

СУЧАСНІ ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ: ОБРАЗОТВОРЧІСТЬ ЧИ ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ? (На прикладі творчості Марини Абрамович)

У статті досліджено особливості перформативних практик сучасної культури, проаналізовано творчість Марини Абрамович у контексті поєднання образотворчості, тілесності та видовищності.

Ключові слова: перформативність, перформативні практики, перформанс, мистецтво дії, Марина Абрамович.

В статтє исследованы особенности перформативных практик современной культуры, проанализировано творчество Марины Абрамович в контексте сочетания изобразительности, телесности и зрелищности.

Ключевые слова: перформативность, перформативные практики, перформанс, искусство действия, Марина Абрамович.

The features of the performative practices of contemporary culture are researched; the work of Marina Abramovic in the context of a combination of fine art, corporeality and entertainment is analyzed in the article.

Keywords: performative, performative practices, performance, action art, Marina Abramovic.

Перформанс, перформанс-арт, перформативність, перформативні практики — останніми роками ми звідусіль чуємо ці терміни. Найчастіше їх вживають відносно двох мистецьких явищ сучасності: контемпорарного образотворчого мистецтва та актуальних сценічних театральнопластичних дійств. Спробуємо розібратися і визначити, яку ж традицію наслідує перформанс: візуально-образотворчу чи дієво-театральну? Для досягнення мети статті скористаємося прикладами з творчості однієї з найвидатніших сучасних мисткинь-перформерок Марини Абрамович.

В американській та європейській науковій літературі означені дефініції набули свого певного визначення (А. Вуянович, Р. Голдберг, Б. Гройс, В. Крістоф, Дж. Остін, Р. Шехнер, М. Шувакович та ін.), втім, у працях вчених спостерігаються значні розходження у тлумаченні як генези перформансу, так і сучасних моделей його функціонування. Що ж до наукового доробку на пострадянському просторі, тут поняття перформативності розглядається як вагома ознака сучасного комунікативного середовища, а саме явище перформансу вивчається у координатах культурології, філософії, соціології, мовної комунікації (Й. Бак-

штейн, Д. Вишняков, Н. Маньковська, Л. Романова, В. Романюк, В. Савчук, В. Турчин, А. Фортунатов, І. Чудовська-Кандиба, Д. Шукуров та ін.). Авторами також написані довідкові статті «Перформанс» до словниково-енциклопедичних видань, у тому числі електронних (В. Берьозкін, В. Бичков, Л. Бичкова, К. Дьоготь, Н. Маньковська, М. Фрай та ін.). Власне мистецьку природу явища досліджують небагато науковців (З. Алфьорова, Т. Галєєва, Ю. Гниренко, М. Каткова, Г. Фадєєва).

Перформативність — у широкому контексті — означає збіг змісту з формою як його проявом, коли відбувається самоподання змісту: текст або дія стає не просто висловлюванням про що-небудь, а й демонстрацією того, що несе це повідомлення.

Багато дослідників, говорячи про перформативність *тексту*, часто наводять такий приклад: коли під час церемонії шлюбу наречені говорять одне одному «я беру тебе за дружину / чоловіка», то виголошення цього тексту є одночасно і дією — саме це і є виявом перформативності цього вербального вислову. Ось як про це сказала дослідниця А. Вуянович: «Це такий тип вислову,

коли я не повідомляю нічого, але, говорячи, я роблю щось (by saying do something)»¹.

Говорячи про перформативність дії, вчені розділяють поняття «перформативне мистецтво» (*performing art*) та «мистецтво перформансу» (*performance art*). Перформативні мистецтва — це загальний термін для усіх виконавських (театральних та музичних) мистецьких форм, які розгортаються на сцені у реальному часі: драматична вистава, опера, балет, мюзикл, естрадне шоу тощо. Автор у цьому разі є лише створювачем дійства. А у мистецтві перформансу (або просто у перформансі) перформер є автором концепції та її виконавцем: він одночасно і презентує ідею, і виконує її. Відбувається розділення понять: «робити» (*doing*) і «показувати “роблення”» (*showing doing*). У першому випадку маємо на увазі перформанс, у другому — перформативне мистецтво².

