

Ірина Яцик

науковий співробітник відділу теорії та історії культури,
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної
академії мистецтв України

e-mail: Iryna.iatsyk@gmail.com

Iryna Yatsyk

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

orcid.org/0000-0001-7918-7522

Руслана Безугла

доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри
графічного дизайну, Київський національний університет
технологій та дизайну

e-mail: r.bezuhla@gmail.com

Ruslana Bezuhla

Doctor of Art Studies, Associate Professor, Head of the
Department of Graphic Design, Kyiv National University
of Technologies and Design

orcid.org/0000-0003-1190-3646

Мистецький модернізм та перформанс в Україні (перша половина ХХ століття)

Modernism and Performance in Ukraine: First Half of the Twentieth Century

Анотація. Проаналізовано роботи щодо осмислення мистецького модернізму та перформансу в Україні у контексті мистецької маніфестації в першій половині ХХ століття, виокремлено основні напрями дослідження цих феноменів. З'ясовано причини зростання інтересу до дослідження перформансу, наголошено на його складності та неоднозначності. Мета роботи — дослідити та систематизувати теорії щодо становлення мистецького модернізму та перформансу в Україні, виокремити основні напрями дослідження цих феноменів. Теоретико-методологічною базою дослідження стали загальнонаукові підходи й методи, що дали змогу розглянути мистецький модернізм та перформанс із різновекторних позицій: системний метод уможливив дослідження модернізму і перформансу в системі світового й українського мистецтва першої половини ХХ століття; структурно-функціональний підхід дозволив проаналізувати закономірності й принципи становлення перформансу та розглянути мистецтво ХХ століття в його цілісності й гармонії; метод узагальнення дав змогу окреслити місце перформансу у світоглядній парадигмі завдяки аналізу неоднозначних формулювань і висловлювань про явища мистецької маніфестації та перформансу, що були репрезентовані в різноманітних джерелах.

Ключові слова: мистецький модернізм, перформанс, перформативні практики, мистецька маніфестація, мистецька практика, мистецтво дії, українська візуальна культура.

Постановка проблеми. Науковці визначають ХХ століття як один із яскравих та важливих періодів у розвитку культури і мистецтва, впродовж якого культурний процес зазнав суттєвих, радикальних трансформацій. Одну з ключових ролей у контексті змін в європейському мистецтві дослідники відводять процесам культурного та мистецького життя на історичних землях України, де мистецький модернізм розвивався в тісному зв'язку з мистецькими процесами, які відбувались у країнах Європи. Проте, оскільки українська культура та мистецтво століттями потерпали від російського пригноблення, а росія привласнювала українську культурну спадщину, видавала українських талановитих мистців за російських, «відривала» чимало яскравих особистостей та їхні мистецькі здобутки від українського ґрунту та проголошувала їх постатями «загальноросійського» масштабу, сьогодні українська культура та мистецтво

потребують досліджень, які б відновлювали історичну справедливість та повертали національну культурну спадщину українському народу. Особливої актуальності такі дослідження набувають у контексті протидії гібридним стратегіям росії, які включають маніпуляції з культурною пам'яттю, грубу інструменталізацію історії, формування фіктивного уявлення про «велич» російської культури у світовому масштабі, що стало основою для злочинів сучасності. Аналіз розвитку українського модернізму потребує особливої уваги, оскільки в поточних дослідженнях з історії становлення сучасного українського мистецтва бракує інформації про внесок українських митців в розвиток перформансу та перформативних практик, що дасть змогу зрозуміти не лише особливості перформансу як феномену ХХ століття, а й виявити етапи, які є характерними для українських теренів та стали переламними в розвитку національної культури та мистецтва.

Мета статті: дослідити та систематизувати наявні теорії щодо становлення мистецького модернізму та перформансу в Україні, виокремити основні напрями дослідження цих феноменів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Широкий спектр і глибина наукових розробок перформативних досліджень представлені авторами з різних країн та різними науковими школами й теоретико-методологічними підходами, серед яких можна виокремити мистецтвознавчі, театрознавчі, культурологічні, соціополітичні тощо. Через відсутність ґрунтовних монографій з історії українського перформансу та перформативних практик в Україні, під час нашого дослідження ми акцентували увагу на роботах науковців, які висвітлювали та аналізували різноманітні явища мистецького світового та українського модернізму, щоб простежити відповідні зміни в мистецькому, театральному, літературному середовищах.

Розвиток та становлення українського футуризму досліджували О. Ільницький [7] та М. Мудрак [13]. Літературознавиця Т. Гундорова виокремила та проаналізувала структурний поворот у культурі, який здійснили українські футуристи [5].

Вивченням історії розвитку та особливостей українського театального мистецтва займались Г. Веселовська, М. Гринишина, О. Клековкін та інші. Наприклад, Г. Веселовська в монографії «Український театральний авангард» [2] презентувала панораму розвитку українського театру, а в публікації «“Розумний арлекін” в авангардному і сучасному українському театрі» науковиця розглядає концепт «розумного арлекіна», запропонований Л. Курбасом [1]. М. Гринишина аналізує широкий спектр сценічної практики першої чверті ХХ століття в Європі та Україні з точки зору феномену синтетичного театру [4]. О. Клековкін узагальнює досвід українського авангардного театру та шляхи театру в ХХ столітті в монографіях «Theatrica: Лексикон» [11] та «Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями» [10]. Автор об'єднує в єдиний «лексикон» тексти дослідників та практиків театру з різних країн та контекстів, створюючи об'ємну панораму варіативності сучасного театру, зокрема розглядає і явища перформансу, акціонізму, гепенінгу [11].

