

Міністерство освіти і науки України

Державний заклад «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ГРУЄВА ОЛЕКСАНДРА ВАЛЕРІЇВНА

УДК 32:7.038.6

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПОЛІТИЧНИЙ АКЦІОНІЗМ:
ПОНЯТТЯ, ФОРМИ, ДОСВІД ВИКОРИСТАННЯ
У ПОЛІТИЧНОМУ ПРОЦЕСІ**

23.00.02 «Політичні інститути та процеси»

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата політичних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання чужих ідей,
результатів і текстів мають посилання на відповідне джерело

(підпис, ініціали та прізвище здобувача)

Науковий керівник
доктор політичних наук, професор
Маслов Юрій Костянтинівич

Одеса – 2019

АНОТАЦІЯ

Груєва О. В. Політичний акціонізм: поняття, форми, досвід використання у політичному процесі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата політичних наук за спеціальністю 23.00.02 «Політичні інститути та процеси». – Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Одеса, 2019.

У дисертації політичний акціонізм визначено як систему художньо увиразнених форм політичного протесту, публічного обговорення та дискусії, в яких проявляється театралізація, ігрова компонента, видовищність, динамічність тощо. Підкреслено, що політичний акціонізм є сукупністю спектакулярних форм політичної участі, зазвичай, протестного та провокаційного характеру з викликом існуючому політичному ладу. Наголошено, що політичний акціонізм об'єднує низку ненасильницьких технологій протесту на перетині політичного активізму та артистизму, які спрямовані не стільки на масове охоплення аудиторії, скільки на увагу медіа й отримання подальшого публічного резонансу. Політичний акціонізм представлено як мистецько-видовищно-ігрову форму донесення політичного.

Запропоновано систему характеристик політичного акціонізму: 1) неінституціалізований характер; 2) зазвичай незаангажованість у донесенні певного політичного меседжу, але звертається увага, що політичний акціонізм може представляти певну ідеологію, політичну силу, бути провідником певної політичної ідеології. Творцями перформансів, гепенінгів та інших акцій визначено як митців (які в своїй більшості політично незаангажовані), так і активних суб'єктів політики (партії, громадські організації тощо), які акціями доносять ідеологічно мотивовані меседжі; 3) ідея акції просувається для привернення уваги влади до проблеми, але первинна інтеракція здійснюється не з владою, а саме з глядачем, який може стати

учасником акції під час її перебігу або ж відреагувати на неї (повідомлення у соціальних мережах, поширення фото чи відео, ведення стрім-трансляції тощо).

У дисертації аргументовано, що систему політичного акціонізму утворюють політичний перформанс, гепенінг, арт-інсталяція, стрит-арт, флешмоб, боді-арт та ін. Функціями політичного акціонізму визначено: 1) інформаційно-комунікаційну (донесення певної політичної ідеї, генерація нових політичних смислів, швидке поширення нової інформації); 2) політичної соціалізації (під впливом різноманітних акцій формується політичний світогляд особи, її розуміння політичного; акціоністи виступають агентами політичної соціалізації); 3) політичної мобілізації (згуртування людей для просування політичної ідеї, поштовх до участі в потенційних акціях).

Політичний перформанс розглянуто як різновид акціоністських практик, який є візуально-процесуальною композицією (грою, виступом) на суспільно-політичну тематику зі символічними атрибутами, яка представлена випадковій чи запрошеній аудиторії. Це різновид соціальних перформансів, які є відповіддю на злободенні політичні події; це політичний публічний жест (фізичний, вербальний) зі символічним змістом. Риси політичного перформансу: 1) лаконічність, ритуальний механізм, ігрова природа для вираження політичного смислу за допомогою художніх практик; 2) зорієнтованість на візуальний характер сприйняття та пошук символічних підтекстів (прихованих смислів); 3) поєднує жест, епатаж і провокативність, може виходити за межі загальноприйнятих етичних норм; 4) використовує стратегію шоку для руйнації стереотипності політичного мислення громадян; 5) містить елементи парадоксальності, часто – абсурдності; 6) транслює актуальні політичні проблеми через тіло людини-перформера, котре постає як знакова, символна система, що генерує нові політичні смисли; 7) створювана політичним перформером подія не відрізняється від світу повсякденності, а лише в незвичній формі апелює до проблеми; 8) для його виконання зазвичай достатньо лише людського тіла (тіл) й публічного простору; 9) під час його проведення глядачі не залучаються у вибудовування сюжету.

Політичний гепенінг визначено як акціоністську імпровізаційну форму політичної активності зі залученням ситуативних учасників, яка організована на основі умовного, динамічно змінюваного сценарію акції. Риси політичного гепенінгу: 1) ігрова імпровізаційність на суспільно-політичну тематику; 2) глядач неодмінно є співвиконавцем акції, межа між ініціаторами-виконавцями гепенінгу та глядачем відсутня; 4) створення шоккових, провокаційних ситуацій, через які присутні викликаються на емоцію; 5) відсутність чіткого сюжету; створення атмосфери абсурду, інколи – насилля задля проведення асоціації з реальністю повсякдення; 6) відбувається в умовах публічного простору; 7) унікальність кожного гепенінгу, неможливість його повторення (на відміну, наприклад, від політичного перформансу); 8) сприйняття дії учасників як алогічних, абсурдних і випадкових, але кожен дію ініціатори наповнюють політичним символізмом; 9) невизначена тривалість проведення. У роботі звернено увагу на такий різновид гепенінгів, як монстрації.

Політична інсталяція розглянута як просторова композиція, елементи якої в поєднанні наділені символічністю, транслюючи, маніфестуючи певні політичні ідеї. Рисами політичної інсталяції визначено: 1) спрямованість на зміну людиною політичного простору; 2) можливість її створення як професійними митцями, так і протестним немистецьким середовищем; 3) зорієнтованість на візуальне, невербальне сприйняття та ін.

Політичний флешмоб (політмоб) представлений як видовищно-ігрова форма політичного акціонізму, яка полягає в одноразовому або хвилеподібному проведенні масових короткотривалих театралізованих акцій за попередньо узгодженим сценарієм; це спектакулярна мережева взаємодія, яка здійснюється на основі горизонтальних соціальних комунікацій. Риси політмобу: 1) позаінституційний характер; 2) організація зазвичай за посередництва Інтернет-ресурсів; 3) видовищність, яскраво виражений ігровий контекст; 4) хронометричність, відсутність імпровізацій (характерно тільки для класичних одноразових флешмобів).

Сучасні флешмоби мають багато варіацій проведення і не обмежуються класичним одноразовим зібранням-шоу учасників у певному місці та в певний час, наприклад, хвилеподібні флешмоби з передачею естафети, флешмоби-мовчання, Інтернет-флешмоби, які обмежуються тільки віртуальною складовою та ін.