У змістовну основу виразу «перформативні практики», безумовно, закладено саме *performance art*, але, поряд із перформансом, до цих практик відносять також художні акції та хеппенінги. На наш погляд, задля уникнення подальшого розмивання терміна «перформанс», було б доцільніше і точніше називати подібні практики акціоністськими — від акціонізму або мистецтва дії (*action art*). Окрім названих трьох, долучаємо до акціоністських практик сучасне втілення художньої акції — флешмоб³.

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

У 1960–70-х роках з'являються перші приклади *мистецтва дії*, квінтесенцією якого є наголошення процесуального характеру мистецтва, а основними ідеями — превалювання творчого акту над його результатом та стирання меж між мистецтвом і дійсністю, розчинення художнього жесту у плинних процесах життя. Однією з яскра-

вих форм *action art* став перформанс (від англ. *performance* — виконання, виступ, гра, вистава) — певне дійство, що виконується за визначеним планом одним або кількома учасниками перед запрошеною публікою; це жива візуально-процесуальна композиція із символічними атрибутами, позами, жестами, діями. Окрім існування у реальному часі, як певне публічне дійство, перформанс може демонструватися також через фото- та відео-документацію.

Отже, перформанс налічує чотири обов'язкові компоненти: він виконується у певному *місці* впродовж певного *часу*, основним матеріалом є *тіло* митця, а метою — *комунікація* із глядачем.

Об'єднуючи усі вищенаведені моменти, цікаве визначення перформансу пропонує М. Каткова: «Перформанс — це вид візуальної культури, що втілює у дію концептуальні ідеї автора, котрий прагне подолати стереотипи сприйняття мистецького твору і зруйнувати інтелектуальні бар'єри між свідомістю автора і глядачем. Процес формування цих ідей, тексти, котрі виникають у зв'язку з ними, сама дія, реакція публіки, що виникає чи не виникає під час дії, подальша документальна фіксація, рефлексія критики — весь цей комплекс подій є перформанс».⁴

Дії, котрі відбуваються під час перформансу, можуть виходити за рамки загальноприйнятих етичних норм: неочікуваність, провокативність, епатаж є елементами естетики даної мистецької форми.

Становлення перформативних практик відбувалося у 1960–70-х рр. У своїх експериментах художники вдавалися до нечуваних досі прийомів, свідомо шокуючи глядача безглуздістю, жорстокістю та садомазохізмом своїх дій, які піднімали теми самоідентифікації, життя та смерті, сексуальності, здоров'я та хвороби, насилля та дискримінації:

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

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

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

– Герман Нітч (Австрія) показово вбивав тварин;

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

– Віто Аккончі (США) кусав себе; боксував із власним відображенням у дзеркалі; лежав під пан-

дусом галереї, мастурбуючи і озвучуючи у гучномовець свої фантазії про глядачів, які перебували в цей момент у галереї, — вони художника не бачили, але добре чули з динаміків його слова, дихання, розуміючи, чим саме він зараз зайнятий;

– Каролі Шнеєман (США) проводила публічну лекцію з історії мистецтва, під час якої запрошувала до сцени глядачів, роздягалась разом з ними, при цьому вони змащували одне одного фарбою і клаптиками паперу; оголеною читала текст про гендерну дискримінацію, написаний на довгому сувої, витягнутому з піхви;

– Валі Експорт (Австрія) вдягала на оголений торс коробку з отворами на рівні грудей, в яку будь-хто міг просунути руки; вривалася у кінозал, де ходила поміж рядами з людьми у штанях з вирізаним клаптом на рівні геніталій.