Однією з перших дослідниць, яка здійснила спробу створення цілісної історії становлення перформансу як феномену в історії світової культури та мистецтва, стала Р. Голдберг. Її монографія «Історія перформансу: від футуризму до наших днів» була опублікована 1979 року [19]. Згодом праця витримала кілька перевидань з доповненнями, які здебільшого стосувалися нових сторінок розвитку цього явища в наступні роки. Авторка аргументувала важливість взаємозв'язку перформансу та європейського мистецького модернізму. На цьому наголошувала й Е. Фішер-Ліхте у своїй монографії «Естетика перформативності» [18], де вона проаналізувала театральні новації другої половини ХХ століття.

Важливою для нашого дослідження стала робота Дж. Грей «Мистецтво Дії: бібліографія перформансу художника від футуризму та Флюксусу і далі» («*Action art: A Bibliography of Artist's Performance from Futurism to Fluxus and Beyond*», 1993), яку можна вважати антологією мистецтва дії (*action art*). Автору вдалось зібрати в одному виданні різноманітні джерела, опубліковані з 1914 по 1992 рік, в яких зародження та становлення мистецтва дії (*action art*) розглянуто з різноманітних науково-методологічних та мистецьких позицій [20]. Відзначимо й монографію С. Дікенса «Цифровий перформанс» (2007), де дослідник аналізує явища мистецького модернізму як передумову особливостей розвитку цифрового перформансу в епоху поширення новітніх технологій та стрімкого зростання їхнього впливу на людину наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття [17].

Виклад основного матеріалу дослідження. Трансформаційні процеси, революційні технологічні винаходи, що змінили життя людей, травматичний досвід двох світових воєн та інші суспільно-політичні потрясіння, які відбувалися протягом ХХ століття — всі ці фактори вплинули на розвиток культури та мистецтва. На початку ХХ століття мистці перестали копіювати фізичну реальність та почали шукати нові засоби передачі реальності художньої. Експериментаторство, в основі якого лежить трансгресія, ставало базою для нових мистецьких практик, серед яких перформанс виокремився в окреме явище. Одночасно з творчою, мистецькою діяльністю, теоретики перформансу та мистецтва дії (*action art*) прагнули зрозуміти та проаналізувати основні чинники виникнення, становлення та розвитку цих феноменів у мистецтві.

У цьому контексті важливо вказати, що серед сучасних науковців та мистців відсутня суголосність щодо відповіді на питання «Коли виник перформанс і мистецькі перформативні практики?». Так, частина науковців вважають таким періодом початок ХХ століття. Серед них Р. Голдберг, К. Стайлз, Дж. Грей, Е. Фішер-Ліхте, С. Дікенс. Всі ці автори, попри фокусування на різних завданнях, пропонують розпочинати дослідження історії виникнення перформансу з творів мистецького модернізму. Дослідники перформансу зазначають, що твори мистецького модернізму початку ХХ століття мають надто істотні відмінності, щоб називати їх перформансом у тому значенні, яке вирізняло мистецькі твори художників другої половини ХХ століття, коли перформанс набув ознак окремої форми в мистецтві США та Європи. Разом з тим, науковці наголошують, що різноманітні дії в просторі мистців-авангардистів мали значення для становлення перформансу як явища.

Наголосимо, що у зв'язку зі значною кількістю різних й інколи навіть кардинально протилежних поглядів сучасних науковців щодо становлення перформансу як мистецького явища, у цьому питанні ми погоджуємося з Р. Голдбергом (навіть незважаючи на деякі дискусійні

позиції в її теорії перформансу), яка пропонує розглядати твори мистецького модернізму в Європі в контексті історії становлення перформансу. Цей підхід Голдберг ґрунтується на гіпотезі, що перформанс та споріднені мистецькі практики обумовили тяжіння візуального мистецтва до просторових форм, що стало однією з визначних особливостей мистецтва ХХ століття та заклало траєкторію розвитку для мистецтва в майбутньому.

Роузлі Голдберг, одна з ключових дослідниць перформансу, яка вперше здійснила спробу створення цілісної історії становлення перформансу як феномену в історії світової культури і мистецтва, включає до цієї історії і реалізацію тих чи інших мистецьких ідей, маніфестацій та заяви художників, іноді зухвалі витівки, на кшталт появи маніфесту «ляпас суспільному смаку» [19, с. 22], та інші «атаки» на усталений лад художників, які вирішили порушити чинні норми та правила. На її думку, «відправною точкою» в історії перформансу став маніфест Марінетті, а «ранній футуристичний перформанс становив скоріше маніфестацію, аніж мистецьку практику, в ньому було більше пропаганди, а не мистецтва як такого» [19, с. 9].

Голдберг вважає, що маніфест футуристів, проголошений Марінетті, став певним вододілом між траєкторіями розвитку європейського мистецтва. Пізніше, через катастрофи світових воєн, цей імпульс новизни мав значення і для мистецтва США, куди в пошуках порятунку емігрувала значна кількість європейських мистців. Наприклад, авторка розпочинає дослідження про мистецтво перформансу в США із постаті Ксанти Шавінської (*Xanti (Alexander) Scawinsky*), випускника Баугаузу [19, с. 79]. Пізніше, у другій половині ХХ століття, ідеї, які народжувалися в північноамериканському мистецтві, мали вплив на творчість художників і в інших країнах світу, зокрема і в Україні, чому сприяв процес глобалізації, який торкнувся всіх сфер життя, серед іншого й функціонування системи мистецтва.