Політичний стрит-арт розглянутий у дисертації як політично спрямоване вуличне мистецтво, яке переважно в межах урбанізованого простору візуалізує соціально-політичний процес. Рисами політичного стрит-арту визначено: 1) протестний характер (естетична форма протесту) або ж набуття форми політичної рефлексії; 2) яскрава спрямованість на глядача; 3) локалізація насамперед у місцях історичних трагедій, етнічних конфліктів, соціальної, економічної чи політичної напруги; 4) неоднозначна громадська оцінка (від схвалення до порівняння з вандалізмом); 5) швидка реакція на резонансу політичну подію (репрезентує поточний момент, але водночас може виступати механізмом реалізації політики пам'яті); 6) схильність до анонімності (через провокативний і часто антирежимний характер), ухиляння від прямого контакту стрит-артера та глядача; 7) ідентифікує автора з певними соціально-політичними установками; 8) переважно недосконала художня техніка виконання; 9) найчастіше набуває форми графіті, трафаретних силуетів, рідше – як муралізм (трудомісткий, затратний фінансово та за часом виконання).

У дисертації представлені наукові підходи до тлумачення політичного боді-арту як виду акціонізму, який використовує мову тіла через нанесення на нього зображень для візуалізації політичної самоідентифікації носія зображення. Політичний боді-арт визначено як метод невербальної комунікації, привернення уваги людини до себе (підкреслення індивідуальності), способом відчуття себе «своїм» у певному соціальному середовищі, способом політичної «упізнаваності» людини. Водночас у дослідженні зауважується, що політичний боді-арт може бути лише даниною політичній моді та не виступати колективним чи особистісним маркером ідентичності.

У дисертації проаналізовані зарубіжні політичні перформанси, починаючи зі середини ХХ століття: а) кінця 1950–1970-х років: акції «Ситуаціоністського Інтернаціоналу», «Помаранчевого Інтернаціоналу» («Провотаріату»), руху іппі (йіппі), І. Захарова-Росса, В. Ленгер (Валі Експорт) та ін.; б) 1980–1990-х років: М. Абрамович, О. Бренер, А. Осмоловский, О. Кулик; в) від початку 2000-х років: білоруських перформерів С. Адамовича, Д. Вишнева, А. Пушкіна та Л. Русової; російських перформерів П. Павленського, арт-груп «23:59» і «Війна», панк-рок-гурт «Pussy Riot» та ін. Аналіз проаналізованих перформансів засвідчив їхню протестну природу та маніфестування антивоєнних, антикорупційних, гендерних вимог, протест проти утисків прав людини (особливо, свободи слова), наслідків комуністичного минулого тощо. При аналізі основна увага приділена перформансам, які проводилися у недемократичних умовах, де навіть непряма творча критика влади є переслідувана.

Проаналізовані гепенінги на прикладі антикомуністичних акцій: польської «Помаранчевої альтернативи» В. Фридриха (Майора) (кінець 1980-х рр.), російських «Суспільства дурнів», «Ініціативи революційних активістів», різноманітних карнавальних псевдопартій («Субтропічна Росія», Партія любителів пива ім. А. Лінкольна, КПРС ім. Брежнєва, Партія диктатури плюралізму та ін.), рухів «Фіолетових» і «Синій вершник», акцій арт-активістки Кадо. Наголошено, що в гепенінгах використовуються елементи абсурдизації, аби завуалювати протест і уникнути репресій; іронія, сарказм, гумор визначені основними інструментами гепенінгів. Значна частина проаналізованих гепенінгів стосувалася новітнього періоду розвитку країн колишнього соціалістичного табору та СРСР, позаяк гепенінги стали відбиттям суспільного запиту на прояв антивладного сарказму, критику партійних і виборчих «брудних» технологій, практикованих партіями та ін. причинами.

Привертається увага до сучасних арт-інсталяцій політичного спрямування, які ведуть початок від першої половини ХХ століття (дадаїсти, сюрреалісти). Аналіз

сучасних політичних арт-інсталяцій (Н. Азеведо, А. Вейвея, П. Каммінса, Т. Пайпера, А. Шеррі та ін.) засвідчив їх роль найперше як форми збереження, підтримки колективної пам'яті, яка спрямована на реконструкцію минулого в сучасному (пам'ять про жертви двох світових воєн, жертв Голокосту, голодоморів, громадянських воєн і под.). Дисертантка аргументує, що інсталяції є однією з найпопулярніших акціоністських практик в ході сучасних революцій, що аргументовано на прикладі «Арабської весни» та гонконгської «Парасолькової революції». У них піднімаються найгостріші проблеми сьогодення (нелегальна міграція, війни, порушення прав людини, втручання в внутрішні справи суверенних держав тощо). Це засвідчує, що мистецтво арт-інсталяцій не обмежене естетичними завданнями: мистецтво постає й як політичний жест.

У дисертаційному дослідженні виділено різновиди сучасних флешмобів як варіацій політичного акціонізму: «мовчазні» флешмоби (їх поява зумовлена переслідуваннями моберів владою); Інтернет-флешмоби (так зв. і-mob, які відбуваються в Twitter, Facebook та інших мережах зі створенням відповідного хештегу); хвилеподібні естафетні флешмоби (передбачають масовість акцій із передачею права на проведення акцій від особи (колективу) до наступних учасників) та ін. Підкреслюється, що абсолютна більшість політичних флешмобів мають мирний характер, але є приклади (нечисельні) переростання мирної за своєю природою акції в організоване насилля. Звертається увага, що в окремих недемократичних державах політичні флешмоби прирівняні до інших акцій протесту (мітингів, пікетів), заборонена стихійна самоорганізація для їх проведення.

Автор аргументує, що сучасний політичний стрит-арт веде традицію починаючи від 1920-х років (графіті Мао Цзедуна як промоція комуністичної революції в країні, протестний стрит-арт у кварталах американських міст, де локалізовано проживають афроамериканці та ін.), а широкого розповсюдження стрит-арт набуває з кінця 1960-х років. Дисертаційний аналіз засвідчив, що стрит-арт найвиразніше проявляється під час революцій: революційний стрит-арт трансформує

радикальний художній жест у радикальний політичний, а вуличне мистецтво стає суспільним служінням. Особливий потенціал, на думку дисертанта, стрит-арт має в недемократичних країнах, де, попри владний спротив, проявляється творчий протест (як-от в Ірані, Кенії, Сирії).

Дисертант аргументує, що політично спрямований боді-арт відомий зі стародавніх часів (символізував статус людини), але сучасного звучання набув у ХХ столітті, починаючи від 1910-х років (тоді російський футуризм проголосив «вторгнення мистецтва в життя» через модифікацію тіла). Як і в випадку зі стрит-артом, дисертаційний аналіз засвідчив: кількість носіїв різноманітного політично спрямованого боді-арту особливо зростає під час революцій, воєн і після них. Ставлення до політично спрямованого боді-арту в різні часи й у різних державах різнилося – від кримінального переслідування (як-от у СРСР), трактування його як певної хвороби (у Великій Британії використовують поняття «синя хвороба») до розуміння як естетичного авангардизму або ж явища масової культури.

