

*Білякович Л. М.,
кандидат технічних наук, професор Київського національного університету
культури і мистецтва,
Вовченко Т. С.,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтва*

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ПЕРФОРМАНСУ: АСИМІЛЯТИВНІ ТА СИНТЕТИЧНІ ОЗНАКИ

У статті досліджено виникнення перформансу як художньої форми постмодернізму та його прояви в сучасних репрезентаціях моди.

Ключові слова: перформанс, постмодернізм, мистецтво, динаміка розвитку, мода.

В статье исследовано возникновение перформанса как художественной формы постмодернизма и его проявление в современных репрезентациях моды.

Ключевые слова: перформанс, постмодернизм, искусство, динамика развития, мода.

This paper investigates the emergence of performance art as a form of post-modernism and its manifestation in contemporary representations of fashion.

Key words: performance, post-modernism, the art, the dynamics of development, fashion.

У другій половині ХХ ст. на тлі світових соціокультурних змін відбулося своєрідне «перекодування» мистецтва – від усталених жанрово-видових практик традиційного образотворчого мистецтва до сучасного візуального мистецтва, що урізноманітнює художній процес і творчу діяльність, окреслює нові культурні рівні досягнення дійсності. Багаточисельні жанрові винаходи минулого століття – реді-мейд, інсталяція, асамбляж, енвайронмент, перформанс, хеппенінг, боді-арт – сьогодні користуються великою популярністю серед культурологів і мистецтвознавців. Одним з найбільш яскравих напрямів сучасного мистецтва є перформанс, який своєю формою та змістом розкриває онтологію буття сучасної людини; давно вже вийшов за межі художніх галерей і музеїв, проникаючи в політичне та соціальне життя суспільства, демонструючи конвергенцію з іншими видами і формами художньої культури.

Перформанс – це явище, в процесі якого відбуваються безперервні пошуки та експерименти, здійснюються відкриття у культурній сфері, незвичайна самореалізація, співпраця, продуктивна комунікація між людьми. Ця художня, ментально-тілесна практика, яка існує на межі гри та реальності, демонструє тілесні та вербальні коди в комунікаційному просторі сучасної культури, сприяє її самоідентифікації та розширює поле діяльності, мислення та сприйняття людини [1; 46].

Перформанс, без сумніву, є новацією ХХ ст., яка зруйнувала традиційні уявлення про витвори мистецтва, принципи його буття у світі культури, а також кардинально змінила статус художника у його стосунках із глядачем.

Сьогодні перформанс активно використовується як репрезентативний інструмент сучасної індустрії моди, виступає у ролі конструктора концепції та художнього образу «подіумних» колекцій одягу рангових груп *pret-a-porter* і, особливо, *haute couture*. Головною умовою перформансу у *fashion*-індустрії є вплив на свідомість реципієнта (споживача, байєра, критика, аналітика моди, *fashion*-оглядача, трендсеттера та ін.) за допомогою своїх художньо-психологічних інструментів, що витікають з його синтетичних та асимілятивних ознак.

Хронологічна близькість явища перформансу аж ніяк не сприяє ясності уявлень про його генезис і структуру. Більшість дослідників мистецтва перформансу (Е. Хагорт, А. Лоуен, Т. Адорно, Д. Остін, Д. Батлер, Е. Левінас, Б. Тайлор, М. Гослін, М. Флешманн та ін.) оперують досить умовними, більш поетичними, ніж науковими визначеннями терміну, пояснюючи це положення самою природою перформансу, який уникає нормативності. Останнім часом у науково-мистецькому просторі України та Росії перформанс викликає велику зацікавленість як об'єкт фундаментального, у тому числі дисертаційного, дослідження (В. Романюк, Г. Почепцов, С. Іконнікова, М. Каткова, К. Бобринська, Т. Ліжник та ін.). Проте, жоден з науковців сьогодні глибоко не досліджує культурний феномен перформансу як форму художньої репрезентації моди, зокрема «подіумних» показів *pret-a-porter* і *haute-couture*; не вивчає динаміку розвитку перформансу у світовій *fashion*-індустрії відповідно до контексту синтезу та темпоральності мистецтва, що, без сумніву, є актуальною нерозробленою науковою проблемою.