Наголосимо, що питання становлення та розвитку мистецького модернізму та перформансу в Європі та Україні спричиняє їхню тематизацію в різноманітних дискурсах та значний час не втрачає своєї актуальності. Проте, незважаючи на це, в сучасних дослідженнях з історії мистецтва бракує інформації про внесок українських мистців в історію перформансу та перформативних практик.

Розвиток мистецького модернізму у східній частині Європи, куди входили землі різних сучасних держав, зокрема й Україна (зазначимо, що частина території України на початок ХХ століття перебувала також і під гнітом російської імперії), займає важливе місце в монографіях дослідників перформансу та мистецтва дії.

Важливо зауважити, що досить поширеним є підхід, особливо серед зарубіжних дослідників (Р. Голдберг [19, с. 22], К. Стайлз [23, с. 679], Дж. Грей [20, с. 7]), коли українських мистців класифікували як представників

російської культури. Виникла навіть узагальнювальна назва «російський перформанс» (*russian performance*). У цьому контексті помітною тенденцією є помилковість зарахування здобутків українського авангарду до категорії «російського перформансу». До прикладу, у монографії Р. Голдберг другий розділ має назву «російський перформанс» (*russian performance*) [19, с. 22], і в своїй роботі авторка використовує це словосполучення досить часто. Зазначимо, що поняття «російський перформанс» поширене в науковій літературі з проблем перформансу [20, с. 7]. У фахових дослідженнях під «російським перформансом» мають на увазі узагальнену категорію, до якої включено різноманітні мистецькі явища, новаторські театральні постановки та поведінкові акції художників, які відбувались на територіях, що входили до складу російської імперії, а згодом і СРСР у період з 1913 по 1934 роки. Цей історичний етап, на думку дослідників, мав значення для історії перформансу як форми мистецтва в масштабах всього ХХ століття. Серед явищ, які вплинули на становлення мистецтва перформансу в розділі «російський перформанс», Голдберг наводить такі: оформлення агітполіздів, що стало ознакою формальних пошуків, та вихід за межі площини полотна [19, с. 28]; поглиблений інтерес до вивчення простору [19, с. 31]; акціонізм представників історичного авангарду [19, с. 22]. Серед художників, пов'язаних з Україною, проте репрезентованих як представників російської культури, авторка згадує Д. Бурлюка, К. Малевича, О. Екстер, серед музикантів — Ю. Голишева. Дослідниця описує бурхливий розвиток нового мистецтва на початку ХХ століття в «російських» містах, перелічуючи через кому петербург, Москву, Київ та Одесу, без будь-якого географічного чи національного уточнення [19, с. 22]. Із контексту книги стає зрозумілим, що Голдберг навіть не бачить відмінності між країнами і описує мистецьке життя Росії, а не багатонаціональної російської імперії [19, с. 26]. Зазначимо, що в монографії висвітлено мистецькі події, які відбувались на цих теренах до 1934 року. Авторка не звернула уваги на те, що вже навіть при утворенні СРСР, Київ і Одеса були частиною України, а не Росії і, відповідно, мистецтво, яке тут розвивалося, є українським, а не російським. Враховуючи першу дату виходу книжки Голдберг — 1979 рік — можемо припустити, що така ситуація є результатом панування русистики в славістичних студіях, на що неодноразово вказувала О. Забужко [6] та що зауважував мистецтвознавець Г. Вишеславський [3, с. 83]. Така багаторічна «культурна анексія» знакових постатей у мистецтві України викликає несприйняття у багатьох сучасних дослідників, серед яких не тільки українські, але й канадські, американські, французькі науковці тощо. Встановлюючи історичну справедливість, вони послідовно аргументують автономність понять «український авангард», «український модернізм», «український футуризм».

Як ми вже зазначали, новаторські погляди обумовлювали звернення художників-модерністів початку ХХ століття до експериментальних практик, зокрема, мистецької маніфестації. Важливість маніфесту італійських футуристів, який розділяє історію мистецтва на ситуацію «до» та «після», відзначав Михайль Семенко — поет доби Розстріляного відродження, основоположник українського футуризму, наголошуючи на розірванні «безперервної лінії мистецького процесу» [14, с. 520] в Європі з приходом футуризму. Свої досить радикальні варіанти оновлення українського мистецтва М. Семенко сформулював, зокрема, і у формі мистецької маніфестації. Сьогодні маніфест «Сам» Семенка дослідники називають одним із центральних епізодів цього трансформаційного процесу. Обставини появи збірки «Дерзання», в якій було опубліковано маніфест «Сам», можна охарактеризувати як створення ситуації суспільного резонансу.

О. Ільницький до певної міри суголосний із М. Семенком у розумінні панфутуризму як єдиної системи та пропонує погляд на український футуризм як на певну узагальнювальну матрицю для широкого спектру мистецьких рухів початку ХХ століття: «Справді, серед головних та виняткових ознак українського футуризму — свідоме намагання обійняти весь спектр авангарду, не в сенсі окремих рухів, а як єдину послідовну й самодостатню стадію історії мистецтва. І це не еkleктизм, а постулат» [7, с. 366]. О. Ільницький пише: «Очевидно, що намагаючись концептуалізувати український футуризм, потрібно усвідомити, що сама назва руху не вичерпує його суті. З огляду на теорію, і на практику, український феномен не вкладається у якісь, мовляв, “класичні” трактування футуризму, як от італійський чи російський. Уперто саме так себе називаючи, українці керувалися певними теоретичними міркуваннями і зважали на авторитети: передовсім вони визнавали рух Марінетті за поворотний пункт в історії мистецтва. У певному сенсі для українців “футуризм” — синонім всього авангарду, що також відбивається в їхній пан-авангардистській філософії, в якій вони ретельно уникають вузького трактування мистецтва» [7, с. 366]. Панфутуризм — явище української літератури, маніфестоване як мистецька стратегія, яка згодом опрацьована в теоретичних статтях та набула ознак комплексної системи для оформлення візії подальших трансформацій культури.

