



Тамара ГРІДЯЄВА

ПЕРФОРМАНС ТА ПРОСТОРОВІ МИСТЕЦЬКІ ПОДІЇ-АКЦІЇ В УКРАЇНІ 1960-х — перша пол. 1990-х років

Стаття присвячена часовому аналізу практичних проявів різних типологічних форм українського перформансу та нетипових просторових мистецьких подій — акцій. Наведено специфіку авторських методів та розглянуто особливості ідеологічних, художньо-естетичних ознак українського акціонізму в системі образотворчого мистецтва України 1960-х — першої половини 1990-х років. Активне практичне зацікавлення цим видом мистецтва зумовлює до вироблення принципів мистецтвознавчої кваліфікації, спонукає до наукового опрацювання та висвітлення основних ідейних проявів.

Ключові слова: акція, «мистецтво дії», перформанс, «перформативний», український акціонізм.

© Т. ГРІДЯЄВА, 2015

Акціонізм у системі світового образотворчого мистецтва кінця ХХ — поч. ХХІ ст. проявляється в різних типологічних формах, однак в українському мистецтвознавчому аналізі ця тема досі не має глибокого структурного теоретичного опрацювання. Термін «акціонізм» з'явився в широкому використанні наприкінці 60-х рр. ХХ ст. під впливом «віденського акціонізму», започаткованого на базі «teatru guerilla» та вперше був використаний професором, доктором медіатехнологій та перформансів Валі Експорт (Vali Export) [4]. На перших порах мистецтвознавці використовували його для визначення нетипових просторових мистецьких подій — акцій. Сьогодні наука оперує цим терміном для визначення мистецьких подій, що складаються із типологічних варіантів акцій, які втілюються як автономні форми вираження та презентації ідеї.

Предметом аналізу у дослідженні виступають найхарактерніші форми акціонізму в контексті художньо-естетичної мистецької провокативності. Втілені митцями ідеї, концепти в типологічних видах, таких як гепенінг, перформанс, ленд-арт, медіа-арт та флеш-моб привертають суспільну увагу через психологічний вплив та виконують маніфестаційну функцію в мистецькій культурі. Виступають елементом інноваційного процесу та провокують розвиток сучасного мистецького руху в подальших типологічних напрямках. В останні десятиліття можемо спостерігати за змінами в суспільному співвідношенні до названих нами процесів акціонізму.

В українському мистецтві термін «акціонізм» набув широкого використання в науковому та творчому середовищі на зламі 1980—1990-х років. Базовим масивом його використання став американо-європейський досвід. На поч. 1990-х рр. в Україні відбулись утворення інституцій актуального та сучасного мистецтва, наукових установ, які продовжили розвиток акціонізму в українській специфіці. Яскравими представниками експериментальних пошуків 90-х стали відомі українські митці-концептуалісти: Ф. Тетянич, Г. Вишеславський, В. Цагалов, Ю. Соломко, С. Горський, П. Бевза, О. Литвиненко, М. Журавель, Г. Сидоренко, С. Яқунін, В. Кауфман, В. Бажай, В. Бахтов, П. Старух, М. Олексяк, Ю. Соколов, О. Турянська, А. Кахїдзе, Г. Куц, В. Довгальок, В. Сидоренко, О. Чепелик та інші. Згадані митці поступово розширювали напрями пошуку, використовували новий науково-технологічний досвід. Активне практичне зацікавлення цим видом

мистецтва зумовлює вироблення принципів його мистецтвознавчої кваліфікації, спонукає до наукового опрацювання та висвітлення основних ідейних проявів. Найновіші мистецькі події акціонізму кінця ХХ ст. в Україні описані в публікаціях, які розкривають специфіку пострадянського, нонконформістського типологічного мистецтва акціонізму в Україні: Г. Вишеславського та О. Сидора-Гібелінди «Термінологія сучасного мистецтва» (2010), Г. Скляренко «На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ століття» (2007), О. Петрової «Мистецтвознавчі рефлексії» (2004), О. Голубця «Українське мистецтво ХХ століття: проблеми національної ідентифікації ХХІ століття» (2012), «Мистецтво ХХ століття: український шлях» (2012), О. Соловійова «Турбулентні шлюзи» (2006), О. Чепелик «Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або Мультимедійна утопія» (2009), П. Бевза, Г. Гідора «Мистецтво довкілля. Україна 1989—2010» (2010), Н. Корнієнко «Постмодернізм і деконструктивізька модель культури», Р. Яцвіва «Глядач і сучасне мистецтво: криза сприйняття» (1999), «Українське мистецтво ХХ століття: Ідеї, явища, персоналії» (2006), «Методологічний інструментарій сучасного мистецтвознавства: від описовості до розкриття смислів» (2009); О. Авраменко «Регламентованість художньо-ідеологічного простору українського образотворчого мистецтва 1960-х — середини 1980-х та його деструкція після другої половини 1980-х», які досліджують розвиток локально-територіальних та всеукраїнських подій, В. Сидоренко «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: «Розвиток візуального мистецтва України ХХ—ХХІ століть» (2008), Г. Вишеславський «Сучасне візуальне мистецтво України період постмодернізму» (2006), В. Бурлака «Актуальне мистецтво на рубежі століть — спостереження ситуації» (2002), «Актуальне мистецтво кінця 1990-х — поч. 2000-х — симптоматика часу» (2003), та в статтях: Н. Космолінської «Сім днів актуального мистецтва у Львові: спроба маркування простору» (2008), «Черпаний папір як мистецтво» (2001), «Хроніки присутності: паперовий вимір» (2014), «ШЕ-2014 у Львові: ставка на модерність» (2014); О. Голубця «Актуальне мистецтво: реальність чи парадокс часу» (2008), «Пошук національного коріння чи постмодерністич-