Еволюцію вітчизняного політичного акціонізму дисертант пов'язує з періодом радянської перебудови другої половини 1980-х років; автором констатовано: до початку 2000-х років різноманітні авангардні практики в політиці мали радше поодинокий характер. Перші вітчизняні політичні перформанси датовані початком 1990-х років (Ю. Соколов, О. Замковський, С. Горський, В. Кауфман, харківська «Група швидкого реагування»), з подальшою еволюцією у 2000-х роках (група «Революційний Експериментальний Простір», Н. Гончар, П. Армяновський та ін.). Особливу увагу дисертантом приділено аналізу політичних перформансів під час Революції Гідності (перформанси із жовто-блакитним піаніно та ін.). Відзначено перформанси «Київського культурного трибуналу», «Колективу Конкретних дат», руфера П. Ушевця, М. Куликовської та ін.

Самобутність українського перформансу дисертантом вбачається в його активній реакції на болісні процеси в суспільстві та державі. Відзначено, що перші перформанси спрямовувалися на повалення комуністичного тоталітаризму, а після

проголошення незалежності нашої держави – на декларування демократичних ідей, ідеї соборності України, боротьби за українську мову тощо. Від кінця 1990-х років активізувалася тематика порушень прав людини (найперше в сфері свободи слова) та «чистоти» виборчого процесу. Перформанси 2000-х років актуалізувати євроінтеграційну тематику та проблеми політики пам'яті (вшанування пам'яті жертв голодоморів, Голокосту, депортації кримських татар), із 2014 року – проблеми анексії Автономної Республіки Крим, збройних дій на Донбасі, проблеми внутрішньо переміщених осіб, переслідування кримських татар окупаційною російською владою в Криму тощо.

Дисертант доводить, що вітчизняний політичний гепенінг веде традицію від акцій «Променів чучхе», акцій періоду студентської «Революції на граніті», які пародіювали й абсурдизували комуністичні ідеї. Різновидом гепенінгів, які уже «прижилися» в Україні, дисертант називає монстрації – акції без сценарію за аналогією з демонстрацією, але художньо представлені та змістовно абсурдизовані; при їх проведенні учасники виходять на акцію з плакатами (за аналогією з демонстрацією), але абсурдними та подекуди аполітичними за змістом. Популярними датами проведення монстрацій є свята, які в радянські часи відзначалися масовими демонстраціями.

У роботі розглянуто еволюцію політичної арт-інсталяції, починаючи з початку 1990-х років, наприклад, іронічно-саркастичні щодо влади роботи творчого об'єднання «Фонд Мазоха». Автором відзначається, що особливо велику кількість політичних інсталяцій було створено в дні Революції Гідності (наприклад, каркас новорічної ялинки-2014 на київському Майдані Незалежності, барикади-інсталяції Майдану, численні «географічні інсталяції», які символізували загальноукраїнський характер акції протесту та ін.). Тематика сучасних інсталяцій: символізація ідеї ненасилля та мирного життя; тематика люстрації та декомунізації; збереження колективної пам'яті; привернення уваги до резонансних подій на міжнародній арені.

Дисертантом відзначається, що український політичний стрит-арт розвивається від середини 1990-х років, а з початком третього тисячоліття відбувся «вибух» вуличного мистецтва з хвилеподібними стрибками активності, які безпосередньо корелюються зі соціально-політичною ситуацією. Національні кольори, державна символіка, поетичні цитати, обриси впізнаваних національних героїв знайшли відбиття в різноманітних техніках вуличного живопису. Стрит-арт водночас і популяризує певні ідеї, і є сатирою щодо соціально-політичних проблем, і виступає політичною карикатурою щодо політиків тощо. Дисертант підкреслює, що трагічні події в Україні останніх років дали новий поштовх політичному стрит-арту патріотичної спрямованості зі зображенням історичних і новітніх національних героїв, пропагування національних кольорів, патріотичних гасел, державницьких образів і символів. Український стрит-арт став «аранжуванням» Революції Гідності (донесення образів загиблих у боротьбі з режимом, батальних сцен, що слугує механізмом формування колективної свідомості, збереження пам'яті про події в суспільстві) та подальшого процесу становлення української державності.

На думку дисертанта, елементи політичного боді-арту можна віднайти в татуюваннях часів Київської Русі (бояри та князі, а також злочинці), козацько-гетьманської доби (козаки-характерники); тогочасний боді-арт був показником статусу та символом певної ідеї. У ХХ столітті боді-арт був притаманний маргіналам, творчому середовищу, але нині він вийшов за межі цих прошарків. В останні роки відбувся сплеск українського патріотичного боді-арту (тату-клейноди як національний варіант: державні та національні символи, орнамент-вишиванка, образи національних героїв, козацькі мотиви тощо). Дисертант відзначає, що патріотичний боді-арт не має бути швидкоплинною даниною моді, а виражати глибинний ідентифікаційний сенс: спогад про подію, пам'ять про національних героїв, візуальне акцентування життєвих цінностей (незалежність, свобода, віра, честь і под.).

Ключові слова: політичний акціонізм, постмодернізм, політичний перформанс, політичний гепенінг, політична арт-інсталяція, політична інсталяція, політичний флешмоб (політмоб), політично спрямований боді-арт.

SUMMARY

Gruieva O. V. The modern forms of political actionism: analysis of political science component. – Scientific qualification thesis retaining manuscript rights.

Thesis to obtain the scientific degree of Candidate of Political Science after speciality 23.00.02 – political institutions and processes. – South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, Odessa, 2019.

In the thesis political actionism is defined as a system of artistically pronounced forms of political protest, public debate and discussed, which demonstrate theatricality, game components, staginess, dynamics etc. It is underlined that political actionism is a combination of spectacular forms of political participation of protest and provocative nature (sometimes also antisocial) intended to challenge the existing political system. The author emphasizes that political actionism combines a number of non-violent protest technologies at the intersection of political activism and artistry, aimed mostly and media attention and receiving further public resonance. Political activism is presented as artistic, spectacular and game form of delivering a political message.

The author proposed a system of political activism features: non-institutional character; general impartiality in delivering some political message, but attention is paid to the fact that political activism may represent a certain ideology, political force; the idea of action is promoted in order to draw attention to the problem, but the primary interaction is carried out with the spectators rather than with the authorities. The spectators may take part in the action while it is being carried out or respond to it later (through messages in social networks, sharing pictures or videos etc.).