О. Ільницький розпочинає дослідження про український футуризм з розділу «Скандал» [7, с. 27]. Науковець вивчає історичний контекст виникнення маніфесту М. Семенка «Сам» та аналізує реакцію сучасників митця на цей твір, яка інколи доходила до радикально негативних проявів. Ільницький наводить приклади обурливих коментарів деяких представників літературної спільноти. Так, в одному з критичних текстів творчість Семенка схарактеризовано так: «бандитизм — не література» [7, с. 30].

Така гостра реакція позначала ситуацію, в якій було кинуте виклик правилам. Т. Гундорова окреслила це як структурний поворот, здійснений українськими футуристами. Дослідниця зазначає: «Авангардистська свідомість виростає на основі радикального розриву з іконографією Шевченка, що засвідчує Семенків перформанс зі “спаленням” “Кобзаря”» [5, с. 367].

Існує міф, ніби М. Семенко дійсно спалив книжку. Проте дослідники зазначають, що акту спалення не відбулося, натомість митець опублікував маніфест, в якому проголосив: «Я палю свій Кобзар» [7, с. 28]. За цих умов дослідники беруть у лапки слово «спалення» в контексті творчості митця.

Закцентуємо увагу на праці Т. Гундорової, в якій науковиця трактує публікацію маніфесту М. Семенка як дію, завдяки якій був задекларований і фактично здійснений «радикальний розрив з іконографією Шевченка». В цьому контексті вона використовує слово «перформанс». Зрозуміло, що «спалення Кобзаря» не було перформансом у пізнішому розумінні цієї мистецької практики, проте ці рядки маніфесту можна тлумачити як декларативну позицію автора. За такої точки зору, вона може бути трактована за допомогою розробленої в 1950-х британським лінгвістом Дж. Остіном теорії речових актів [16]. Проголошення декларації про спалення можна інтерпретувати як радикальне переосмислення культової постаті Т. Шевченка в ту ж хвилину, як було опубліковано зафіксовані на папері слова маніфесту М. Семенка.

Аналізуючи декларативне проголошення ідеї «спалення» «Кобзаря» та вплив панфутуристів на трансформаційні процеси в українській культурі, звернімося до статті О. Клековкіна «Подія в історії мистецтва: виробництво статусу», що присвячена аналізу подієвої історії як дослідницького інструменту. Науковець розглянув та запропонував способи використання основних понять подієвої історії мистецтва: свідчення — факт — подія — явище — реліквія — рубрика та ін. О. Клековкін зазначає, що завдяки такому погляду може змінюватися дослідницька оптика вивчення ширшого кола мистецьких проблем. Наведемо таку думку автора: «Оприлюднення мистецького твору, виконання вистави або музичного твору, циркового номеру або перформансу стає фактом мистецького життя за наявності комунікативної ситуації, в якій безпосередню участь беруть виконавці і глядачі (слухачі), а опосередковано — й інші мистецькі колективи (конкуренти) та інституції (владні структури, засоби масової інформації тощо). Однак подією, з точки зору теорії драми і режисури, цей факт стає лише у разі такого порушення рівноваги (звичних норм, конвенцій, бар'єрів, забобонів), котре спричинює істотні зміни в етичній, естетичній, політичній або будь-якій іншій площині; це може бути винахід, відкриття, за умови, що вони ведуть до змін у якійсь сфері життя, ламають чинні конвенції, створюють “розширення”

(у макауєнівському сенсі)» [9, с. 217]. Підхід, запропонований О. Клековкіним, дозволяє нам визначити декларацію про «спалення “Кобзаря”» Семенком у мистецькому маніфесті «Сам» не лише як факт мистецького життя, а і як подію мистецького життя, що мала вплив на сучасників та на подальший розвиток мистецтва в Україні.

У «Theatrica: Лексикон» за редакцією О. Клековкіна знаходимо пояснення логіки маніфестації за Лесем Курбасом: «Запевне, простеживши історію мистецтва й історію життя, можна знайти такий закон (я цього не пробував перевіряти), що клічі, тобто гасла, які ми розуміємо в даному разі як цілі системи й цілі теорії, — вони беруться не тільки як конечний наслідок, вияв даного світовідчужання, з усіма засновками, що його будують, але перш за все є наслідком певної потреби, не тільки внутрішньої, як певного біологічного закону, але й зовнішньої потреби, вірніше, певної нестачі» [10, с. 78].

Таку потребу мистці українського футуризму відчували у необхідності ревіталізації та осучасненні мистецтва України. Серед завдань, до реалізації яких прагнули футуристи, була також певна «синхронізація» процесів в українській культурі з актуальними на той час європейськими мистецькими течіями. За визначенням Лео Кгігер (псевдонім доньки М. Семенка Ірини Семенко) «... український Авангард, по суті, ставив перед собою найбільш патріотичне завдання: вивести українську літературу на світову арену, надати їй світового масштабу, перебудувавши всю її структуру на сучасну урбаністичну» [21, с. 560].

