саме процесуальність, перформативність, попри те, що проєкт відображає дифузю різних видів і жанрів мистецтва. Далі, в контексті співвідношень відео і перформансу в єдиному проєкті, автор наводить таке визначення перформансу: «Саме поняття перформансу — межове; це жанр між образотворчим мистецтвом і театром. Взагалі, у сучасній естетиці жанри баланують на межі: живопис — це вже щось, що не є тільки картина, а перформанс (тобто виконання, представлення) — щось, що вже не є тільки театр» [11]. Також він робить побіжний аналіз розвитку перформансу і відео й акцентує, в якій точці вони перетнулися і почало з'являтися дещо нове: ускладнення уявлення про простір. «Перформанс став інструментом, за допомогою якого здійснюється авангардна експансія на нові території. Саме цю функцію перформанс виконував у дада, футуризмі, сюрреалізмі, післявоєнному модернізмі. У тому ж полягає зміст взаємовідношень перформансу і відео сьогодні — вони є по суті новою просторовою можливістю, яку перформанс апропріював для мистецтва» [11]. Така точка зору відкриває нові перспективи дослідження перформативних практик в українській культурі.

Висновки. В Україні явища перформансу та перформативних практик набули значної популярності, а елементи перформативності присутні в різних напрямках культури та мистецтва. Перформативні практики часто є складовими комплексного втілення ідеї художника в мистецькому проєкті, реалізація якого нерідко виходить за межі окремого твору. Здійснений аналіз дає підстави припустити, що звернення художників до перформативних практик є ознакою тяжіння до проектного мислення як особливого типу свідомості і діяльності прагматичної орієнтації, спрямованої на конструювання образу майбутнього в широкому значенні. Така синтетична тенденція помітна при дослідженні мистецької практики В. Сидоренка, А. Савадова, О. Чепелик та інших авторів. Якщо виходити з того, що перформанс — це досить усталений жанр, то перформативні практики — це суміш різних жанрів, а іноді і дій, які не підпадають

під видово-жанрові визначення з позиції мистецтвознавства. Попри відсутність усталеного академічного визначення, перформативні практики як явище мають великий арсенал засобів: це відео, зняте за участю перформерів, елементи делегованого перформансу, вираження процесуальності, закладення наскрізного концептуального зв'язку між окремими проєктами або мистецькими творами автора, комунікативна складова тощо. Зазначене дозволяє висунути гіпотезу, що «перформативні практики» можуть становити окремий проміжний жанр. Звичайно, це є лише початкова гіпотеза, вона ще потребує наукових підтверджень або спростувань, проте може становити перспективу подальших досліджень.

Проведені дослідження дозволили долучити ряд мистецьких проєктів, які зазвичай не вписують до контексту

зазначеної проблематики, як складові мистецької практики сучасних українських художників. Їхній аналіз розширює розуміння панорами звернення до перформативних практик художників. Також, у зв'язку з тим, що сучасні науковці вивчають явища перформансу та перформативних практик з різних методологічних позицій і, відповідно, акцентують увагу на різних особливостях цих явищ, збільшується варіативність авторських трактувань. Зміст і аналіз цих дефініцій дозволяє стверджувати, що поняття «перформанс» та «перформативні практики» поки що не набули усталеного значення, але можна говорити про розширення авторських тлумачень, які наближають до більш точного визначення в процесі теоретичного обговорення, що підтверджує актуальність і перспективність порушеної теми.

Література

1. Безугла Р. Концептуалізація перформансу в науковому дискурсі // Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. № 16(2). С. 18–26. URL: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217736](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217736) (дата звернення 10.07.2021).
2. Бурлака В. Постмедійна оптика. Українська версія. Київ: ArtHuss, 2019. 400 с.
3. Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. Плинність форм і змістів // Сучасне мистецтво. 2019. № 15. С. 77–102. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185922> (дата звернення: 14.07.2021).
4. Герой, Об'єкт, Фантом Віктора Сидоренка: Лексикон. Київ: ArtHuss, 2019. 240 с.
5. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. Москва: Ad Marginem Press, 2014. 320 с.
6. Калита А. Ганна Циба про «Чотири історії українського перформансу». URL: <https://supportyourart.com/stories/tsybapinchuk/> (дата звернення: 26.07.2021).
7. Левченко О. Перформативність vs театральність в аспекті перформативного повороту // Науковий вісник «Курбасівські читання». 2018. № 13. С. 13–25.
8. Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище. Київ: PublishPro, 2019. 208 с.
9. Склярєнко Г. Фрипуля — это бесконечность... // Курьер Муз. 1993. № 6–7.
10. Станіславська К. Сучасні перформативні практики: образотворчість чи театралізація? (На приклади творчості Марини Абрамович) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 16. С. 154–160. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2015_16_20 (дата звернення 02.08.2021).
11. Сучасне мистецтво України доби Незалежності. 100 імен. О. Соловійов про В. Сидоренка. URL: <http://www.100artists.com.ua/arts/1054/1061/864/868/2709.html> (дата звернення 24.07.2021).
12. Чому в українському мистецтві є великі художники. Київ: PublishPro, 2019. 224 с.
13. Бояринов Д. Что такое постсоветский человек? Сергей Братков о роли художника до и после распада СССР, приметах эпохи, провокациях и духовности. URL: <https://ovcharenko.art/ru/news/13/> (дата обращения: 16.07.2021).