Отже навіть побіжний погляд на зміст зазначених перформансів, акцій та хепенінгів засвідчує, що справжнім носієм реальності для митця стає тіло, і саме завдяки йому художник прагне залишити у культурі свій фізичний відбиток, ознаки своєї присутності — у різноманітний спосіб.

Детальніше хочу зупинитися на творчості Марини Абрамович (народ. 1946) — всесвітньо відомої художниці-акціоністки родом з Югославії, яка з 2005 р. живе і працює у Нью-Йорку. Марина зростала у дивному родинному оточенні батьків-комуністів та релігійних бабусь-дідусів, але з дитинства тягнулася до мистецтва і закінчила Белградську художню академію (1970). У своїй творчості художниця досліджує власне тіло, його фізіологічні можливості, його зв'язок із розумом, його відносини із навколишньою дійсністю та іншими людьми.

Перші задумки акцій та перформансів Марини Абрамович часто залишалися нереалізованими. Наприклад, одна з її ідей полягала у встановленні на одному з белградських мостів потужних гучномовців, які періодично відтворювали б гуркіт моста, що обрушується. Втім, Марині пояснили, що через звуковий резонанс міст і справді може впасти. Тоді вона випробувала цю ідею у своїй квартирі: у звичайному житловому будинку на максимальній гучності запустила запис того самого руйнування. Згадуючи, як перелякані люди раптово побігли по вулиці, Марина пізніше скаже: «Я побачила силу мистецтва, яке не прищиплено до стінки галереї».

Першим відомим перформансом Абрамович вважається «Ритм 10» (1973), показаний на Единбурзькому фестивалі: Марина розклала перед собою 20 ножів і почергово встромляла ніж

між розставленими пальцями руки так швидко, як могла, одночасно записуючи на плівку звуки, які при цьому виникали. Після кожного влучання в руку вона міняла ніж. Коли усі ножі закінчилися, Абрамович включила запис і повторила перформанс у тій самій послідовності, дотримуючись ритму запису і раничи себе в той самий момент, коли це відбувається на плівці, — символізуючи таким чином зустріч минулого і теперішнього.

Серед перформансів першої половини 1970-х рр. хочеться згадати знаменитий «Ритм 0», «Ритм 5» (обидва 1974) та «Губи Томаса» (1975).

«Ритм 0» (який правомірно назвати все ж не перформансом, а хепенінгом) відбувся у Неапольській галереї *Morra*, де глядачів разом з художницею було замкнено на шість годин. Перед Мариною стояв стіл з 72 різноманітними предметами, серед яких були троянда, мед, виноград, олівець, фарби, свічка, фотоапарат, батіг, ножиці, ланцюг, скальпель, сірники і навіть пістолет з кулею до нього. На інформаційному стенді у галереї повідомлялося, що тіло художниці знаходиться в розпорядженні глядачів і вони можуть робити з нею все, що заманеться, використовуючи, за бажанням, розкладені на столі предмети. Сама ж Марина, за задумом, усі шість годин залишалася нерухомою. Спочатку люди були розгублені, збентежені і нічого не робили, але поступово почали включатися в гру, діяти дедалі активніше, аж до справжньої агресії. Наприкінці «дійства» одяг художниці був розрізаний, на тілі виднілися сліди від шипів троянди та порізи. Один з відвідувачів вже зарядив пістолет кулею і приставив його до скроні авторки, але його зупинили. По закінченні шести годин художниця почала «оживати» і рухатися, чим шокувала публіку, яка, перебуваючи стільки часу в стані афекту, вмить розбіглася. У цій роботі Марина досліджувала вже не власні можливості, а межі публіки — межі людини як соціальної істоти, чію реакцію не можна передбачити чи упередити.