Ідея панфутуризму базувалася на синтезі різноманітних медіа та поєднанні мистецтва, політики і побуту. Як приклад синтезу медіа згадаємо феномен поезомалярства, в якому літературна (текстова) та зорова (графічна) форми твору об'єднувалися в одне ціле. М. Мудрак зазначає: «Попрі неоднозначність особи Михайля Семенка, його невтомна, хоча для когось і прикра, присутність у середовищі українського авангарду допомогла подолати бар'єр між жанрами творчого самовираження» [13, с. 303]. Не бажаючи підпорядковуватися чинним правилам, художники шукали відповідну форму вираження свого протесту, «простір посередині». Зазначимо, що В. Тернер називав такі «перехідні» точки в культурному процесі «лімінальними ситуаціями». Т. Гундорова цитує думку В. Тернера стосовно значення явища перформансу в контексті змін, які супроводжують простір культури: «... перформанс поширюється з театру на інші соціокультурні ритуали, ігри, спорт, танець, музику, політику і служить при цьому медіатором у подоланні лімінальних ситуацій — моментів кризи, непевності, що супроводжують індивідуальні й культурні переходи» [5, с. 465].

У контексті важливості мистецьких маніфестацій початку ХХ століття для історії явища перформансу

Р. Голдберг наводить маніфест футуристів «Чому ми розфарбовуємося», який було опубліковано у щомісячному часопису «Аргус» [19, с. 22]. Авторами цього тексту є письменник Ілля Зданевич та художник Михайло Ларіонов, які обрали інструментом донесення власних ідей форму мистецької маніфестації, обгрутовуючи необхідність звернення до такої практики.

Зазначимо, що попри те, що автори маніфесту вказують, що розфарбовані обличчя — це «... синтез декоративності та ілюстрації — основа нашого розфарбовування» [24], одночасно вони зазначають, що «ми прикрашаємо життя і проповідуємо — тому ми розфарбовуємося...» [24]. З наведених цитат можемо висновувати, що декоративна складова є лише одним з елементів цієї практики і виходить далеко за межі «прикрашання». Автори досить чітко звертаються до суті дії розфарбовування обличчя, порівнюючи її з проповіддю. Можемо зробити припущення, що розфарбовування обличчя для футуристів було своєрідною «візуальною проповіддю». Часто в джерелах ця практика отримує назву «футуристичний грим», і, з одного боку, таке тлумачення є справедливим, проте воно не розкриває бажання художників і письменників ствердитися як «апостоли нового життя» та не відображає «проповідницької функції», тобто донесення власних ідей через епатаж сучасників, за допомогою маніпуляцій із власним тілом (у цьому конкретному випадку — нанесення малюнків та слів). Також у маніфесті художники вказують на відмінність їхніх дій від практики татуювання, наголошуючи саме на можливості змінювання малюнків чи повідомлень. Вони порівнюють свої дії із сучасними для них засобами комунікації, зокрема телеграфом та шпальтами газет [24].

До практики розфарбовування обличчя вдавалися і українські мистці. М. Мудрак на прикладі світлини В. Семенка зазначає, що, на її думку, брат Михайля Семенка Василь розфарбовував обличчя в контексті поширеної на той час практики інших митців, яким були близькі ідеї футуризму (Д. Бурлюк, Н. Гончарова та інші) [13, с. 26]. Авторка акцентує, що «завоювати традиційне культурне життя України було, безумовно, метою українських футуристів. Цього можна було досягти не лише своїм мистецтвом, а й своєрідною поведінкою» [13, с. 26]. Також дослідниця наводить особливості розмальовки обличчя В. Семенка: «Обличчя Василя Семенка постає на тлі активної футуристичної картини, її густо вкритої фарбою поверхні. Прізвище на підборідді й дата під носом художника слугують ніби підписом, на лобі написом “Кверо” задекларовано стиль» [13, с. 27].

Окрім художньої маніфестації, для мистців були характерні різноманітні поведінкові форми самоствердження футуристів. Наприклад, Р. Голдберг наводить відомості про те, що на обличчі Давида Бурлюка був напис «Я-Бурлюк» [19, с. 22]. На основі сукупності цих

фактів дослідниця підсумовує, «що таким чином, вони підготували ґрунт для художнього перформансу, заявивши, що життя та мистецтво потрібно звільнити від умовностей, аби ці ідеї стало можливо пристосовувати до всіх сфер культури без обмежень» [19, с. 22].

Наголосимо, що окрім мистецької маніфестації, в історії становлення перформансу важливим елементом є зв'язок візуального мистецтва із пластикою тіла, який яскраво проявився в творчості мистців-модерністів. Дослідники вказують на інтерес художників початку ХХ століття до хореографії, спроби залучення гімнастичних елементів та акробатики для створення мистецьких творів, погоджуються з важливістю ідей ритміки Далькроза та інших новітніх пластичних рішень. Р. Голдберг також вважає цю тенденцію досить важливою в контексті становлення перформансу [19, с. 26]. М. Мудрак вказує на важливість танцю та активну співпрацю художників із танцюристами, посилаючись на власне інтерв'ю з Б. Косаревим [13, с. 188]. Акцентує значення цих напрацювань для становлення нового українського театру і Г. Веселовська [2, с. 39].

Зважаючи на те, що явище перформансу в мистецтві зародилося в міжвидовому просторі акцій художників-авангардистів та новацій, які дали змогу говорити про виникнення синтетичного театру, зрозумілим стає тісний взаємозв'язок перформансу та театрального середовища. Наприклад, українська дослідниця М. Гринишина аналізує феномен синтетичного театру та констатує, що «синтетичний театр, як один із потужних проявів авангардної культури, прямо або опосередковано продовжував упливати на становлення європейської сцени другої половини ХХ ст. (концепція епічного театру Бертольда Брехта) і став передумовою розвитку жанрів перформансу та гепенінгу» [4, с. 389]. У контексті нашої розвідки це твердження є важливим, адже авторка спирається на сукупність дослідженого нею фактологічного матеріалу, значна частина якого — це джерела про розвиток синтетичного театру в Україні. Водночас зазначимо, що дослідники акцентують увагу на певній дистанції між мистецтвом перформансу та театром. Зокрема, це зазначає Б. Роланд [22, с. 2].