Друга половина ХХ ст. характеризується як доба постмодернізму – нового періоду розвитку всесвітнього культурно-історичного процесу. Досі немає чітких і загальноприйнятих визначень щодо етимології терміну "постмодернізм", його тлумачення, історії виникнення та предикативно-рефлексійного зв'язку з модерністською культурою. Епоха постмодернізму є символом опозиційних і критичних настроїв у суспільстві щодо традицій і встановлених порядків, до консервативного погляду на речі та явища, протистояння елітарної та масової свідомості, інноваційних видів і форм художньої творчості [2; 500]. Соціокультурна ситуація 1960-х років відзначалася свободою поглядів, масовими студентськими бунтами та антивоєнними виступами, боротьбою за соціальні права меншин, розквітом фемінізму та, як наслідок, формуванням молодіжних субкультур «хіпі», «панк» та ін. Все це дало поштовх до формування специфічних арт-практик постмодернізму, зокрема – перформансу.

Перформанс (від англ. *performance* – виконання, виступ, гра, вистава) – концептуальна форма "мистецтва дії" або різновид акціонізму, який полягає у виконанні митцем певної, заздалегідь спланованої дії перед публікою, яка виступає реципієнтом. В акціоністському мистецтві, як відомо, твором вважають дії автора, за якими глядачі спостерігають у режимі реального часу. Отже, перформанс – це концептуальне мистецтво, для якого однією з відправних координат існування є визначеність і розвиток у часі, активна участь художника в сугестивній репрезентації творчого задуму та інспірування емоційно-ідейного наповнення твору в глядацьку аудиторію, коли публіка стає співучасником дійства, а не відстороненим спостерігачем. Відомі теоретики театру початку ХХ ст. М.М. Євреїнов і В.Е. Мейерхольд прагнули інтенсифікувати театральне

дійство не лише за рахунок зусиль акторів, але й за допомогою активної участі глядачів, сприймаючи їх як єдину комунікативну структуру або перформанс (користуючись сучасним понятійно-категоріальним апаратом). В основу театрального перформансу В.Е. Мейерхольд закладає рух та пластику акторів, стверджуючи, що «режисер перекидає місток від глядача до актора, виводячи, з волі автора, на сцену друзів, ворогів, коханців і т.д.; при цьому режисер повинен рухами і поставами створити такий сценічний малюнок, щоб допомогти глядачеві не лише зрозуміти слова акторів, а й слухати внутрішній, прихований діалог» [3; 138]. В.Е. Мейерхольд вважає, що жести, пластика, пози, мовчання, малюнок рухів на сцені визначають сутність взаємин людей, допомагають глядачеві відчувати душевні переконання дійових осіб. Велике значення перформансу, як складовій театральності мистецтва, надавав і М.М. Євреїнов, наполягаючи, що «це особлива форма обміну інформацією, де має значення і організація простору, і костюми, і рух, і поведінка глядачів..., а слово, як це не дивно, тут має другорядне значення; емоції повинні знайти свій вияв у рухах, оскільки саме вони мають вирішальне значення щодо розуміння глядачем сценічної гри...» [4; 268]. Апелюючи до теоретичних розробок В.Е. Мейерхольда, М.М. Євреїнова, Б.Л. Яворського, Б.В. Асаф'єва, Б.М. Ейхенбаума, Ю.М. Тинянова, можна висунути концепцію, що комунікативний простір формує саму комунікацію: так філософська парадигма та естетичні універсалиї постмодернізму стали культурною детермінантою перформансу, як самостійної мистецької форми та її подальшого динамічного розвитку. Метою перформансу є демонстрація переживань, емоційних та психологічних станів людини, а також соціальних процесів, що є продуктом людського існування. Це "події, процеси, дії, де художник використовує своє тіло і тіло своїх колег, костюми, речі, оточення, надаючи кожній позі, жесту, положенню в просторі, контактам з предметами і середовищем символіко-ритуальний характер" [5; 174].