Перформанс «Ритм 5» проходив у Центрі культури студентів у Белграді. Для нього був виготовлений дерев'яний каркас у формі п'ятикутної зірки з таким розрахунком, аби всередині каркасу помістилася людина. По всьому периметру зірка була залита бензином. Абрамович запалила зірку, в кожний кут якої вкинула по невеликому пасму свого волосся та обрізані нігті. Потім художниця увійшла в центр зірки і лягла. Перформанс тривав півтори години, аж поки глядачі не помітили, що догораючий каркас підпалює волосся і ноги Марини, тому вирішили втрутитися і винесли її назовні. Виявилось, що художниця невідомо-коли

втратила свідомість, адже вогонь випалив навколо неї весь кисень.

Тему п'ятикутної зірки продовжив і перформанс «Губи Томаса», що вперше був показаний у галереї *Krinzinger* австрійського Інсбрука. Спочатку Марина їла срібною ложкою мед і пила з кришталевого келиха червоне вино. Потім лезом бритви вирізала собі на животі п'ятикутну зірку, далі висікла себе тростиною до повної втрати відчуття болю, після чого вляглася на викладеному з льоду хресті. Холод від льоду і перенесений біль викликали втрату свідомості. Загальна тривалість перформансу склала близько 2 годин, з них 30 хвилин Марина провела на льоду, допоки глядачі не перенесли її тіло.

У 1976 р. починається новий етап у життєтворчості Абрамович. Вона переїздить до Амстердама, де зустрічається з німецьким художником Уве Лайсипеном (псевдонім Улай). Їхній особистісно-творчий союз триватиме 12 років і відзначиться безліччю парних перформансів. Якщо на першому етапі своєї творчості Марина досліджувала грані можливостей власного тіла і психіки, то на другому зосереджується на темі максимального злиття чоловіка і жінки.

Перформанс «Відносини у часі» (1977), виконаний у Болоньї, тривав 17 годин. Перші 16 з них, за задумом, відбувалися без публіки. Сидячи одне до одного спинами, художники сплели своє довге волосся у єдиний жмут і так сиділи — у присутності лише галерейних співробітників. Через кожну годину робилася трихвилинна перерва, під час якої знімалося відео і робилися фотографії. Через 16 годин, коли тіла вже були на межі повного виснаження, до зали було запрошено публіку. Марина і Улай хотіли зрозуміти, наскільки реально висідіти ще годину, підживлюючись енергією глядачів і розширивши у такий спосіб межі своїх можливостей.

У тому ж 1977 р. у тій самій Болоньї пара провела перформанс «*Imponderabilia*», назва якого означає «випадкові факти, що не піддаються обліку і визначенню». Ідея перформансу полягала в тому, що художник ставав входом до музею: на вхідних дверях оголені Марина і Улай ставали навпроти одне одного, звужуючи своїми тілами вхід. Коли відвідувач приходив до музею, він опинявся перед вибором: протискуватися через тісний вхід, торкаючись перформерів, бо інакше пройти було неможливо, або зовсім не заходити до музею. Перформанс був розрахований на шість годин, але за три години прибула поліція і на цьому дійство завершилося.

Слід зазначити, що у багатьох перформансах Марини — і сольних, і парних з Улаєм — ми сприймаємо оголене тіло. У випадку Абрамович це аж ніяк не епатаж — це абсолютна щирість та демонстрація вразливості людини.

У інших перформансах художники випробували свою двоседність: бігали у просторі залу, наштотвхуючись одне на одного («Відносини у просторі», 1976); тримали оголеними тілами велике дзеркало з двох боків («Доказ балансу», 1977); кричали одне на одного до повного виснаження («Ааа-ааа», 1978); стояли навпроти, тримаючи в максимальній близькості вказівні пальці («Точка контакту», 1980) та ін. Втім, і в цей період спостерігаються перформанси, що реально загрожували життю. Одним з таких був «Вдих-видих» (1978), показаний у Міському музеї Амстердама: Марина і Улай, притиснувшись відкритими ротами, буквально дихали одним подихом, вдихаючи одне в одного вуглекислий газ — це тривало близько 15 хвилин, поки через брак кисню вони не втратили свідомість.