Одним із цікавих та маловивчених елементів є теоретичні напрацювання Л. Курбаса, зокрема концепт «розумного арлекіна», над яким автор розмірковував вже у 1918 році [12, с. 28]. Митець припускав можливі варіанти шляхів розвитку театру в майбутньому з точки зору вивільнення його від засилля літературної складової: «Не п'єсу писати будуть, а заповнюватимуть пустий простір сцени тим, що можна виявити тільки засобами сцени. А текст? Можливо, що слів майже не буде... Можливо, що заступить їх багатство примітиву-згуку. Можливо, що відродиться театр імпровізації, Можливо, що буде і те, і друге, і третє у різній, новій диференціації театру» [12, с. 31]. Дещо пізніше, в опублікованих О. Клековкіним протоколах станції фіксації та систематизації досвіду

мистецького об'єднання «Березиль» знаходимо таке визначення мистецтва Лесем Курбасом: «Мистецтво — це взагалі вміння викликати процеси у глядача, виведений процес, символізуючий процес — він викликає у глядача наслідування тому самому, у всякому разі, глядач з певним співчуттям перебуває в тому ж процесі» [8, с. 22]. Лаконізм цього курбасівського визначення є актуальним з огляду на подальші шляхи розвитку мистецтва в ХХ столітті і до сьогодення. Такий підхід свідчить про широту поглядів митця і багато в чому обумовлює звернення до синтезу мистецтв, яке проявлялося, зокрема, в підходах до процесу студіювання в акторській школі «Березоля». Комбінуючи елементи з різних мистецьких видів в тій пропорції, яку відчували митці, вдавалося спонукати глядача до реакцій у широкому емоційному спектрі.

Г. Веселовська, аналізуючи концепт «розумний арлекін», наводить таке визначення: «Цим словосполученням Курбас визначив новий тип інтелектуального, надвиразного, розкутого, психологічно гнучкого актора, здатного впоратися із завданнями мистецтва авангарду» [1, с. 165]. Дослідниця вивчає особливості цього концепту в контексті проблематики театральних новацій ХХ століття та визначає це теоретичне напрацювання Курбаса в перспективі інноваційних пошуків мистців початку ХХІ століття. Г. Веселовська вважає, що на «розумного арлекіна» в історичному періоді його існування було, окрім творчих, покладено і чимало завдань соціокультурного характеру. Це, за словами авторки, спонукало мистця «бути активним творцем суспільного середовища, каталізатором соціальних процесів» [1, с. 165]. Вона констатує, що авангардний театр в Україні демонстрував тенденцію до розвитку в тому ж напрямі, в якому і театральне мистецтво впродовж всього ХХ століття в Європі та Америці, з тією різницею, що в Україні ця траєкторія поступових трансформацій та тягlosti покоління була знищена фізично.

Ми не можемо стверджувати, що концепт «розумний арлекін», запропонований Лесем Курбасом на декілька десятиліть раніше за оформлення перформансу та естетики перформативності, є тотожним сучасному розумінню перформера. Проте в багатьох аспектах помітна подібність. Зокрема, оригінальність бачення ролі актора, розуміння глибини та індивідуальності, які є основою перформансу в його сучасних трактуваннях. На нашу думку, цей концепт ретроспективно може посісти важливе місце в загальній історії перформансу як явища. Для досліджень витоків розвитку перформансу концепт «розумний арлекін» є перспективним напрямом дослідження. Можемо припустити, що ця ідея Курбаса тяжіла до тієї трансгресії театрального, зробці якого присвячені дослідження Е. Фішер-Ліхте. Так, Еріка Фішер-Ліхте у праці про становлення та розвиток естетики перформативності виокремлює ситуацію, коли завдяки специфічній практиці художників

формується символічний простір, в якому можливі певні концептуальні зрушення [18, с. 355].

Ще одним елементом, який виявився переламним у формуванні майбутніх шляхів розвитку мистецтва ХХ століття та був важливим для зародження інсталяції, мистецтва дії та перформансу, був процес «розриву з картиною» [13, с. 172]. Одним із найбільш продуктивних з українських художників початку ХХ століття, хто використовував цей принцип, можна вважати Василя Єрмілова, хоча й інші мистці різною мірою звертались до такої практики в своїй творчості. Г. Веселовська, підсумовуючи значення авангарду для подальшого розвитку мистецтва, акцентує, що саме в цей період відбулося «розпредмечення» мистецтва та «опредмечення» емоцій [2, с. 292].

У цьому контексті цікавим буде зауваження про актуалізацію такого процесу вже в мистецькому середовищі кінця ХХ століття в Україні, який О. Соловійов запропонував назвати словом «розкартинювання». Таким чином автор охарактеризував тимчасовий відхід від форми великої живописної картини і звернення деяких художників, частіше за все групи «Паризька комуна», до інших мистецьких практик, в тому числі перформансу та інсталяції [15, с. 15]. Це один з епізодів в українському мистецтві, коли мистецькі відкриття та новації, які були яскраво реалізовані на початку ХХ століття, були заново актуалізовані в іншому історичному періоді розвитку мистецтва.

Запропонована О. Клековкіним система взаємодії фактів та подій у культурі дозволяє нам припустити, що експериментальні постановки, зокрема Л. Курбаса, із залученням нового інструментарію розширеної видовищності, акції та маніфести українських футуристів були не фактами, а подіями, які були відрефлексовані сучасниками та заклали підґрунтя для майбутніх змін у культурі та мистецтві.