The thesis argues that the system of political actionism consists of political performance, happening, art installations, street art, flash mobs, body art etc. The following functions of political actionism have been defined: information and communication (communicating a certain political idea, generation of new political meanings, rapid spread of new information); political socialization (the political outlook of people and their understanding of politics is shaped under the influence of different actions; actionists play the role of political socialization agents); political mobilization (uniting people in order to promote a political idea, enhancing participation in potential actions).

Political performance is viewed as a type of actionist practices, which is a visual and procedural composition (game, performance) on political issues with symbolic attributes that is presented to random or invited audience. Its main features include: conciseness, ritual mechanism, playful nature meant to express the political meaning using artistic practices; orientation on the visual nature of perception and searching for symbolic implications; combining gestures, shocking and provocativeness, which may go beyond the limits of generally accepted ethical standards; using shock strategy in order to ruin the stereotypical political thinking of citizens; it includes elements of paradox and often or absurd; it transmits the current political problems through the body of the person – performer, which appears as a sign system generating new political meanings. The event created by political performer is no different than the world of everyday life, but it appeals to the problem in an unusual way. All that is required for its execution is the body (bodies) and public space. While it is being carried out the audience is not involved into constructing the plot.

Political happening is defined as an actionist, improvisational form of political activity involving casual participant with conventional and dynamically changing scenario of the action. Its features include: playful improvisation on political issue; viewer as co-performer; creating shocking, provocative situations, which provoke the audience emotionally; lack of a clear plot; creating an atmosphere of absurd and sometimes of violence in order to invoke associations with the reality of everyday life; performing under

the conditions of public space; uniqueness of each happening and impossibility of repeating it; perceiving the actions of participants as illogical, absurd and random, while in fact each of the actions is full of political symbolism; uncertain duration. Attention is paid to monstration as a specific type of happening.

Political installation is viewed as a spatial art composition, the combined elements of which are endowed with symbolism, transmitting and manifesting some political ideas. The features of political installation include: orientation on changing the political space by a person; it is created both by professional artists and by protest, non-artistic environment; orientation on visual, non-verbal perception.

The thesis considers political flash mob as spectacular and playful kind of the political actionism technology that consists of single or wavy performance of short theatrical mass actions according to a pre-agreed scenario; it is a spectacular network interaction, which is carried out on the basis of horizontal social communication. The features of political mobs are: non-institutional nature; organization through online resources; spectacular character; distinct playful context; chronometrics, lack of improvisation (typical only for classical, single flash mobs). Attention is paid to variations of modern political mob, such as: wavy flash mobs in relay form, silent flash mobs, online flash mobs, which are limited only to the online component etc.

Political street art is viewed as politically oriented street art, which visualizes the socio-political process, usually within urbanized space. Political street art has the following features: protest character (esthetic form of protest) or a format of political reflection; pronounced orientation on the viewer; location in the places of historic tragedies, of social, economic or political tension; ambiguous public assessment (from approval to comparing with vandalism); quick response to prominent political event (it represent the current moment, but may also be a mechanism of politics of memory implementation); tendency towards anonymity (due to provocative and often anti-regime character) etc.

The thesis presents scientific approaches to interpretation of political body art as a type of actionism, which uses the body language through drawing pictures on it in order to

visualize the political self-identification. Political body art is defined as a method of non-verbal communication, person drawing attention to himself or herself (emphasizing the individuality), and a way of increasing the political “recognizability” of a person. At the same time the research notes that political body art may be only a tribute to political fashion and be unrelated to collective or individual identity markers.

The author analyzed foreign political performances, starting from the middle of 20th century (the actions of „Situationist International”, “Orange International” (“Provoartiate”), yippie movement, W. Lehner (Vali Export), M. Abramovich, O. Kulyk, A. Pushkin, P. Pavlenskyi, art-groups “23:59” and „Viyna”, punk rock group „Pussy Riot” etc.). Attention is paid to political happenings (Polish “Orange Alternative”, Russian “Society of Fulls”, “Initiative or Revolutionary Activists”, various carnival quasi-parties, such as: “Subtropical Russia”, Party of Beer Lovers named after A. Lincoln, CPSU named after Brezhnev, Party of Pluralism Dictatorship.

The author draws attention to modern politically orientated art installations, which originate in the first half of 20th century. The analysis of modern political art installations (of N. Azvedo, Ai Weiwei, P. Cummins, T. Piper, A. Cherry and others) proved their primary role as a form of preserving and supporting collective memory, aimed on reconstruction of the past in modern times.

The dissertation research distinguishes the types of modern flash mobs as variations of political actionism. The author distinguishes “silent” flash mobs (their appearance was caused by prosecution of mobbers by authorities); i-mobs, which are carried out in social networks with creating a proper hashtag; wavy relay flash mobs (which involve mass action with transferring the right to perform the action from one person (or a group) to the next participants) etc. It is emphasized that the vast majority of political flash mobs are peaceful, but there are examples of peaceful actions escalating into organized violence. It is pointed that in some non-democratic countries flash mob is equated to other protest actions (rallies, pickets), their spontaneous self-organization is forbidden.

It is noted that the modern political street art tradition originates in the 1920s (graffiti of Mao Zedong as a promotion of the communist revolution in the country, protest street art in African American neighborhoods etc.). Street art gained wide popularity in the end on 1960s. Our analysis proved that street art manifests itself most clearly during revolutions: it transforms radical artistic gesture into a radical political one. Street art has particular potential in the non-democratic countries, where creative protest appears despite of government resistance.

Politically oriented body art has been known from ancient times (it symbolized the status of a person), but it gained its modern form in the 20th century, starting with the 1910s (the Russian futurism proclaimed “invasion of art into life” through body modification). The analysis has shown that the number of political body art carriers increases during revolutions, wars and after them. The attitude to politically oriented body art varied in different times and different countries – from criminal prosecution (as it was in USRR) to perceiving it as esthetic avant-garde or mass culture phenomenon.

The evolution of Ukrainian political activism is connected with the Perestroika period. The first political performances in our country were carried out in the beginning of 1990s (Yu. Sokolov, O. Zamkovskiy, S. Horskiy, V. Kaufman, the Kharkiv-based “Rapid Response Group”) with further evolution in the 2000s (the “Revolutionary Experimental Space” group, N. Honchar, P. Armyanovskiy and others). Particular attention is paid to the analysis of political performances during the Revolution of Dignity. The author researched the political component of the performances of “Kyiv Cultural Tribunal”, “Collective of Specific Dates”, roofer P. Ushevets, M. Kulykovska. We observe the appearance of Ukrainian political happenings starting with the actions of “Juche Rays”, actions of the students’ “Revolution on Granite”, which provided parody and absurdization of the communist ideas. The events of Orange Revolution and especially of the peaceful period of Revolution of Dignity may be viewed as a great-scale happening.