Одним з найважчих перформансів, поруч із «Ритмом 0», Марина називала парну роботу з Улаєм «Енергія спокою» (1980), яку було презентовано у Дубліні. Марина і Улай стоять одне навпроти одного, дивлячись в очі і дещо відхиляючись назад, а зберігати баланс і не впасти допомагає бойовий лук, який тримають художники: Марина — за рукоятку, а Улай — за стрілу, що закріплена в натягнутій тятиві і націлена просто в серце Абрамович. В обох до серця були прикріплені мікрофони, які транслювали на все приміщення звук серцебиття, що поступово ставало дедалі інтенсивнішим. Перформанс тривав трохи більше 4 хвилин, але, за спогадами Марини, цей час, випробуваний безмежною довірою одне до одного, здався їй вічністю.

Останньою спільною роботою Улая і Абрамович став «Похід по Великій китайській стіні» (1988). Ще на початку 1980-х рр. у художників виникла ця ідея: пройтися назустріч одне одному по Великій китайській стіні, уособлюючи возз'єднання чоловічого («вогню» — Улай почав свій шлях з пустелі Гобі) та жіночого («води» — Марина йшла від Жовтого моря) начал, зустрітися посередині й одружитися. Втім, їм знадобилося майже вісім років, щоб отримати дозвіл на перформанс від китайської влади, і за цей час стосунки пари розладналися. Перформанс відбувся, але з іншим фіналом: кожен з художників пройшов 2500 км, щоб зустрітися посередині стіни і розлучитися.

Третій творчий етап Абрамович почався з театральних експериментів. Насправді, Марина ненавиділа театр, протиставляючи свою правдиву і життєво реальну творчість штучній театральній грі, але саме в цей час вона, спустошена після розлучення з Улаєм, вирішила: «Якщо мені так погано, треба зайнятись чимось дуже огидним». Вона інсценізує свою біографію, пропонуючи у різні театри матеріали, щоденники, художню документацію — і кілька таких театральних постановок було зроблено. Але Марина не змогла залишити перформанс, адже на той час він вже був не просто частиною її життя, а власне її життям.

У 1995 р. Марина демонструє перформанс «Очищення дзеркала»: спочатку миє людський скелет, потім лягає, розташовуючи його зверху на своєму тілі, і поступово скелет ніби оживає і починає рухатися разом з нею.

Реакцією на громадянську війну в Югославії став перформанс «Балканське бароко» (1997), показаний на Венеційському бієнале. Абрамович сиділа на великій півторатонній купі яловичих кісток, зчищаючи з них залишки м'яса. «Ви не зможете змити зі своїх рук кров, так само, як не можна змити ганьбу війни», — говорить Марина. За цю роботу вона отримала «Золотого лева».

У 2002 р. Марина показує перформанс «Будинки з видом на океан», дванадцять днів живучи на спеціальних платформах, підвішених до стіни галереї. Під час перформансу художниця не розмовляла, нічого не їла і весь час перебувала на очах у глядачів. Спуститися вниз було неможливо: сходи були зроблені з гострих ножів. Такий експеримент із самообмеження був покликаний змусити відвідувачів забути про почуття часу.

Починаючи з другої половини 2000-х рр. Абрамович охоче співпрацює з мас-медіа та веде активне світське життя: дає багато інтерв'ю, презентує цікаві і неоднозначні фотосесії (зокрема, до серпневого номеру 2014 р. журналу «Vogue Україна», присвяченого складному періоду в житті нашої країни), пише книги про себе, знімається у фільмах про власну творчість, збирає кошти на відкриття власного Інституту (відкритий у 2013 р.) та навіть розробляє дизайн кількох предметів для колекції посуду. Її перформанси та прототипи самої Абрамович з'являлися у таких популярних серіалах, як «Секс у великому місті» (12 епізод 6 сезону) та «Доктор Хаус» (23 серія 7 сезону).