Представники мистецького модернізму в Україні продемонстрували потужний потенціал для подальших трансформаційних оновлень культури, а також новаторські теоретичні концепції з ознаками трансгресії, які вплинули на розвиток мистецтва та появу нових оригінальних ідей. Важливість футуризму для оновлення в царинах візуального, театрального мистецтва, літератури та музики складно переоцінити. В Україні ідеї

мистецького модернізму були не лише сприйняті мистецькою спільнотою, а й отримали яскраве втілення в літературному, театральному та художньому середовищах. Розвиток літератури в її новаторському розумінні відкриває певний міжвидовий простір мистецтва, осмислення якого дало змогу формувати радикальні за своєю формою та змістом мистецькі висловлювання. Щоправда, закладання основи для варіативності мистецьких шукань в майбутньому, реалізації вільного художнього прояву перед глядачем на міжвидовому перехресті мистецтва не перейшло на наступний, логічний етап. Із проголошенням та впровадженням уніфікованого стандарту життя людини в СРСР поле для авангардних експериментів було звужене, а пізніше ліквідоване.

Висновки. Констатуємо, що коріння сучасного мистецтва перформансу сягає мистецького модернізму Європи, одним з елементів якого є розвиток новаторських пошуків в Україні в образотворчому мистецтві, літературі, театрі, тощо. Значення історичного авангарду митців з різних українських регіонів для становлення цієї мистецької форми підкреслює більшість дослідників перформансу та перформативних практик. В узагальнювальних описах ці процеси часто маркують як «російський перформанс», що не відповідає історичній достовірності, має поверховий характер та відображає погляд на панораму культурних процесів у цій частині світу без урахування локальних ідентичностей, що донедавна не вважалося проблемним полем. Проте актуальний розвиток подій засвідчує помилковість цієї стратегії та маркує її як колоніальну.

Досліджені нами ознаки дають змогу припустити, що мистецтво перформансу має більш розгалужену історію, аніж опубліковані нині монографії з цієї проблематики, а його розвиток в Україні є недостатньо вивченим. Ці взаємозв'язки нам вдалося встановити через фокусування на дослідженні мистецтва перформансу, яке набуло ознак зародження в дуже широкій мистецькій перспективі, проте в Україні носії оригінальних спроб синтезу мистецтв та ідей трансгресії, в сенсі подолання усталених норм та правил, були фізично знищені, а їхню творчість сховано в архіви на довгі роки. Актуалізація здобутків мистецького модернізму українських митців у контексті історії перформансу наразі є перспективою для подальших досліджень.

Література

1. Веселовська Г. «Розумний арлекін» в авангардному і сучасному українському театрі // *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. № 16(1). С 153–158. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205254>
2. Веселовська Г. Український театральний авангард / Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2010. 368 с.
3. Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010 років. Плинність форм і змістів // *Сучасне мистецтво*. 2019. № 15. С. 77–101. URL: <http://sm.mari.kyiv.ua/article/download/185922/188228> (дата звернення 03.04.2024). DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185922>
4. Гринишина М. Синтетичний театр / Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2019. 416 с.
5. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2012. 548 с.
6. Оксана Забужко: про російський імперіалізм, Захід,

фемінізм і мовне питання. Що далі. URL: <https://www.ukrainer.net/zabuzhko/> (дата звернення 05.07.2024).

7. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930). Львів: Літопис, 2003. 456 с.

8. Клековкін О. Лесь Курбас: Система і метод. Протоколи // Український театр. 1998. № 1–5.

9. Клековкін О. Подія в історії мистецтва: виробництво статусу // Сучасне мистецтво. 2018. № 14. С. 214–226. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152240>

10. Клековкін О. Ю. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями* / Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 800 с.

11. Клековкін О. *Theatrica: Лексикон* / Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. 800 с.

12. Курбас Л. *Філософія театру* / упоряд. М. Лабінський. Київ: Основи, 2001. 917 с.

13. Мудрак М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні. Київ: Родовід, 2018. 288 с.

14. Семенко М. Постановка питання в теорії мистецтва переходної доби (Панфутуристичний маніфест) // Хроніка-2000. Київ, 2007. Вип. 65/66: Документи українського авангарду. С. 519–525.

15. Соловйов О. На шляхах «розкартинювання» (1993) // Соловйов О. *Турбулентні шлюзи*. Київ: Ін-т проблем сучасного мистецтва, 2006. С. 14–23.

16. Austin J. *How to do things with words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Clarendon Press, 1975. 192 p. DOI: 10.1093/

acprof:oso/9780198245537.001.0001

17. Dixon S. *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*. Cambridge: MIT Press, 2007. 828 p. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/2429.001.0001>

18. Fischer-Lichte E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004. 378 S.

19. Goldberg R. *Performance: live art, 1909 to the present*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1979. 128 p.

20. Gray J. *Action art: A Bibliography of Artist's Performance from Futurism to Fluxus and Beyond*. Westport, CT; London: Greenwood Press, 1993. 360 p.

21. Kriger L. Михайло Семенко (1892–1937) — основоположник українського футуризму // Семенко М. *Вибрані твори* / упоряд. А. Біла. Київ: Смолоскип, 2010. С. 573.

22. Roland B. *Performance, representation, event* // Hybrid2017. No. 4. URL: <http://journals.openedition.org/hybrid/862> (access date: 23.07.2024). DOI: <https://doi.org/10.4000/hybrid.862>

23. Stiles K. *Performance art* // *Oxford Bibliographies in Art History*. Ed. by Thomas DaCosta Kaufmann. New York: Oxford University Press, 2014. P. 679–694.