The thesis considers the evolution of the political art installation, starting with the beginning of 1990s. The author pays particular attention to the installations of Revolution

of Dignity (the skeleton of 2014 Christmas tree during Euromaidan, barricades-installation, “geographic installations”, which symbolized the all-Ukrainian character of the protest action etc.).

The Ukrainian political street art developed since the middle of 1990s and the beginning of the third millennium marks the “boom” of street art with wavy peaks of activity, which directly correlate with the socio-political situation. The national colors, state symbols, poetic quotes, outlines of recognizable national heroes are reflected in different techniques of street painting. Street art popularizes certain ideas and serves as satire on socio-political problems, as well as political caricature of politicians etc. The tragic events of the last years in Ukraine gave a new boost to the patriotically oriented political street art.

The analysis of political body art found its elements as far back as in the tattoos in the Kyivan Rus and Cossack Hetman times (Cossacks-kharakternyks); the body art of those times was an indicator of status and a symbol. In the 20th century was characteristic for outcasts and creative community, but nowadays it has gone beyond the limits of those social groups. In the recent years, there has been a surge of Ukrainian patriotic body art (tattooed insignia).

Keywords: political actionism, postmodernism, political performance, political happening, political art installation, political installation, political flash mob (political mob), politically oriented body art.

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Груєва, О. В. (2016). Перформанс: використання творчого потенціалу у політиці. *Держава і право. Серія Політичні науки*, 74, 97–107.
2. Груєва, О. В. (2016). Методологічні засади аналізу політичного акціонізму. *Політикус*, 4, 5–8.
3. Груєва, О. В. (2016). Інсталяція як новітня форма політичного акціонізму. *Вісник Дніпропетровського університету ім. Олеся Гончара. Серія Філософія. Соціологія. Політологія*, 5, 17–24.
4. Груєва, О. В. (2016). Постструктуралізм і постмодернізм як методологічне підґрунтя дослідження політичного акціонізму. *Вісник Дніпропетровського університету ім. Олеся Гончара. Серія Філософія. Соціологія. Політологія*, 6, 24–32.
5. Наумкіна, С. М., Груєва, О. В. (2016). Політичний гепенінг у системі акціоністських форм політичної активності. *Вісник Донецького національного університету. Серія Політичні науки*, 1, 86–91.
6. Hrujeva, O. (2017). Happening polityczny jako technologia postmodernistycznego działania politycznego (analiza zagranicznego i krajowego doświadczenia zastosowania). *Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія Політологія*, 11, 30–37.
7. Hrujeva, O. (2017). Postmodernistyczne formy aktywności politycznej (na przykładzie wydarzeń na Ukrainie w okresie końca 2013 i 2014 roku). *Historia i Polityka*, 21 (28), 53–65.
8. Груєва, О. В. (2018). Політичний акціонізм: поняття, форми, досвід використання у політичному процесі. *Політичне життя*, 1, 20–25.

9. Груєва, А. (2018). Политический перформанс как технология коммуникативной интеракции. *Administrare Publică. Revistă metodico-științifică trimestrială*, 1, 128–132.

Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Груєва, О. В. (2017). Політична інсталяція як постмодерністська форма політичного акціонізму: In Матеріали II науково-практичної конференції *Соціальні трансформації у кризовий період*. Краматорськ – Вінниця: Наукова ініціатива «Універсум», 70–73.

2. Груєва, О. В. (2017). Вуличні політичні інсталяції як спосіб вираження протестних революційних ідей. In Матеріали міжнародної науково-практичної конференції *Історія, проблеми та необхідні умови становлення громадянського суспільства в Україні*. Львів: Львівська фундація суспільних наук, 88–92.

3. Груєва, О. В. (2017). Політичні інсталяції як механізм реалізації політики пам'яті. In Матеріали міжнародної науково-практичної конференції *Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників суспільних наук*. Київ: Київська наукова суспільствознавча організація, 85–88.

4. Груєва, О. В. (2017). Політичний стріт-арт: концептуалізація як акціоністської практики. In Матеріали II всеукраїнської науково-практичної конференції *Сучасна українська держава: вектори розвитку та шляхи мобілізації ресурсів*. Одеса: Центр соціально-політичних досліджень «Politicus», 14–18.

5. Груєва, О. В. (2017). Використання потенціалу стріт-арту у політичному процесі: аналіз зарубіжного досвіду. In Матеріали II всеукраїнської наукової конференції студентів і молодих вчених *Соціально-політичні проблеми сучасності*. Дніпро: УН-т ім. А. Нобеля, 64–67.

6. Груєва, О. В. (2018). Політмоб (політичний флешмоб) як новітня форма активізму громадянського суспільства. In Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції *Проблеми формування громадянського суспільства в Україні*. Дніпро: Дніпропетровський державний університет внутрішніх справ, 64–68.

З М І С Т

ВСТУП	22
РОЗДІЛ 1. СТАН НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ ПОЛІТИЧНОГО АКЦІОНІЗМУ	29
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження політичного акціонізму	29
1.2. Теоретико-методологічні підходи до вивчення політичного акціонізму	41
Висновки до розділу 1	57
Список використаних джерел до розділу 1	59
РОЗДІЛ 2. ПОЛІТИЧНИЙ АКЦІОНІЗМ: КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ПОНЯТЬ, ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНИХ ФОРМ	79
2.1. Політичний акціонізм у системі новітніх форм політичного активізму	79
2.2. Характеристика сутнісних ознак основних практик політичного акціонізму	91
Висновки до розділу 2	119
Список використаних джерел до розділу 2	122
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ЗАРУБІЖНОГО ДОСВІДУ ВИКОРИСТАННЯ МОЖЛИВОСТЕЙ ПОЛІТИЧНОГО АКЦІОНІЗМУ	132
3.1. Перформанс: використання творчого потенціалу в політиці зарубіжних країн	132
3.2. Символізм політичного гепенінгу: аналіз зарубіжних імпровізаційних форм політичної активності	146
3.3. Увиразненість політичних ідей у зарубіжних арт-інсталяціях	155
3.4. Варіативність сучасних політичних флешмобів у світовій практиці	163

3.5. Політичний стрит-арт і боді-арт як акціоністські практики: зарубіжний досвід	170
Висновки до розділу 3	180
Список використаних джерел до розділу 3	182

РОЗДІЛ 4. УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД ВИКОРИСТАННЯ ПОТЕНЦІАЛУ ПОЛІТИЧНОГО АКЦІОНІЗМУ	192
4.1. Українські політичні перформанси та гепенінги як інструменти мирного спротиву	192
4.2. Політичний символізм вітчизняних арт-інсталяцій	204
4.3. Політичний флешмоб, стрит-арт і боді-арт у системі вітчизняного акціонізму	214
Висновки до розділу 4	224
Список використаних джерел до розділу 4	226
ВИСНОВКИ	235

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В останні десятиліття формується нова (некласична) естетика політики; нею пропонується оновлене бачення форм репрезентації політичних ідей і вимог. Попри домінування класичних, усталених форм політичної активності, сучасний політичний процес модифікується завдяки образним, емоційно насиченим технологіям, які можна означити об'єднаними поняттями «політичний акціонізм».