References

1. Bezugla, R. (2020). Konceptualizaciya performansu v naukovomu diskursi [Conceptualization of performance in academic discourse]. *Khudozhnya kultura. Aktualni problemy*, 16(2), 18–26.
2. Burlaka, V. (2019). *Postmedijna optyka. Ukrayinska versiya* [Post-media framework. Ukrainian version]. Kyiv: ArtHuss.
3. Vysheslavskiy, G. (2019). Performans v kulturi ta mystectvi 1950–2010-x roktiv. Plynnist form i zmistiv [Performance in culture and art of the 1950s–2010s. Fluctuating forms and senses]. *Suchasne mystectvo*, 15, 77–102. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185922>
4. Victor Sydorenko's Hero, Object, Phantom: A Lexicon (2019). Kyiv: ArtHuss.
5. Goldberg, R. (2014). *Iskusstvo perfomansa. Ot futurizma do nashih dney* [Performance Art from Futurism to the Present]. Moscow: Ad Marginem Press.
6. Kalyta, A. (2019, September 4). Ganna Cyba pro "Chotyry istoriyi ukrayinskogo performansu". *Your Art*. <https://supportyourart.com/stories/tsybapinchuk/>
7. Levchenko, O. (2018). Performatyvnist vs teatralnist v aspekti performatyvnoho povorotu [Performativity vs theatricality in the aspect of performative turn]. *Naukovyj visnyk "Kurbasivski chytannya"*, 13, 13–25.
8. *Parkomuna. Misc. Spilnota. Yavyshe* (2019). [Parcommuna. Site. Community. Phenomenon]. Kyiv: PublishPro.
9. Sklyarenko, H. (1993). Fripulya — eto beskonечnost... [Fripulya means eternity]. *Kurer Muz*, 6–7.
10. Stanislavska, K. (2015). Suchasni performatyvni praktyky: obrazotvorchist chy teatralizaciya? (Na pryklady tvorchosti Maryny Abramovych) [Contemporary performative practices: Image-making or theatricality?]. *Naukovyj visnyk Kyivskogo nacionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*, 16, 154–160.
11. O. Soloviov pro V. Sydorenka (n. d.). [O. Soloviov on V. Sydorenko]. *Suchasne mystectvo Ukrainy doby Nezalezhnosti*. 100 imen. <http://www.100artists.com.ua/arts/1054/1061/864/868/2709.html>
12. Boiarinov, D. (2014, June 30). Chto takoe postsovetiskiy chelovek? Sergey Bratkov o roli hudojnika do i posle raspada SSSR, primetah epohi, provokatsiyah i duhovnosti [What makes a post-Soviet man? Serhiy Bratkov on the role of an artist before and after the collapse of the Soviet Union, on the traits of the era, on provocations and spirituality]. *Ovcharenko.art*. <https://ovcharenko.art/ru/news/13/>

14. Школа політичного перформансу. URL: <https://www.ua.garage33.net/school-of-political-performance> (дата звернення: 10.08.2021).
15. Шумська Я. Міжнародні фестивалі перформансу: виникнення, співпраця та мистецький взаємообмін // Вісник ХДАДМ. 2015. № 8. С. 116–119.
13. *Chomu v ukrayinskomu mystecztvi ye velyki xudozhnyci* (2019). [Why there are major female artists in Ukrainian art]. Kyiv: PublishPro.
14. *Shkola politychnogo performansu* (n. d.). [The School of Political Performance]. <https://www.ua.garage33.net/school-of-political-performance>
15. Shumska, Ya. (2015). Mizhnarodni festyvali performansu: vynykennya, spivpracya ta mysteczkyj vzayemoobmin [International festivals of performance: emergence, cooperation, and artistic interexchange]. *Visnyk KhDADM*, 8, 116–119.

Yatsyk I.

Performative Practices of Ukrainian Artists during the Late Twentieth and Twenty-First Centuries

Abstract. The paper focuses on the phenomena of performance and performative practices in the Ukrainian culture of the specified period. Emphasis is made on the development of performative practices as one of the components of the complex embodiment of the artist's idea in an art project. It is also emphasized that the realization of a holistic idea often goes beyond a single work and often includes a series of works united by consistent artistic practice. The aim of the paper is to determine the features of performative practices in the context of Ukrainian culture in the art projects of contemporary Ukrainian artists. These phenomena have gained considerable popularity, as the elements of performativity are present in the various areas of culture and art. It was suggested that artists' appeal to performative practices is a sign of an attraction to project thinking. It is also emphasized that the concept of performative practice has not yet become established, but the expansion of the author's interpretations, is obvious. Such approach provides more accurate definition for theoretical discussion and reaffirms the relevance and prospects of the topic.

Keywords: performance, performative practices, Ukrainian visual culture, art project.

Стаття надійшла до редакції 2.09.2021