24. Zdanevich I., Larionov M. *Why We Paint Ourselves. A Futurist Manifesto*. URL: https://writingstudio2010.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/09/why-we-paint-ourselves-1_2.pdf (access date: 23.07.2024).

References

- Austin, J. (1975). *How to do things with words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Clarendon Press.
- Dixon, S. (2007). *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*. Cambridge: MIT Press.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen* [Aesthetics of performativity]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [in German].
- Goldberg, R. (1979). *Performance: live art, 1909 to the present*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- Gray, J. (1993). *Action art: A Bibliography of Artist's Performance from Futurism to Fluxus and Beyond*. Westport, CT; London: Greenwood Press.
- Grynshyna, M. (2019). *Syntetychnyj teatr* [Synthetic theater]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Gundorova, T. (2012). *Tranzytна kultura. Symptomy postkolonialnoy travmy: staty ta eseyi* [Transit culture. Symptoms of Postcolonial Trauma: Papers and Essays]. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].
- Ilnyczkyj, O. (2003). *Ukrayinskyj futurizm (1914–1930)* [Ukrainian Futurism (1914–1930)] Lviv: Litopys [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (1998). *Les Kurbas: Systema i metod. Protokoly* [Les Kurbas: System and method. Protocols]. *Ukrayinskyj teatr, 1–5* [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2012). *Theatrica: Leksykon* [Theatrica: Lexicon]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2017). *Mise en scène: Ideyi. Konceptiiyi. Napryamy* [Mise en scène: Ideas. Concepts. Directions]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2018). *Podiya v istoriyi mystecztva: vyrobnyctvo statusu* [An Event in Art History: The Production of Status.]. *Suchasne mystecztvo, 14*, 214–226. [in Ukrainian].

- Kruger, L. (2010). Mykhaylo Semenko (1892–1937)—osnovopolozhnyk ukrayinskoho futurizmu [Mykhaylo Semenko (1892–1937), a defining figure of Ukrainian futurism]. In Semenko, M. *Vybrani tvory*, ed. by A. Bila (p. 573). Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (2001). *Filosofiya teatru* [Philosophy of Theater], ed. by M. Labinskyi. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
- Mudrak, M. (2018). “Nova generaciya” i mysteczkyy modernizm v Ukrayini [“New generation” and artistic modernism in the Ukraine]. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
- Oksana Zabuzhko: pro rosijskyy imperializm, Zaxid, feminizm i movne pytannya. *Shho dali* (2024, February 17). [Oksana Zabuzhko: about Russian imperialism, the West, feminism and the language issue]. Retrieved from <https://www.ukrainer.net/zabuzhko/>
- Roland, B. (2017). Performance, representation, event. *Hybrid*, 4. Retrieved from <http://journals.openedition.org/hybrid/862>
- Semenko, M. (2007). Postanovka pytannya v teorii mystetstva perekhodovoyi doby (Panfuturystychnyy manifest) [Posing the question in the theory of art of the transition period (Panfuturist manifesto)], *Khronika-2000*, 65/66 (Dokumenty ukrayinskoho avanhardu), 519–525 [in Ukrainian].
- Solovyov, O. (2006). Na shlyakhakh “rozkartynuvannya” (1993) [On the paths of “unpainting”]. In Solovyov, O. *Turbulentni shlyuzy*. Kyiv: Instytut problem suchasnoho mystetstva [in Ukrainian].
- Stiles, K. (2014). Performance art. In DaCosta Kaufmann, T. (Ed.). *Oxford Bibliographies in Art History*. New York: Oxford University Press. Retrieved from: https://gallowayexploringart.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/stiles_performance-art.pdf
- Veselovska, G. (2010). *Ukrayinskyj teatralnyj avangard* [Ukrainian theatrical avant-garde]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Veselovska, G. (2020). “Rozumnyj arlekin” v avangardnomu i suchasnomu ukrayinskomu teatri [“Smart Harlequin” in the Avant-garde and Modern Ukrainian Theatre]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 16(1), 153–158 [in Ukrainian].
- Vysheslavskyy, G. (2019). Performans v kulturi ta mystecztvi 1950–2010 rokiv. Plynnist form i zmistiv [Performance in culture and art of the 1950s–2010s]. *Suchasne mystecztvo*, 15, 77–101 [in Ukrainian].
- Zdanevich, I. & Larionov, M. (n. d.). *Why We Paint Ourselves*. A Futurist Manifesto. Retrieved from: https://writingstudio2010.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/09/why-we-paint-ourselves-1_2.pdf

Yatsyk I., Bezuhla R.

Modernism and Performance in Ukraine: First Half of the Twentieth Century

Abstract. The paper studies the literature on the understanding of artistic modernism and performance in Ukraine in the context of their artistic manifestation in the first half of the 20th century, and highlights the main directions of research of these phenomena. The reasons for the growing interest in performance research are clarified, its complexity and ambiguity are emphasized. The aim of the work is to investigate and systematize the existing theories regarding the formation of artistic modernism and performance in Ukraine, to identify the main directions of research into these phenomena. The theoretical and methodological basis of the research were the following general scientific approaches and methods that enabled considering artistic modernism and performance from different vector positions: the systemic method made it possible to investigate modernism and performance in the system of world and Ukrainian art of the first half of the 20th century; the structural-functional approach facilitated the analysis of the regularities and formative principles of the performance and considering the art of the 20th century in its integrity and harmony; the method of generalization enabled outlining the place of performance in the worldview paradigm as a result of the analysis of ambiguous formulations and statements regarding the phenomena of artistic manifestation and performance, which were represented in various sources.

Keywords: modern art, performance, performative practices, art manifestos, art practice, action art, Ukrainian visual culture.