Сьогоднішнє політичне життя виражає стійкий інтерес до нестандартних ігрових форматів донесення політичних ідей; у політичному процесі дедалі сміливіше застосовуються театралізовані форми політичної участі, зазвичай протестного та провокаційного характеру. Вони потребують наукового аналізу. Такі форми новітнього політичного активізму можна визначити як спектакулярні; активізм починає уподібнюватися колективній драматургії, гра стає атрибутом громадсько-політичної активності. Політика набуває новітньої конфігурації, перетворюючись у своєрідний постмодерний спектакль. У «суспільстві спектаклю» (за Г. Дебором) беззаперечними трендами стають поняття «симулякр», «віртуальність» і «спектакль (гра)». Спектакуляризація політичного активізму є результатом низки еволюційних тенденцій, як-от еволюція горизонтальних мережевих взаємодій під впливом прогресу інформаційних технологій.

Постмодернізм привніс у політику тілесність, домінування візуальних образів, спонтанність, співучасть аудиторії, інтерактивність, нелінійність тощо. Це надало нового поштовху розвитку ігрових технологій у політичному процесі. Політичне постає як гра знаків (за Ж. Бодіаром). Політика набула ознак видовищності, театралізації, що не випадково в умовах інформаційного вибуху та шуму: інтерес медіа та зацікавленість особи за такої значної кількості інформаційних приводів

може викликати або значуща інформація, або нестандартно представлена, яка привертає увагу найперше формою подачі, а вже потім – змістом.

Політичний акціонізм об'єднує новітні форми художнього самовираження на політичну проблематику. Вони наділені системою виражальних засобів, глибокою образністю, знаковим кодом і символікою, художнім контекстом і підтекстом. В основі політичного акціонізму – символізація, з вкладанням в політичні акції очевидних і завуальованих підтекстів. Політичний акціонізм є соціокультурною рефлексією, формою переосмислення сталих політичних конструктів. Він вписується у соціокультурну матрицю постмодерного сьогодення, коли домінантою стає знаково-символічна діяльність; гра візуалізує політичний процес, будь-які прояви політики, а втіленням формату гри й виступають різноманітні практики політичного акціонізму.

Акціоністи активно звертаються до політичних тем і переймають традиційні форми політичної активності, модифікуючи їх (наприклад, демонстрація – монстрація; мітинг – гепенінг тощо), або пропонують абсолютно нові форми (наприклад, і-моб). Вони акцентують увагу на непередбачуваності сучасних подій, а для підкреслення цього втілюють свій задум політичної акції в креативній формі. Такі нові творчі форми інтерпретації політичних смислів потребують пояснення з позицій політичної науки.

Зв'язок із науковими програмами, планами, темами. Тема і зміст дисертаційного дослідження є складовою частиною комплексної науково-дослідної теми кафедри політичних наук і права Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» в межах науково-дослідної теми «Соціально-політичні проблеми України в контексті глобальних процесів» (№ державної реєстрації 0114U007155), одним із виконавців якої є дисертантка.

Мета та завдання дослідження. Метою дисертаційного дослідження є концептуалізація новітніх форм політичного акціонізму (політичний перформанс, гепенінг, інсталяція, флешмоб (політмоб), стрит-арт і боді-арт).

Для досягнення мети були поставлені такі **завдання**:

- запропонувати авторську концептуалізацію поняття «політичний акціонізм»;
- сконструювати систему характеристик політичного акціонізму;
- визначити функції політичного акціонізму, схарактеризувати його систему (форми);
- з'ясувати особливості політичного перформансу та висвітлити використання його творчого потенціалу у зарубіжній і вітчизняній політиці;
- розглянути сутнісні характеристики політичного гепенінгу як акціоністської імпровізаційної форми політичного активізму на прикладі українського та зарубіжного політичного процесу;
- схарактеризувати політичну арт-інсталяцію в системі форм політичного акціонізму;
- поглибити теоретико-методологічні позиції щодо сутності політичного флешмобу (політмобу) як видовищно-ігрового різновиду технологій політичного акціонізму, визначити новітні види політмобів;
- розкрити політичну спрямованість стрит-арту на прикладі зарубіжного і вітчизняного вуличного арт-протесту, особливо у періоди революцій;
- запропонувати наукові підходи до розуміння політичного боді-арту як акціоністської техніки вираження політичної самоідентифікації.

Об'єкт дослідження – становлення й еволюція сучасних форм політичного акціонізму.

Предмет дослідження – політичний перформанс, гепенінг, інсталяція, флешмоб, стрит-арт і боді-арт як форми політичного акціонізму.

Методологія дослідження дисертації є синтезом теоретико-методологічних положень символічного інтеракціонізму, постмодернізму та структуралізму (постструктуралізму). За допомогою символічного інтеракціонізму проаналізовані політичні взаємодії на основі вивчення символічного політичного змісту, закладеного в акціоністські практики. Позаяк акціонізм є новітнім постмодерним

явищем, то постмодернізм виступив методологічною основою дисертації. При аналізі постмодерних політичних процесів враховувався перехід від діяльності концептуально-сміслового характеру до знаково-символічної діяльності, які й увиразнені в різноманітних формах політичного акціонізму. Також ми опиралися на методологію структуралізму (постструктуралізму), яка тлумачить політику як знакову систему; це було застосовано для аналізу політичних перформансів, гепенінгів, інсталяцій, флешмобів, стрит-арту, боді-арту.

Методологічні засади для аналізу практик політичного акціонізму формуються завдяки: моделі суспільства спектаклю (Г. Дебор); симуляційній моделі (Ж. Бодріяр); 3) моделі індивідуалізованого суспільства (З. Бауман); 4) моделі суспільства інтерактивного спектаклю (С. Бест, Д. Келлнер) та ін.

Наукова новизна одержаних результатів зумовлена як сукупністю завдань, так і способами їх розв'язання. В межах здійсненого автором дослідження отримано результати, що мають наукове значення.