Тому говорячи про перформанс, не можна не зазначити його нерозривний зв'язок з ритуалом, що несе в собі чіткі комунікативні вказівки. Ритуали не дають розвиватися агресивним діям, оскільки створюють для цього другу реальність, якою і є перформанс. Прикладом може слугувати траурна процесія Джона Кенеді (м. Вашингтон, 25.11.1963 р.) з конем без вершника, що символізувало втрату голови держави Сполученими Штатами Америки [6; 330]. На думку Р. Шехнера, будь-який перформанс базується на попередній репетиції, так само як організації весіль, похоронів та інших релігійних та обрядових церемоній. Це є шляхом вибору найбільш ефективних дій, що будуть направлені на аудиторію, як головну умову перформансу [7; 68].

На сьогодні демаркація між перформансом і повсякденним життям досить умовна. Р. Шехнер підсвідомо зближується з теоріями М. М. Євреїнова, який давно висунув ідею театральності нашого життя. Вчений убачав театральність навіть у звичайному прийомі гостей, і заради відродження людських почуттів він розробляв спеціальні ситуації, прагнучи активізувати поведінку глядачів у театрі. Через десятки років Р. Шехнер також дозволяв своїм глядачам у виставі «Макбет», наприклад, підходити ближче до сцени, ставати справжніми свідками подій. Він забороняв їм тільки втручатися в дійство. На думку О. Салтук, суттєва відмінність перформансу від театру полягає у тому, що у театрі актори представляють персонажів, а у перформансі творці дій не представляють нікого, окрім самих себе [8; 238].

Термін «перформанс» вперше з'явився в театрознавстві у середині 60-х рр. ХХ ст. в есе американського режисера й театрознавця Р. Шехнера «Підходи до театральної критики», де новий видовищний жанр представлений як ігрове видовище, що синтезує низку публічно-демонстративних дій, як «формальний зв'язок між грою, спортом, театром та ритуалом». Е. Гофман дефініціював перформанс як «поведінку індивідуума в момент його присутності перед групою спостерігачів» [9; 110].

За трактуванням Джуді Батлер, перформанс – це коротка вистава, що виконана одним або декількома учасниками перед публікою художньої галереї чи музею. Якісним параметром перформансу є чистота, тобто позбавленість від будь-яких прямих і близьких асоціацій, демонстративна елементарність сюжету та образотворчих засобів. Це художня практика, яка за мету вбачає усунення межі між автором та глядачем [10].

Н. Маньковська визначає сутність перформансу як «публічне створення артефакту за принципом синтезу мистецтва і немистецтва» [11; 334]. Становлення перформансу відбулося в 1960-ті роки у творчості таких його художників-адептів, як І. Кляйн, Й. Бойс, В. Аккончі, Г. Нітч, К. Бурден, Й. Оно, які свідомо епатували глядача. У своїх експериментальних діях вони вдавалися до інноваційних художньо-зображувальних засобів. Наприклад, І. Кляйн малював на полотні тілами голих натурниць, Й. Бойс розмовляв з метрвим зайцем. Проте найбільш визначним перформансом для мистецької публіки було виконання твору «4'33» композитора-новатора Джона Мільтона Кейджа на Благодійному концерті в підтримку сучасного мистецтва (м. Нью-Йорк, Maverick Concert Hall, 29 серпня 1952 р.). Дійством був вихід на сцену музиканта у фракці з метеликом, який сидів за роялем та протягом 4 хвилин 33 секунд імітував гру на інструменті з закритою кришкою. Звукові «ефекти» були створені самими глядачами, які були досить здивовані та реагували на ситуацію відповідно, оскільки прийшли послухати музичний твір. Мета перформансу полягала в тому, щоб довести – суть музичного твору не в інструменті і не в самому авторові, а в «звуковому та емоційному оточенні твору».