Також у ці роки Марина працює із самою концепцією перформансу, його експонуванням, збереженням і ретрансляцією. У 2005 р. художни-

ця представила у Музеї Гуггенхайма в Нью-Йорку серію перформансів «Сім простих речей» (або «Сім легких п'єс»), де повторила 5 перформансів інших художників і виконала два свої: кожний перформанс тривав 7 годин, а весь проект, відповідно, — 7 днів. У перевиконанні перформансу Брюса Наумана «Тиск тіла» (1974) Марина притискається тілом та обличчям до прозорої стіни. У вже згаданому мною перформансі Віто Аккончі «Насінневе ложе» (1972) Марина мастурбує під дерев'яним настилем, озвучуючи у мікрофон свої думки, відчуття та емоції. На третій день був повторений перформанс Валі Експорт «Генітальна паніка» (1969): Марина сиділа з автоматом в руках з оголеними геніталіями, демонструючи одночасно агресивну войовничість та жіночу беззахисність. У перформансі Джини Пане «Вироблення умовного рефлексу як перша стадія автопортрета» (1973) Марина лежала над палаючими свічками. У перформансі Йозефа Бойса «Як пояснити живопис мертвому зайцю» (1965) обличчя художниці було покрито золотою фольгою, а вона сама проводила різні маніпуляції з опудалом зайця.

На проведення кожного із зазначених перформансів Абрамович отримала дозвіл і оплатила копірайт або самому автору, або його родичам. Так, зокрема, їй довелося особисто їхати до вдови Бойса, що не відповідала на листи і не йшла на контакт. А у випадку з Джиною Пане дозвіл довелося брати у фонду, оскільки художниця вже померла. До речі, далеко не всі художники дали свій дозвіл на виконання перформансів: Кріс Бьорден відмовив у можливості повторити його «Trans-Fixed» (1974) — розп'яття на автомобілі.

Останні два дні були присвячені власним перформансам. З деякими змінами був повторений перформанс 1975 р. «Губи Томаса», де вона оголеною лежала на крижаному хресті, вирізала на животі зірку, біла себе батоном. В останній день Марина виконала новий перформанс «Вхід в інший бік», де вона спочатку стояла в сукні на вершині шатра, а потім плавно провалювалася всередину нього. Варто відзначити, що Марина хотіла також повторити свій знаменитий перформанс «Ритм 0», проте не змогла отримати дозвіл на те, щоб на столі лежав пістолет.

Окрім ретрансляції чужих перформансів, Марина бере безпосередню участь у підготовці та проведенні кастингів великих проектів, присвячених ретроспективі її власних робіт: у США (2010) та Росії (2011). Перша така ретроспективна виставка відбулася у 2010 р. в Нью-Йоркському Музеї сучасного мистецтва — МоМА (*Museum of*

Modern Art). Це була не лише перша персональна виставка Абрамович, але й перша у своєму роді ретроспектива перформансу — ефемерного і миттєвого явища, яке, в принципі, не піддається точній повторності. Впродовж трьох місяців у музеї демонструвалася фото- і відео-документація проєктів Марини різних років, а деякі з перформансів відтворювалися в експозиції виставкових залів статистами-волонтерами — дівчатами і хлопцями, спеціально навченими заздалегідь самою Абрамович.

Втім, цей ретроспективний показ робіт художниці був поєднаний з власне перформансом, який був названий «У присутності художника» («*The Artist is Present*»). У цьому разі ми спостерігаємо не абстрактне чи метафоричне, а абсолютно конкретне і реальне злиття перформансу з життям: впродовж усього часу, поки демонструвалася експозиція (з 14 березня по 31 травня) шість днів на тиждень по 7 годин на день Марина нерухомо сиділа на стільці в МоМА, а будь-хто охочий міг сісти на стілець навпроти неї і сидіти скільки завгодно, мовчки дивлячись їй у вічі. Цю виставку відвідало близько 750 тисяч людей, і півтори тисячі з них змогли посидіти на стільці «у присутності художника». Після цієї тривалої перформативної акції Марина Абрамович стала всесвітньо знаменитою. У 2011 р. ця ретроспектива у розширеному вигляді була показана у московському Центрі сучасного мистецтва «Гараж».