на деструкція» (2010); Б. Шумиловича «Візуальна іронія та укрсуч мистецтво» (2006); Р. Ганкевича «Семіотична реальність Василя Бажая» (2007); А. Денисенко «Влодко Кауфман — майстер гепенінгу і перформансу» (2007); О. Чепелик «Американська премія — українському проекту (хроніки реалізації одного українського проекту на двох континентах)» (2008); Н. Мусянко «Париж: Автентифікація» (2008); Скляренко Г. «Потенція пороженчч», або змарнований тиждень сучасного мистецтва у Львові» (2008), «Олександр Бабак» (2009), «Федір Тетянич: Останній політ» (2007), «Твори Алевтини Кахідзе: окрема історія, розказана про кожного» (2008), «Життя на замовлення. Про проект Оксани Чепелик» (2009); Глушко Н. «Микола Журавель — «Пасіка» багатогранності» (2009); О. Михайловська «Володимир Кауфман. Серія Перформансів» (1995), Петро Старух «Der Winter kaput», «Манна» (1995); В. Бурлака «Актуальне мистецтво кінця 1990-х — початку 2000 — симптоматика часу» (2003); Г. Вишеславського «Місцевий час» (1994), «Арт-міф III» (1994), «Чуття і розум: 52 Венеційське бієнале» (2008), «Венеційські бієнале і кураторські концепції виставок сучасного мистецтва» (2008); О. Сидора — Гібелінди «Природа відео-арту — погляд Вуді Васулка» (1994), «Шляхом бджоли: унікальний проект Миколи Журавля» (2006), «La Biennale Venezia: сенсації не сталося, однак...» (2007), «Бієнале: наступ арту» (2008); Федорук О. «Малярство жесту в Одесі» (2001); Булавіна Н. «Мистецька хроніка. Київ» (2002); Гуренко А. «Мистецтво землі. Різні обличчя українського GeniusLocі» (2005), Зінченко К. «Весняний вітер Блудова» (2008) та інших сучасних українських дослідників. Проте фундаментальних досліджень все ще немає.

Очевидно, що період формування та стадії розвитку мистецтва акціонізму в Україні двох останніх десятиліть ХХ — поч. ХХІ ст. має бути переосмислений з точки зору мистецтвознавчої оцінки — від зародження ідеї до формально реалізованих проєктів, як важливої складової розвитку актуального мистецтва в системі образотворчого українського мистецтва. Орієнтуючись на світовий мистецтвознавчий досвід та місцеву специфіку авторських методик, у статті визначено основні цільові аспекти, без яких неможливий цілісний науковий погляд на явище та

визначення місця акціонізму в загальній динаміці розвитку українського образотворчого мистецтва.

Перформанс, як важлива частина мистецької мови постмодернізму, до недавнього часу був у нас, практично, невідомим явищем. Однак, уже на початку 1980-х рр. окремі українські художники, намагаючись отримувати та адаптувати хоча б фрагментарну інформацію про основні тенденції розвитку сучасного мистецтва за кордоном, пробують експериментувати в ділянці цього, цілком нового для нас творчого напрямку.

Одним з перших був Федір Тетянич, який ще у радянські часи вирізнявся проведенням несподіваних мистецьких акцій. Він, зокрема, здійснив перформанс «Відродження землі» на Блакитному озері в Києві. Художник використав улюблений ним прийом — персонажі у фантастичних костюмах. Акція була здійснена після участі у спектаклі Богдана Жолдака «О-О-И», який, за задумом авторів, присвячувався чорнобильській трагедії. Цю тему Ф. Тетянич продовжує в київському районі Виноградар, так званого Блакитного озера перформанси «Відродження землі». Ще однією цікавою ідеєю Ф. Тетянича був задум проводити екскурсії на заводах, «де праця розглядалась ним як видовище, театральне дійство, перформанс» [3, с. 14—17]. У 1989 р. Ф. Тетянич представив на одній з вулиць Києва проект «Біотехносфера. Місто бессмертних людей». Основу його склали фантастичні конструкції та костюми. Одну з головних ролей виконував сам автор. Персонажі нагадували героїв фільмів космічної фантастики і, водночас, казкових фільмів. В перформансі було використано різні матеріали — дерево, пластик, метал, фольгу, тканину, сміттєві відходи тощо. Очевидно, що такий спосіб подачі творчої ідеї став цілком неприйнятним переважній кількості випадкових глядачів.