Перформанс як видовищний жанр мистецтва, за дослідженнями доктора мистецтвознавства професора А. Баканурського, виник набагато раніше за появу свого термінологічного визначення. Вчений вважає, що витoki перформансу та деяких його елементів можна побачити в такому явищі епохи Середньовіччя як юродствування та умовно назвати його «моно- або автоперформанс» [12; 112]. «Юродиві вдень бігають по місту в лахмітті або зовсім голі; просять милостиню і потім роздають її; їх звідусіль женуть, хлопчачки кидають в них камінням; іноді багаті люди піклуються про них, але юродиві не визнають ситості і доглянутості: вони рвуть на собі чистий одяг, сідають у бруд тощо» [13; 144].

Безпосередніми джерелами виникнення перформансу були інтенції «нового живопису» початку ХХ ст. до подолання кризи двомірного простору, вихід з якого був позначений у 1915 р. «Чорним квадратом» К. Малевича. Художники шукали способи «тривимірної» творчості, активно створювали об'ємні конструкції, паралельно в театрі проводилися експерименти зі зняття меж між сценою і глядачами, сценою і залом, буфетом, будмайданчиком або цехом заводу. Підсумок цих пошуків у 1966–1967 рр. символічно висловив Лючіо Фонтана, розрізавши необроблене полотно, він презентував

його як витвір мистецтва, оголосивши назву – «Просторове уявлення: очікування». Ця подія була покликана акцентувати увагу на свідомому рішенні художника вийти за межі класичного живописного твору, коли митець відмовляє полотну бути екраном для демонстрації будь-яких візуально-пластичним форм, нехай навіть абстрактних [14].

Піонерами перформансу вважають югославську художницю Марину Абрамович та німецького художника Йозефа Бойса, відомого своєю масштабною акцією "7000 дубів" (1982 рік, м. Кассель, Міжнародна арт-виставка «Documenta»), під час якої поступово розбиралися базальтові блоки і висаджувались дерева. Й. Бойс хотів висадити по декілька дубів в кожній країні, куди б заїжджав, прямуючи до Росії. «У перформансі тіло – це матеріал, а сам перформанс – просто спосіб сказати щось», – говорить художниця Марина Абрамович. У 1974 р. у м. Неаполь пройшов її перформанс «Ритм 0». Перед глядачами на столику було представлено 72 предмети різного характеру (гострі, колючі, ріжучі) та надана повна свобода – робити з тілом Абрамович все що завгодно. Таким чином після шестигодинного перебування в галереї тіло художниці було майже оголене в кривавих слідах від шипів троянд та надрізах, а один із присутніх глядачів навіть зарядив пістолет та приставив його до скроні художниці, показавши наскільки повна свобода впливає на втрату адекватності дій людини. Використання таких крайніх заходів М. Абрамович пояснює як найефективний інструмент впливу на свідомість людей: «Я завжди була одержимою, ще з дитинства, затиснута між суворою православною релігією і комунізмом...». Художниця не боїться зустрітися навіть із власною смертю – в березні 2012 року в Королівському театрі Мадриду було представлено оперу «Життя і смерть Марини Абрамович» зі сценою її власних похоронів [15].

Ще одна особливість перформансу полягає в постійно присутній у ньому автентичності, оскільки дійові особи й хронотоп незмінно залишаються самими собою, реальними. З огляду на ту обставину, що предметом демонстрації в акціях подібного типу є не результат, а процес, то використання понять «роль» або «образ» для перформансу є проблематичним. А. Баканурський і В. Корнієнко наголошують, що на перший план у перформансі виходить присутність виконавця, а не образу [16; 181].