Перформанс Марини Абрамович — це не просто ментальна і фізична конструкція, яку художник створює на очах у публіки в певний час і певному місці, — це концентрація тіла і свідомості, це діалог, це енергія, яка виникає між художником і публікою, живлячи обидві сторони. Зрештою, перформанс Марини Абрамович — це саме її життя⁵.

Викладений матеріал дає змогу дійти певних висновків і виокремити важливі характеристики перформативних практик.

Першою з таких характеристик хочу назвати *тілесну образотворчість*, або *образотворчу тілесність*. Справді, у перформансі первинним є саме творчий жест автора-художника, виражений через тілесно-візуальне висловлювання, й однією з найважливіших особливостей арт-практик такого штибу є тілоцентризм. Розвиток ідей тілесності у перформативних практиках дає глядачеві можливість пережити особливі ситуації та відчуття, майже неможливі у реальному житті: вони не лише стають джерелом нових досвідів глядачів, а й здійснюють серйозний вплив на чуттєву сфе-

ру, яка трансформується внаслідок певних змін у візуальному та тактильному сприйнятті людини, а культурна опозиція «дух / тіло» поступово згладжується.

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

І, нарешті, слід дати відповідь на запитання, винесене у назву статті: чи властиві перформативним практиками *театралізація* та *видовищність*? Перформанс сьогодні — це, напевне, найщиріша з мистецьких форм, тому що відбувається тут і зараз, презентуючи особистість митця в теперішньому просторі й теперішньому часі, в цю саму мить. Це головна з відмінностей театру і перформансу: глядач і художник перебувають у реальному, а не ілюзорному світі. Більше того, сучасний театр та нові форми театральності набувають сьогодні перформативних ознак, що дає право прогнозувати саме-таки не театралізацію перформансу, а перформатизацію театру. Щодо видовищності, то тут стверджуємо однозначно: так, вона властива перформативним практикам. Перформанс-арт презентує зразок образотворчо-видовищної модифікації: традиційна образотворчість, що передбачає виключно візуальне сприйняття естетичної цінності мистецтва, збагачується динамічно-експресивними засобами виразності, головним серед яких є тілесність, використанням театральних прийомів і ефектних деталей, публічністю, наявною комунікацією із глядачем, поєднанням змістовності з розважальністю, завдяки чому і набуває яскравих видовищних рис.

За весь час існування перформансу не згадують суперечки про те, чи можна вважати його «повноцінним мистецтвом». Втім, на наш погляд, до оцінки перформативних (акціоністських) практик не можна підходити з позицій класичної естетики. Якщо у перформансі мистецтво розчиняється

ся у житті, а саме життя стає художнім жестом, — то чи варто намагатися їх відокремлювати?

¹ Вуянович А. Перформанс и перформативность : лекция / Ана Вуянович [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ziernie-performa.net/blog/2013/10/03/lekciya-ayu-vuyanovich-performans-i-performativnost/>

² Вуянович А. Там же; Шувакович М. Искусство перформанса и новые теории искусства : лекция / Мишко Шувакович [Электронный ресурс]. — Режим

доступа : <http://ziernie-performa.net/blog/2013/09/29/lekciya-mishko-shuvakovicha-iskusstvo-performansa-i-novye-teorii-iskusstva/>

³ Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія / Катерина Станіславська. — К. : НАКККіМ, 2012. — С. 61–70.

⁴ Каткова М. В. Искусство действия. Перформанс — художественное явление второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.04 «Изобразительное искусство» / Каткова Мария Викторовна. — М., 2000. — С. 11.

⁵ Опис перформансів Марини Абрамович здійснено на основі матеріалів великої кількості інтернет-сайтів.