В числі перших звертається до проведення перформансу відомий український митець Гліб Вишеславський. Його акції включають елементи ленд-арту і, зазвичай, мають певне соціальне спрямування, торкаються актуальних проблем суспільного життя. Серед інших згадаємо акції, які привернули увагу фахівців — «Людина земля», 1982; «Свобода», 1984; «Життя художників або Ліміта», 1993.

До мистецтва перформансу на зламі 1980—1990-х рр. проявляють зацікавлення інші митці. Зо-

крема, в Одесі у 1982 р. акцію під назвою «Російська ідилія» проводять Юрій Лейдерман та Ігор Чацкін. Перформанс «В два счета» здійснюють у 1987 р. Олександр Петреллі, Леонід Войцеховський та Костянтин Звездочотов. Відомий митець українсько-польського походження, який тривалий час проживав у Канаді, а згодом став директором української філії Фонду «Відродження», Юрій Онух здійснив на початку 1990-х рр. низку цікавих акцій: «Подорожанин» (1991), «Ні — Story» (1994), «Уроки мертвої мови» (1999). А. Федірко провів дійство з відверто гротескним відтінком, під назвою «Вибори російського президента» (1996). Цей самий автор у 1999 р. втілює оригінальний проєкт-акцію «Тайна вечера 2000». Ігор Панчишин у 2002 р. здійснив цікаву акцію-перформанс «Зів'яле листя».

Серед деяких інших варто звернути увагу на неординарну акцію, яку у 1990 р. провів Євген Равський на вулиці нічного Львова. У 1992—1993 рр. проводили тригінальні перформанси Борис Бергер та Анатолій Звіжинський, під назвою «Лисиця не вміє вити на місяць». П. Старух реалізував проєкт — перформанс, «Оброшино — Львів» (1993), а Т. Прохасько і О. Гнатів — акцію під назвою «Листи французького офіцера» (1993). У подвір'ї Вірменського собору в Львові здійснив проєкт під назвою «Мистецтво в життя, або порядок — син анархії» (перформанс на «День міста») Юрій Соколов (1987). Він же показав в галереї «Децима» на пл. Ринок 10, Львів, оригінальне втілення ідеї «Мільйон квітів...» (1994). Доволі помітним явищем стала успішно здійснена у 1996 р. акція відомого художника з Ужгорода П. Ковача, яка називалася «Місячне сяйво».

У 1991 р. реалізував свій задум відомий свіжими та несподіваними помислами івано-франківський митець М. Яремак. Його акція-перформанс в рамках паралельної програми Міжнародного бієнале «Імпреза 1991» (Ів.-Франківськ, 1989, 1991, 1993, 1995, 1997) «Провінційний додаток № 2» називалася «З приводу цільності» (1991). В грудні 1993 р. в рамках знаного на початку 1990-х рр. івано-франківського бієнале «Імпреза 93» проходила акція галереї «S-об'єкт» під назвою «За — імпреза». М. Яремак провів також масштабну кількадечну акцію спільно з митцями інших регіонів України, що представляла нові форми актуального мистецтва — перформансу та відео-арту.

У доволі несподіваній формі втілили свої творчі помисли Ю. Соколов, С. Горський та О. Замковський. Їхня акція-перформанс була названа «Перехресна трансплантація незалежності» (1993). Дійство мало власну протяжність у просторі і часі: митці викопали одну з бруківок на вулиці Львова і завезли до Ів.-Франківська. Тут вони «трансплантували» об'єкт, вклавши його у систему замоцнення бруківки, на місце викопаної, на площі перед мистецькою галереєю «S-об'єкт».

До числа оригінальних проектів слід віднести акції авторства Ігора Подольчака, який часто працював над здійсненням задумів з Ігорем Дюрічем та Романом Віктіюком. У 1991 р. вони заснували у Львові «Фонд Мазоха», який впродовж 1994—2004 рр. провів низку помітних мистецьких акцій. Назвемо деякі з них — «Мовзолей для Президента (1994), «Свіжі газети для...» (1995; куратор проекту від фонду «Відродження» М. Кузьма), «Останні гастролі в Україні», (2000), «Бренд Українське» (2001; куратор проекту від фонду «Відродження» Єжи Онух).

Згаданий нами П. Старух в середині 1990-х рр. активно працює в ділянці перформансу. Привертають увагу його проекти «Der Winter ist da», що символізує прихід зими і «Der Fruhling ist da», який позначає прихід весни (1995). Художник своєрідно використовує природні явища, механізми природних стихій як «виконавців» дії. Так, розфарбований автором сніг, який у барвистих плямах набрав певного зображення, поступово під час танення змінює конфігурацію, немовби цілком закономірно замикаючи колообіг води у природі.

П. Старух у співавторстві з дрогибицьким художником М. Олексяком та згаданим М. Яремаком у 1993 р. провели акцію у Львові біля театру «Воскресіння». Їхній проект «Манна» вирізнявся сміливістю та цікавими пластичними інтерпретаціями.