Але спостерігаючи за роботами сучасних художників мистецтва дії та ветеранів перформансу, можна говорити про використання образу як референціального жанрового інструмента. Так, перформанс М. Абрамович «Балканське бароко» (1997 рік, Венеціанське бінале) був горою закривавлених кісток, на вершині якої сиділа авторка в білій сукні, зчищала з кісток залишки м'яса та співала народні балканські пісні. Це був громадянський протест Марини Абрамович проти війни в Югославії, її батьківщині. Таким чином, художниця прагнула показати, що війна – це не тимчасова подія, що забудеться через якийсь час і мине безслідно; війна не має строку давності і її закривавлені жакливі сліди завжди залишаться в думках людей та історії народу. Французький художник, скульптор та перформер Олів'є де Сагазан для досягнення образу використовує як інструменти глину, фарби, штучне волосся тощо. Автор наносить шарами глину на свою голову, поступово збільшуючи її кількість, перетворюючи таким чином власне обличчя в щось фантастичне. В своїх роботах художник прагне показати ірреальність тонкої межі між «людським» і «тваринним» в кожній людині.

Перформанс – мистецтво дії, яке важко уявити у відриві від предметного середовища. В перформансі «Відріж шматок» (1964 рік) Йоко Оно зосередила основне дійство на чорній сукні, що була одягнена на ній. Бажаючі з аудиторії підходили і відрізали шматок від сукні, поки від неї майже нічого не лишилося. В даному випадку сукня та процес її знищення виступають інструментом у боротьбі над «прихованим». «Перформанс – це інтеракція з потужною експресією, що вирізняється серед інших інтеракцій» [17; 282].

Перформанс як форма сучасного мистецтва увібрав у себе есенції з різних видів мистецтв: пантоміми, музики, поезії, живопису та ін. Його можна назвати синтетичним тому, що він має здатність поєднувати не лише художні засоби різних видів мистецтва, а й сучасні технології [16; 181].

Цілком закономірно, що в процесі розвитку перформанс знайшов своє відображення і в репрезентаціях модних колекцій одягу. Перформанс у світі моди – це сугестивний інструмент, за допомогою якого публіка поринає в світ ілюзій, казки та фантазмагорії. Його використання можна пояснити як метод впливу на психіку, емоційний настрій та вибір споживача, оскільки на показах мод присутні потенційні покупці, байери, модні критики, стилісти, дизайнери, знаменитості, представники спеціалізованих видань тощо. Сьогодні перформанс стає одним із напрямів індустрії моди, як наслідок – виникають перформанс-бюро, що спеціалізуються на сценічній презентації fashion-показів і креативній розробці імідж-концепту колекції. Серед них: Bureau Betak (Нью-Йорк), OVO LLC (Нью-Йорк), YO Events Designers (Париж) [18].

Кожен fashion-показ – це грандіозне дійство. Тому можна з впевненістю трактувати перформанс як нову детермінанту сучасної індустрії моди. 19 жовтня 2007 року відбулася шоу-подія від FENDI – перший показ мод на Великій Китайській Стіні, що виступила подіумом довжиною у 88 метрів. В дефіле взяли участь 88 моделей. Використання числа «8» не є випадковим, адже за східною філософією Фен Шуй це число означає щастя, благополуччя, нескінченність буття. На відкритті показу Burberry Prorsum, що проходив у межах Лондонського тижня моди прет-а-порте (сезон осінь-зима 2011–2012 року), пройшов штучний дощ. А подіум, де проходив показ чоловічої колекції Жан-Поля Готьє сезону весна-літо 2011 року, переніс всіх відвідувачів до турецької лазні, де моделі створили відповідну атмосферу: робили один одному масаж та обливалися водою.

Розвиток перформансу сьогодні відзначається особливою динамікою, оскільки діє велика кількість різноманітних Фестивалів і Премій у галузі видовищного мистецтва: Всеросійський конкурс «Інновація» (Росія, м. Москва), премія Кандинського (Росія, м. Москва), премія Сергія Курьохіна (Росія, м. Санкт-Петербург), Тернерівська премія в галузі образотворчого мистецтва (Великобританія, Лондон), фестиваль перформансу в місті Калі (Колумбія), Міжнародна Премія Arte Laguna (Італія), Перший Московський Міжнародний Фестиваль перформансу, Міжнародний кінофестиваль в Роттердамі (Голандія).