В той самий час реалізує проекти низка інших авторів. Серед них — ужгородські митці Тарас Табака, Сергій Біба, Ковач Павло, Роберт Саллер з акцією «Сховище» (1993), а також київські художники Г. Вишеславський, С. Якунін, Г. Сидоренко з дійством «3/3» (1994). Головною метою останньої акції було образне осмислення місця, де вона відбувалася — активне спіралеподібне розгортання простору інтер'єру Київського планетарію. Цей мотив поєднувався з певною його символічною інтерпрета-

цією, де задум сходження концентрувала у собі архетипні культурно-пластичні змісти, ідеї взаємозв'язку різних змістових пластів культури, їхню складну і неоднозначну присутність в сучасному контексті.

До кагорти відомих українських митців, які захоплюються мистецтвом перформансу, належить Василь Бажай. Визнання отримав його проект «Макбет», створений у 1996 році. Після презентації в Україні акція-перформанс була показана в галереї «Аль-Ханагар» (Каїр, Єгипет) у 1998 році. Згодом її авторську інтерпретацію побачили глядачі в рамках міжнародного фестивалю сучасного театру «Золотий Лев». Оригінальне прочитання художником відомого класичного твору та відтворення його ідеї у складній асоціативній формі отримало схвальну оцінку українських та закордонних фахівців сучасного мистецтва. Авторська ідея «Макбет» була по-новому трансформована художником у 2007 р., коли перформанс поєднано з інсталяцією та відео. Акція відбувалася під час «Тижня актуального мистецтва», який став уже традиційним дійством у Львові. В наступні роки В. Бажай реалізував низку авторських ідей-перформансів, серед яких відзначимо, насамперед, проект «Діалог» (2008, показаний на Міжнародному фестивалі перформансу у Львові) та проект «Без назви» — перша частина перформансів із серії «Фетиш» (2011, презентований у рамках Днів мистецтва перформансу у Львові).

Відвертим прихильником мистецтва акціонізму є відомий у сферах сучасного мистецтва львівський митець Володимир Кауфман. Він неодноразово звертається до мистецької ідеології хепенінгу та перформансу. Так, у 1993 р. він провів хепенінг із використанням елементів інсталяції біля Музею барокової сакральної скульптури у Львові. Акція отримала назву «8 печат, або листи до земля». Основним смисловим елементом, який застосував художник, були авторські маніпуляції у просторі на музейній площі з географічними картами. Хепенінг можна поділити на дві частини: те, що відбувається зовні, і те, що відбувається всередині храму. На площі здивований натовп глядачів, які прийшли на дійство, стикаються з тим, що перед ними актор продає, як на аукціоні, графіку, і коротко розказує про те, що буде всередині. Усе відбувається на фоні розвішаних на площі географічних карт, рулонів целофану та пересічених людей, які їх розглядають. Всередині будівлі

інсталяційні дійства поділені на зони, в кожній з яких відбувається окрема історія. Підлога вздовж проходу вкрита різноманітними географічними мапами із свіжою червоною фарбою, яка дає характерний запах. Усіх, хто входив всередину, позначали, одягаючи пошиті перед тим білі заправки. Здивовані ходом подій глядачі заходили у приміщення храму, де споглядали окремі складові вистави: 1) копицю із трави і квітів, з розстеленою довкола неї травою, по якій ходила дівчина у вишиваному костюмі, поруч стояла дівчина з косою і напівголена дівчина в целофані, ніби прикована до певного місця...; 2) штучне озеро, в якому лежить риба, береги вкриті побитими пляшками, а довкола ходить юнак, крокує манірно, як балерина, і ловить риб...; 3) риба в акваріумі, біля якого, скрутившись, сидить оголений автор...; 4) скрипаль, що ходить, граючи серед розставлених крихітних архітектурних макетів... Таким чином, перед заінтригованими і непередбаченими глядачами поставало практично непосильне завдання: усе це спробувати прочитати, зрозуміти і скласти до купи, як пазли в дитячій грі. Завершилось усе дійство символічним опусканням занавісу із чорно-білих смуг. Автор згодом скручував, м'яв географічні мапи, а під ними, як виявилось, були розкладені розтиражовані зображення ікон, які поступово автор почав збирати. «Простір і технології завжди були диктаторами. Більше ніхто і ніколи не буде мати такого вдячного часу. Ось цілий цей світ під нашими ногами лежить покраяний. Це тільки потім він здаватиметься лишень покраяними географічними картами, що мали би символізувати грандіозні геополітичні перетурбації та перерозподіл світового порядку. Ось лежать перед нами наші незліченні можливості. Ось стоять біля нас ангели, готові позначити нас своєю печаттю» [2, с. 148].

Ще одну акцію під назвою «Щоденник» В. Кауфман реалізував 15.03.1998 р. в Культурно-мистецькому центрі «Дзига» у Львові спільно з Наталією Шимін. Перформанс з елементами інсталяції здійснювався у наступний спосіб. В просторі розміщувались різні зшиті чи зіставлені дивним чином клаптики речей — предметів, які немовби наповнені людськими спогадами. Вони склали єдиний просторовий об'єкт посередині приміщення. Сам процес зшивання був презентований глядачам під час відкриття проекту в образі невідомого — фігури у

протигазовій масці. В своїй акції автор намагався продемонструвати глядачеві, наскільки важливими залишаються для людини спогади про минуле, про прожиті життєві моменти і наскільки безцінною є можливість зафіксувати усе минуле, до найменшого клаптика. «З усіх дарованих нам ілюзій однією з найсильніших є ілюзія можливості зберегти прожиті дні. Ми зберігаємо їх у щоденникових записках, у запахах старого одягу, у знаках, залишених на піску. Ми боїмося втратити ці речі майже так само сильно, як боїмося втрачати свої ілюзії... А ми самі є нічим іншим, як прожитими нами днями» [2, с. 174].

Наступний перформанс В. Кауфмана називається «Їжа». Він відбувся 14.05.1995 р. на подвір'ї біля майстерні відомого львівського скульптора Еммануїла Миська. Їжа — як не просто процес, а метафора, складна філософська гра, що змішала, за словами автора, «...пряме і непряме значення вислову», своєрідна «духовна пожива». Художник продемонстрував двійство, яке включало розставлення червоних глиняних мисок. Саме в них відбувався процес перетворення, розбивання, перемішування, перемелювання, тобто усе те, що умовно можна було назвати стадіями приготування їжі. Залучені до споглядання глядачі спостерігали також за розбиванням та варенням яєць. Згодом їх запихали в банки і перекладали перемеленим папером із текстами. Потім цю суміш пропускали через мясорубку, вливаючи по чергово молоко і червону фарбу. Завершувалася стадія приготування закриванням «готового продукту» кришками. Глядачі мовчки спостерігали за таїнством перетворення «продукту». Завершилась акція запрошенням громадськості спробувати кусочок риби із червоною фарбою, взятої із розставлених глиняних мисок. Спробував сам автор і скривився — не сподобалось: «...Наскільки захоплюючим є подвійне паразитування на людських слабкостях — мисленнєвій незграбності та жадобі тексту, руйнуючи одні знаки у слоїку з окропом і фарбою заради руйнування іншого знаку...» [2, с. 183].

У 1999 р. В. Кауфман здійснив перформанс «Зоо». Він відбувався у рамках відео-арт фестивалю «De Novo» у Львові на території Шевченківського гаю. За задумом автора перформанс відбувається як своєрідний порівняльний процес між твариною та людиною, розкриває філософський підхід до часових форм сприйняття самої людини впро-

довж віків. Акція демонструє життя учасників фестивалю, які немовби впродовж певного часу живуть, перебуваючи за сіткою у клітці. Основні дії відбуваються за столом із їжею, при наявності телевізора, по якому транслюються новини. Дехто із учасників лазить по сітці, як мавпа. В той час, як люди привертають увагу глядачів своєю присутністю в клітці, ззовні як вільні гуляють довкола тварини — коні/поні, вівці), які підходять час від часу до сітки. У сенсі продовження теми автор демонструє себе всередині клітки як ув'язненого. Такий абсурдний, на перший погляд, спосіб реалізації проекту, привертає увагу заінтригованих глядачів, є ефективним втіленням основної ідеї. «Раніше людині треба було бути щонайменше потворою аби зацікавити інших. Загальну увагу гарантували фізичні вади та аномалії, каліцтва та будь-які інші відхилення від традиційної антропоморфності. Натомість тварині не треба було майже нічого, окрім як бути твариною, бажано екзотичною. Чим далі просувається людський поступ, принаймні у близькій нам частині світу, тим більше шансів привернути загальну увагу здобувають ув'язненні. Грати — чудовий спосіб привернути до себе увагу, особливо якщо ти не тварина і не псиголовець. Тільки коли дивитись зверху — грат не видно. Тому може бути нестерпно нудно» [2, с. 191].

Своєрідні асоціації викликає перформанс В. Кауфмана «Дзеркальний короп», реалізований автором у липні 1994 р. у Львові на території Парку Знесіння. Для втілення проекту необхідним стало творення певного середовища. Між різноманітним «цивілізаційним» сміттям, поряд з каламутною «баюрою», зведено фрагмент цегляної кладки з умивальником, який наповнювався потоками «фірмового алкоголю» та рибою, яка, як відомо, є прадавніми символами християнства. Зауважимо принагідно, що риба в найрізноманітніших модифікаціях зустрічається в багатьох творах Кауфмана, який за знаком Зодіака є також Рибою. Смерть риби в згаданій акції ототожнюється із втратою християнського символу, сприймається у контексті безбожнього теперішнього часу. В оточенні байдужих глядачів, шокваних незрозумілим дійством, художник немовби символічно вбиває себе. Відомий київський мистецтвознавець так характеризує дійство В. Кауфмана: «...Художник з групою бажаних топить згадану рибу в потоках французь-

ких парфум, наочно демонструючи «смерть от излишеств» » [2, с. 233—235].