В Україні мистецтво перформансу також набуває розвитку. На сьогодні проводяться такі щорічні заходи, як Дні Мистецтва Перформансу в Україні – PERFORMANCE ARSENAL (м. Київ), Фестивалі сучасного мистецтва «Дні Мистецтва

Перформанс у Львові. Школа перформансу» та «MediaDero» (м. Львів), мистецько-освітній проект «Перформативність», ініційований за підтримки Фонду Рината Ахметова «Розвиток України», Польського Інституту в Києві та Фондації CALOUSTE GULBENKIAN (Португалія).

На сьогодні перформанс викликає інтерес, інтригу та несе в собі провокацію, продукує ситуацію, що руйнує територіальний і часовий простір. Це своєрідна форма ескапізму від рутинного повсякденного життя в світ ірреального та казкового. Перформанс як новий вид видовищного мистецтва дає можливість побудови абсолютно нових відносин з глядачем, допомагає розширити можливості та межі мистецтва.

Література:

1. *Образотворче мистецтво, дизайн, художня педагогіка: проблеми та їх вирішення: матеріали IV Всеукр. науково-практичної інтернет-конференції [Ліжчик Т. С. «Перспектива поглибленого вивчення сучасних напрямів мистецтв на прикладі перформансу»], (Дніпропетровськ, 5 листопада 2012 р.) [Електронний ресурс] / Дніпр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара, 2012. – Режим доступу: http://www.confcontact.com/20121105/1_lizhnik.htm*
2. *Иконникова С. Н. Теория культуры / С. Н. Иконникова, В. П. Большакова. – СПб. : Питер, 2008. – 592 с.*
3. *Мейерхольд В. Э. О театре. Сборник статей / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – 350 с.*
4. *Евреинов Н. Н. Тайные пружины искусства: Статьи по философии искусства, этике и культурологии: 1920–1950 гг. / Состав. и предисл. И. М. Чубарова. – М. : Ессе ното; Логос-альтера, 2004. – 433 с.*
5. *Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / Турчин В. С. – М. : Издательство Московского государственного университета, 1993. – 229 с.*
6. *Почепцов Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов – М. : Ваклер; К. : Рефл-бук, 2001. – 656 с.*
7. *Schechner R. Performance theory. – N.Y.–London, 1988. – 143 с.*
8. *Салтук О. Л. Основы культурологии / Салтук О. Л. – К. : Центр учебовой літератури, 2012. – 402 с.*
9. *Бальме К. Вступ до театрознавства / Крістофер Бальме – Л. : ВНТЛ-Класика, 2008. – 270 с.*
10. *Джудит Батлер (Judith Butler). Лакан, Ривьер и стратегии маскарада // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000. – М. : РОССПЭН, 2005. – 441 с.*
11. *Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.*
12. *Баканурський А. Майданний перформанс Середньовіччя / Анатолій Баканурський, Мистецтвознавство України [зб. наук. праць; вип. 10]. – К., 2009. – С. 112–117.*
13. *Иванов И. Анафема. Хроника государственного переворота. Записки разведчика / И. Иванов. – М. – 1995.*
14. *Савчук В. Конверсия искусства [электронный ресурс] / В. Савчук // СПб. : Петрополис, 2001. — 288 с. – Режим доступа: bookz.ru/authors/.../savchv03.html*
15. *Петровский И. Марина Абрамович: В присутствии художника (статья) [Электронный ресурс]: Центр современного искусства «Гараж» / Илья Петровский. – Режим доступа к статье: <http://abramovic.garageccc.com/ru/pages>*
16. *Баканурський А. Театрально-драматичний словник ХХ століття / А. Баканурський, В. Корнієнко. – К. : Знання України. 2009. – 319 с.*
17. *Чудовська-Кандиба І. А. Перформанс візуальних комунікативних практик у сучасному соціокультурному просторі / Ірина Анатоліївна Чудовська-Кандиба. Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства: [зб. наук. праць; вип. 15]. – Х., 2009. – С. 280–282.*
18. *Волишебники fashion-шоу. Самые известные fashion-перформеры мира (статья) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://trendymen.ru/lifestyle/guide/77044>*