Перформанс, супроводжуваний наступною інсталяцією як результатом, був названий автором «Версії наповнення». Він відбувся 23.03.1997 р. у культурно-мистецькому центрі «Дзига» та був реалізований у співавторстві з Наталією Шимін. На експозицію були виставлені наповненні тушками забитих кур відра. Їх доповнювали намальовані кульковими ручками картинки. До наповнення відер у процесі перформансу долучились присутні діячі культури — В. Неборак, Ю. Покальчук, Р. Чайка. Акція викликала сильні емоції: «...Це був апофеоз розтрачування, бездумності й безвідповідальності...» [2, с. 241].

Перформанс В. Кауфмана «Привиди ікон» проведено у травні 2001 р. в рамках дводенної Артлабораторія «Екологія 3000», яка відбувалася на території Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики. Згадаємо, що саме в цей час знане в колишньому СРСР і за кордоном підприємство почало остаточно занепадати. Дійство носило відверті ознаки гротеску і їдкою сарказму: старовинні ікони автор розмістив на радянських Дошках пошани, закріплених на металевих стовпах-опорах. Композиція справляла велике враження: «...Рудименти абсурдної епохи, коли Дошка пошани ставала ерзацом іконостаса, а мертві — нагромадженням слів — ерзацом релігії... Їхні контури розмиваються, їхні обриси тьмянішають, вони припадають порохом, імлою, тінями...» [2, с. 257].

Емоційно наповнена інсталяція, створена як результат перформансу «Механічна анатомія звуку». Вона розпочалася 22.02.2002 р. у сквері біля Порохової Вежі у Львові. 05.03.2002 р. об'єкт був встановлений в конкретному просторі, біля траси «Львів — Київ» та так званого Гамаліївського торфовища. Загалом всю подію можна було б назвати акцією спорудження своєрідного пам'ятника роаялю. Початок акції в сквері біля Порохової Вежі привернув своєю увагою, неординарністю та брутальністю. Вони стали свідками поєднання непоєднуваного — стану творення та стану дослідження — руйнування. Об'єктом цього дослідження став звичайний класичний роаяль. Символ відтворення класичних музичних творів перетворився на об'єкт експерименту в

сучасному мистецтві. Дійство, за словами автора, перетворилось на суть дійства: «...Цей стан відчуття температури в гіпсі, витягування енергії з акорду і одночасне бренькання по мертвих струнах електродом, у запах і звук зварювання, видавання звуків, перехід температури через електрод в гіпс, а через гіпс в руки... відчуваєш, що цей інструмент був живою істотою... це мікросекунди драйвового стану, все решта супровід, візія, споглядання, упакування акції в параметри певного жанру» [2, с. 293]. Завершується перформанс створенням величезного геометричного об'єкта, своєрідного символа творення — руйнації, з фрагментом виступаючого з масиву чорного старовинного роаяля. Виглядаючи з-під брили, він немовби нагадує про своє колишнє минуле. Однак на цьому подія-перформанс не завершилася. Як уже згадувалося, з часом відбулось продовження самої акції — вивезення та встановлення монументального бетонного об'єкта на постійне місце, на трасі «Львів — Київ».

Перформанс «Лапання часу» (01.09.2000 р., КМЦ «Дзига») складається з кількох етапів. На першому етапі рибу обклеюють поштовими марками, які повторюють уклад риб'ячої луски — марка на марку (близько 1000 марок). Потім обклеєна риба занурюється у воду і усі марки відклеюються, ніби вислизаючи крізь пальці у воді. Зберігається лише певне відчуття їх присутності, підкреслюється неможливість фіксації моменту. Сам автор так характеризує дійство: «...Полювання за Часом є висліджування самого себе, власної заангажованості у Гру і визначення меж, за якими Правила починають давати збій. Час ховається, Час вислизає, Час наче й неловимий. Всі спроби фіксації призводять до самих спроб фіксації. Марка, особливо проштампована, є одним із небагатьох аргументів на користь плинності Часу. Збирання колекції допомагає фіксувати час» [2, с. 309]. Друга частина проекту розвиває думку художника, його постійне прагнення спроб фіксації часу. В. Кауфман трактує намагання спіймати час через своєрідні механізми. На його думку стіни наших помешкань є носіями часу, часу, який залишився в прошарках старих фарб, шпалер, газет на стінах, які вкриваються щораз новими шарами: «...За ці шари, як за кільця дерев, іноді намагаємось зловити те, що зловити не надається — прожиті дні й роки»

[2, с. 315]. В кінцевому випадку, реалізуючи свій проект, В. Кауфман дійшов висновку, що будь-які міркування про час можуть довести до божевілля. Цей процес ще глибший, ще складніший, ніж намагання досягнути віру. Час є чи не єдиною категорією, яка не надається до досягання взагалі. Час не має ані початку, ані кінця, тому ми уявляємо його як пряму лінію. Разом з тим, для художника час — це, швидше, замкнене коло [2, с. 325].

Серед інших перформансів В. Кауфмана відзначимо «Падіння польоту» (дія у доквітлі), реалізований у Львові у Стрийському парку (2004) та повторений згодом у Києві та Кракові. У його процесі відбувається своєрідна гра. Під час неї запрошені глядачі та випадково залучені до споглядання перехожі здивовано намагаються відслідкувати ідею та суть дії, коли автор нарощує багатокілограмові білі крила з гіпсу, намагаючись злетіти, а згодом вирішує їх позбутися.

У ході проведення перформансу «Шахівниця» (2009), реалізованого під час «Тижня актуального мистецтва» у Львові та повтореного згодом у польському Любліні, В. Кауфман довго грав сам із собою в шахи. Він періодично заміняв фігури на всілякі дрібні предмети на зразок гайок, транзисторів, фігурок, свічок... Таким чином, він розгорнув перед глядачами драму творіння й руйнування, яка є суто грою без правил. Разом з тим, був показаний образ деміурга, що грається зі своїм світом, за ним самим встановленими правилами, ігноруючи всяку внутрішню логіку творення. Інший перформанс, такого ж глибокого філософського змісту, названий «Спроба передчуття» (2010—2011), був показаний в авторській інтерпретації в різних місцях — Поповичі, Кракові, Любліні, Тель-Авіві. Основною його ідеєю було підкреслити, що все (територія, земля, простір) має свій відповідний код. Художник немовби здійснює спробу просканувати, розкодувати територію, її частину чи окреме місце, досягнути, що з тим місцем було, чи спробувати відчути, що з ним буде. Для окреслення простору він використовує особливий інструмент — попереджувальну стрічку, яку застосовують, огороджуючи територію, коли щось станеться. Ця стрічка творить характерне відчуття тривоги, концентрує увагу, застерігає, попереджає про загрозу. Вона немовби перетворюється у живу істоту, здійснюючи пошук певної конфігурації просто-

ру. Дерева, будівлі, звичайні перехожі можуть бути задіяні як об'єкти, за які зачіпається стрічка... «Декларация порожнечі» 6—25.05.2008 — перформанс, який був проведений під керівництвом В. Кауфмана на фестивалі «Гогольфест» у Києві в Мистецькому Арсеналі. Основа його задуму — відкриття порожнечі через її декларацію в присутності глядачів. Проста, мінімалістична форма перформансу наповнена складним і, разом з тим, простим формальним прочитанням ідеї. Глядачеві презентовані коробки, які за принципом «матрьошки» ховаються одна в одній. Послідовне їх відкривання символізує безконечну порожнечу, ідеальну пустоту: «Порожнеча є всюди-присутньою, онтологічною умовою. Спроба пояснення, вимірення порожнечі відштовхнуть нас від самої порожнечі, стануть спробою заповнення» [1, с. 31].

У проекті «Карпаторозділ» (2007) синтезуються: перформанс, інсталяція та живопис. Художник показав його у приміщенні КМЦ «Дзига» у Львові. Експозиція живопису тут є частиною інсталяційного простору. Вона презентує природу Карпат, безконечні ряди сосен, краєвиди. Автор, однак, не намагається копіювати природу, стверджуючи: «Я не Бог», «я псевдо Бог». Він немовби відкриває існування неповторної природи карпатського життя через музику, яка є частиною перформансу. Проект втілює глобальну, загальноземну ідеологію співіснування, яка розкриває наскрізну, домінуючу тему екології. Осягнення цієї теми відбувається повільно, трансформуючись у свідомості людей. Люди осягають стадію «опікунів природи», певної зверхності, а насправді ж мають перейти до стадії «людина — частина природи». Назву проекту сам автор розшифровує таким чином: «РОЗДІЛ між РОЗумінням і ДІлом, між очікуванням катастрофи та байдужістю. Це — конфлікт між життям та існуванням, це — дерева, що ростуть на могилах лісорубів, це — земля, в якій забирають корисні копалини, натомість залишають власні тіла, це — пташка в помешканні у клітці людини, яка сама живе у більшій клітці багатоповерхівки».

Дійство під назвою «Performance art meeting» В. Кауфман показав під час проведення акції «Ночі культури» в галереї «Лабіринт» в Польщі (2012). Асфальтована стежка в парку ділить газон на дві частини — праву та ліву. Гілля, що розкидане по різні боки, автор намагається з'єднати за допомогою скотча. Гілка до гілки ніби прямують назустріч з

кожної сторони: дві довгі частини кожної палки на середині стежки зустрічаються і з'єднуються в одне ціле. З'єднані гілки автор тягне за собою по стежці до фонтану, де викладає по колу. Уся акція є своєрідним символом єднання, руху назустріч.

В межах арт-лабораторії «Хутір» (місце проведення — Сіда. Вишківський перевал) В. Кауфман реалізував проект «Новий Ноїв ковчег» (23.09.2001). Художник виконав основну умову, поставлену організаторами арт-лабораторії — досконале і повне «вживання» в довколишнє середовище, усвідомлення себе його частиною, пізнання місцевого менталітету і, як наслідок цього, вироблення системи спротиву неорганічному, чужорідному втручанням в середовище. Його перформанс, який за результатами проведення став оригінальною інсталяцією, вповні втілює домінуючу ідею «об'єкта-незайманки».

Оригінальністю підходу та концепцій вирізняється чимало перформансів українських митців. Серед них — проект Алевтини Кахідзе «Суджений-ряджений, з'явись мені у дзеркалі» (2006), який був здійснений у Центрі сучасного мистецтва в Києві. Безпосереднім куратором втілення цієї ідеї був Є. Онух. Перформанс демонструє бажання жінок обирати, обирати тих, від кого залежить її суспільний статус, життєва доля. Цей вибір, зазвичай, відбувається банально, використовуючи ефектний зовнішній вигляд, природну красу. А. Кахідзе вказує, як важко жінці уникнути цих примітивно-життєвих моментів. Привабливо одягнена у білу сукню, авторка сидить у просторій галереї на кріслі, перед великим дзеркалом, пильно вдивляючись в своє відображення. Вона посміхається чоловікам, які відображаються на задньому плані, споглядаючи на неї (зауважимо, що перформанс розрахований на присутність лише чоловіків). Ідея цього дійства вибудована за класичною схемою ворожіння, яка здавна наповнює містикою вибір жінки.

Перформанс Оксани Чепелик «Хор глухонімих», супроводжуваний показом відео, був показаний у 1998 р. в Культурному центрі глухонімих (Київ). Реалізація перформансу відбувалася на основі втілення ідеї хорového співу жестами відомої пісні «Варяг». Проект торкався важливого питання існування людей на межі балансування, у незвичайному світі обмежених відчутті, свідомого досягнення повноти емоцій за відсутності голосу. В задумі ав-

торки розкривається дуже актуальна для сьогоденного світу проблема комунікації.

Як бачимо, перформанс, незважаючи на його новизну та очевидне несприйняття переважною кількістю невідготовлених глядачів, стає доволі популярним в Україні. До нього звертаються митці середньої і молодшої генерації. Звичано, не в усіх випадках відчутними є ознаки високого професіоналізму, адже досягнення цього різновиду творчості у нас поки-що здійснюється самотужки, шляхом експерименту і не завжди передбачуваного результату. На жаль, в мистецьких навчальних закладах України мистецтво перформансу ще не вивчається. Основою його вивчення, формування вітчизняного надбання все ще залишається досвід провідних зарубіжних художників.

У цілому ж аналіз літературних та практичних джерел дав змогу зробити висновок про недостатню кількість ґрунтовних наукових праць, які висвітлюють форми акціонізму та його типологічну еволюцію сучасного українського мистецтва в другій половині ХХ та на поч. ХХІ століття. Поодинокі локальна активність митців як перша спроба до 1990 рр. та у наступних більш розрекламованих періодах, включно із сьогоденням, не знайшла наукової оцінки у працях істориків, критиків та теоретиків мистецтва та культури, що також зумовлює актуальність обраної теми дослідження.

Зараз, коли ще відбувається живий процес формування нових стосунків, проблем і категорій в сучасному мистецтві, можна сказати лише про те, що це мистецтво актуальне стосовно існуючої дійсності, радикальне, яке розкриває інший пласт мислення митця та спостереження глядача, інше відношення до суб'єкта і об'єкта мистецького процесу в просторі. Саме тому акціонізм виокремився в низку часових подій, які потрібно вивчити, дослідити та систематизувати в єдину українську мистецьку структуру в контексті світового процесу.

1. Декларація порожнечі // Альманах. — Львів : Інститут актуального мистецтва, 2008. — № 1. — С. 31.
2. Кауфман В. Гра в гру / Влад Кауфман. — Львів : Аз-Арт, 2002. — 368 с.
3. Склярєнко Г. Федір Тетянич: Останній політ / Галина Склярєнко // Образотворче мистецтво. — 2007. — № 4. — С. 14—17.
4. Акціонізм. — Електронний ресурс. Режим доступу. — URL: <http://pl.m.wikipedia.org/wiki/Акціонізм>.

Tamara Hridyayeva

PERFORMANCE AND SPATIAL ART EVENTS-ACTIONS IN UKRAINE IN THE 1960S — FIRST HALF OF 1990S

The article is dedicated to timing analysis of practical manifestations of different typological forms of the Ukrainian performance, and non-typical spatial art events-actions. Specificity of author's methods is presented, and peculiarities of ideological, artistic and aesthetic features of Ukrainian actionism in the system of fine art of Ukraine of the 1960s — first half of 1990s were considered. Active practical interest in this form of art provides for the establishment of principles of art history qualifications, prompts to scientific development and coverage of basic ideological manifestations.

Keywords: action, «the art of action», performance, «performative» Ukrainian actionism.

Тамара Грідяєва

ПЕРФОРМАНС И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СОБЫТИЯ-АКЦИИ В УКРАИНЕ

1960-х — первая пол. 1990-х годов

Статья посвящена временному анализу практических проявлений разных типологических форм украинского перформанса и нетипичных пространственных событий-акций. Представлена специфика авторских методов и рассмотрены особенности идеологических, художественно-эстетических признаков украинского акционизма в системе изобразительного искусства Украины 1960-х — первой половины 1990-х годов. Активная практическая заинтересованность этим видом искусства обуславливает создание принципов искусствоведческой квалификации, побуждает к научной разработке и освещению основных идейных проявлений.

Ключевые слова: акция, «искусство действия», перформанс, «перформативный», украинский акционизм.