Уперше:

– визначено політичний акціонізм як систему художньо увиразнених форм політичного протесту, публічного обговорення та дискусії, в яких проявляється театралізація, ігрова компонента, видовищність, динамічність тощо; сукупність спектакулярних форм політичної участі, зазвичай, протестного й провокаційного (подекуди й асоціального) характеру з викликом існуючому політичному ладу. Політичний активізм розглянуто як сукупність ненасильницьких технологій протесту на перетині активізму (політичне начало) та артистизму (мистецьке начало), які спрямовані не стільки на масове охоплення аудиторії, скільки на увагу медіа й отримання подальшого публічного резонансу;

– запропоновано систему характеристик політичного акціонізму: 1) неінституціоналізований характер; 2) зазвичай незаангажованість у донесенні певного політичного меседжу, але й може представляти певну ідеологію, політичну силу, бути провідником певних політичних ідей; 3) ідея акції просувається для

привернення уваги влади до проблеми, але первинна інтеракція здійснюється не з владою, а з глядачем, який може стати учасником акції під час її перебігу або ж відреагувати на неї;

– аргументовано, що систему політичного акціонізму утворюють політичний перформанс, гепенінг, арт-інсталяція, стрит-арт, флешмоб, боді-арт та ін. Визначено функції політичного акціонізму (інформаційно-комунікаційна, політичної соціалізації, політичної мобілізації та ін.).

Удосконалено:

– визначення політичного перформансу як різновиду акціоністських практик у форматі візуально-процесуальної композиції (гри, виступу) без залучення глядачів на політичну тематику зі символічними атрибутами, яка представлена випадковій чи запрошеній аудиторії; окреслено його риси (ритуальний механізм, ігрова природа, зорієнтованість на візуальний характер сприйняття та пошук символічних підтекстів, поєднання жесту, епатажу та провокативності, наявність елементів абсурдизації тощо);

– розуміння політичного гепенінгу як акціоністської імпровізаційної форми політичного активізму зі залученням ситуативних учасників, умовністю динамічно змінюваного сценарію акції; означено його риси (ігрова імпровізаційність, відсутність межі між ініціаторами-виконавцями гепенінгу та глядачем, створення шоквих, провокаційних ситуацій та ін.).

Отримали подальший розвиток:

– ідеї щодо розуміння політичної арт-інсталяції як просторової композиції, елементи якої наділені символічністю, транслуючи, маніфестуючи певні політичні ідеї; визначені її риси (спрямованість на зміну людиною політичного простору; орієнтація на візуальне, невербальне сприйняття та ін.);

– теоретико-методологічні позиції щодо сутності політичного флешмобу (політмобу) як спектакулярної мережевої взаємодії, яка здійснюється на основі горизонтальних соціальних комунікацій, видовищно-ігрового різновиду технологій

політичного акціонізму; визначено його риси та досліджена еволюція форм (хвилеподібні флешмоби, Інтернет-флешмоби та ін.);

– розуміння політичного стрит-арту як політично спрямованого вуличного мистецтва, яке візуалізує соціально-політичний процес переважно в межах урбанізованого простору; вказано на його риси: протестний характер, яскрава спрямованість на глядача, локалізація найперше в місцях історичних трагедій, соціальної, економічної чи політичної напруги та ін.;

– наукові підходи до тлумачення політичного боді-арту як виду акціонізму, який використовує мову тіла через нанесення на нього зображень для візуалізації політичної самоідентифікації. Політичний боді-арт визначено як метод невербальної комунікації, привернення уваги людини до себе (підкреслення індивідуальності), способом відчуття себе «своїм» у певному соціальному середовищі (спосіб політичної «упізнаваності» людини).

Практичне значення одержаних результатів визначається їх актуальністю, новизною і висновками – загальнотеоретичними та практичними. Теоретична цінність положень дисертації полягає не тільки в їх концептуальному, а й дискусійно-постановочному характері. Дослідження формує наукові уявлення про сутність політичного акціонізму, його практики, можливості використання в політичному процесі. Основні положення та висновки роботи можуть бути використані у навчальному процесі при підготовці лекцій, підручників, посібників із політології, політичних технологій; у практичній діяльності суб'єктів політики, зокрема при виборі оптимальної форми донесення політичних ідей.

Апробація результатів дисертації. Теоретико-методологічні положення та ідеї, розвинені в дисертаційному дослідженні, доповідалися та обговорювалися на міжнародних і всеукраїнських наукових, науково-практичних конференціях, семінарах, круглих столах, зокрема на: II науково-практичній конференції «Соціальні трансформації у кризовий період» (м. Краматорськ, 26 січня 2017 р.), міжнародній науково-практичній конференції «Історія, проблеми та необхідні умови

становлення громадянського суспільства в Україні» (м. Львів, 27–28 січня 2017 р.), міжнародній науково-практичній конференції «Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників суспільних наук» (м. Київ, 3–4 лютого 2017 р.), II всеукраїнській науково-практичній конференції «Сучасна українська держава: вектори розвитку та шляхи мобілізації ресурсів» (м. Одеса, 10 лютого 2017 р.), II всеукраїнській науково-практичній конференції «Соціально-політичні проблеми сучасності» (м. Дніпро, 30 березня 2017 р.), всеукраїнській науково-практичній конференції «Проблеми формування громадянського суспільства в Україні» (м. Дніпро, 12 квітня 2018 р.). Дисертація обговорювалася на методологічних семінарах кафедри політичних наук і права Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (2016–2019 рр.).

Публікації. Основні ідеї, положення та висновки дисертаційного дослідження викладені автором у 15 публікаціях, 9 з яких надруковані у фахових наукових виданнях із політичних наук, зокрема 5 – у міжнародних виданнях і вітчизняних виданнях, включених у міжнародні наукометричні бази, 6 – тези виступів на науково-практичних конференціях.

Особистий внесок. Ідеї, які належать співавтору, у дисертації не використовувались.

Структура та обсяг дисертації. Специфіка проблем, що стали об'єктом дисертаційного дослідження, зумовили її логіку та структуру. Робота складається із вступу, чотирьох розділів, поділених на підрозділи, висновків до кожного розділу, загальних висновків і списку використаних джерел до розділів (315 джерел). Загальний обсяг – 242 сторінки, із них основний текст – 220 сторінок.

РОЗДІЛ 1

СТАН НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ ПОЛІТИЧНОГО АКЦІОНІЗМУ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження політичного акціонізму.

Аналіз історіографії дослідження найперше розпочнемо з джерел, які покладено в основу вибору методології дисертації. Дисертація опиратиметься на методологічні засади постмодернізму, структуралізму (постструктуралізму) та символічного інтераціонізму, відповідно на основі відповідної джерельної бази аргументуємо доцільність використання дослідницького потенціалу саме цих методологій для розробки тематики дисертації. Наше дослідницьке завдання виконувалося при опорі на таку джерельну базу, яка уможливила розуміння використання названих методологій для аналізу політичного акціонізму:

а) постмодернізму: наукові розвідки А. Андерсона [10], який дослідив витoki постмодерну; Ж. Бодріяра [22; 23; 24], котрий аналізував природу політичного як гру знаків; Л. Бронзіно [25], яка аргументує актуальність використання постмодерністської парадигми в сучасних соціо-гуманітарних дослідженнях, розглядає характеристики постмодернізму саме як теоретичної моделі; А. Гарбадина [35], який розкриває специфіку методологічного застосування постмодернізму в межах політичної науки; І. Гассана [37; 187], який проклав шлях до розуміння поняття «постмодернізм» через посилення на модернізм, створив термінологію, важливу в контексті обговорення та визначення сутності постмодернізму; О. Жуковського [51; 52; 53], який, аналізуючи сучасні парадигми політологічного дослідження та їх взаємодію, акцентує на методологічних можливостях постмодернізму в дослідженні політичних процесів; І. Ільїна [57; 58], який проаналізував природу та еволюцію постмодернізму в ХХ столітті; Ж.-Ф. Ліотара [84], який вивчає ситуацію постмодерну. А. Луценко [86] дослідив

постмодернізм як стратегію осягнення тілесності через аналіз вчення М. Фуко про вплив владного панування на тіло та концепції А. Арто про потенціал тілесності як каналу трансляції цінностей; Н. Маньковська [89; 90] та Т. Сіднева [124] з'ясовували особливості естетики постмодернізму починаючи від революційних подій у Парижі 1968 року; В. Ратников [113] досліджує епістемологічні особливості (тобто, будову, структуру, розвиток) постмодерністських ситуацій. Вітчизняною дослідницею-філософом Н. Барною пропонується важливе в контексті нашого аналізу розуміння деконструкції як «методологічної настанови формування постмодерної творчості, що визначається в межах еkleктики – першого етапу формування просторових мистецтв, розгорнутого за полісемантичним наповненням символічного простору» [18, с. 6];

б) структуралістський і постструктуралістський підходи: використані теоретико-методологічні розвідки вітчизняної дослідниці С. Куцепал [79]. Акцент зроблено на використанні творчої спадщини представників структуралістського та постструктуралістського підходів до аналізу політики (Р. Барт, Дж. Батлер, М. Фуко та ін.);

в) символічного інтеракціонізму: В. Гулай [43], який визначив межі використання методології символічного інтеракціонізму для аналізу новітніх політичних процесів; Ю. Романенко [116] аналізує механізми символічної інтеракції в політиці; Л. Скідін і Т. Огаренко [126; 127] досліджують концепцію символічного інтеракціонізму Е. Гофмана [40] як методологію дослідження соціальної взаємодії, представляє аналіз символічно-інтеракціоністської рефлексії соціальної системи як різновиду ігрової взаємодії. Також ми опиралися на дослідницьку методику символічного інтеракціонізму як теоретико-методологічного напрямку дослідження політичної сфери, представлену у роботах Дж. Г. Міда, Г. Блумера, К. Д. Бурка.

В основі акціонізму в цілому та політичного акціонізму, зокрема, лежить поняття «гри», а самі технології політичного акціонізму можна назвати «ігровими». Найперше виділимо роботу Г. Дебора, присвячену «суспільству спектаклю» [46].

Вивченню цього типу «суспільства» присвячене дисертаційне дослідження О. Кулика [73; 75], який здійснив історико-філософську реконструкцію та систематизацію змісту поняття «суспільство спектаклю». Мозаїка моделей поведінки в «соціумі спектаклю» представлена в дослідженнях уже загаданої вітчизняної дослідниці С. Куцепал [78; 79].

Також нами використаний підхід філософа-режисера першої половини ХХ століття М. Євреїнова [50], який висунув ідею театральності життя; мислитель захищав «театрократію» («домінування над нами театру»), вишукуючи повсюдно ознаки творчих змін світу людиною. Л. Скідін [128] слушно привертає увагу до театралізації політики. В цьому контексті зауважимо: нині чимало реальних подій театралізуються, принаймні для привернення уваги медіа, тому, характеризуючи політичний акціонізм, ми не могли оминати цей аспект. Так, Н. Ковтонюк [67] використано смисловий концепт карнавалу як код прочитання дискурсу Євромайдану.

Концептуальні засади гри як підґрунтя політичного акціонізму представлені в дослідженнях О. Андрієнко [11], яка аргументувала наявність саме ігрового начала у бутті демократичного суспільства; дослідницею в контексті ігрової моделі зроблено висновок про неподільність гри та політики, гри та демократії, а також про неможливість їх повного збігу. Ігровий аспект української політики досліджувався в політологічному дисертаційному дослідженні та публікаціях І. Лященко [87; 88]. Ігрові технології в політичному процесі були предметом аналізу І. Ветренко та В. Дубицького [32]. На позначення форм політичного активізму А. Зайцева [54] використовує поняття «спектакулярні форми протесту»; дослідниця представляє активізм як сукупність екзистенційних актів звільнення, як колективну драматургію для подолання різних форм сучасного гноблення. О. Новікова [101] розглядає гру як атрибут політичної діяльності. О. Саричев [120; 121] вивчає особливості політичної гри як засобу стимулювання соціальної реальності в епоху постмодерну. Ігрові технології аналізуються М. Хрєновим [170].

Позаяк в основі політичного акціонізму лежить символізація, в акції їх творцями-виконавцями вкладаються очевидні та завуальовані підтексти, то для пояснення природи політичного акціонізму, ми використали дослідження щодо символізації політики, зокрема роботи вітчизняних дослідників-політологів І. Дебенка [44; 45] та О. Славіної [129; 130].

В дослідженнях української дослідниці В. Бавикіної розглядається поняття «політичний акціонізм» у контексті мистецьких перформативних практик, зокрема авторкою визначається роль художника-акціоніста через призму трансформації соціальної реальності. В. Бавикіна зауважує, що «політичний акціонізм є міждисциплінарним явищем, яке має розглядатися як соціокультурний феномен і досліджуватися під кутом різних дисциплін – мистецтвознавства, соціології, філософії» [16, с. 68]; ми ж додаємо до цього переліку політичну науку.

Соціокультурна спрямованість акціонізму є предметом вивчення А. Приходько [111]. Також нами було опрацьовано низку джерел, присвячених політичним акціям представників окремих акціоністських шкіл, зокрема віденського та московського [107] акціонізму. Власне політологічних досліджень акціонізму є небагато; виділимо наукові розвідки Н. Хоми [152; 153; 164], яка проектує поняття «акція», «акціонізм» на поле політики, розглядає візуалізацію як характеристику постмодерної політичної дії, з'ясовує соціалізуючий вплив акціонізму. А. Епштейн аналізує арт-активізм в умовах відсутності публічної політики [182], а Н. Чумічева вивчає акціонізм як односторонній діалог мистецтва з недемократичним режимом [175].

Оскільки наше дослідження має міждисциплінарний характер, включаючи для політологічного аналізу культурологічну, мистецтвознавчу компоненту, то ми опиралися на низку досліджень щодо ролі мистецьких практик у політиці, використання потенціалу мистецтва в політичному процесі. Зокрема, Н. Авер'яноюю аргументовано консолідаційну роль мистецтва в сучасному українському суспільстві; аналіз проводився через призму подій в Україні від кінця

2013 року [1].

Низка досліджень, на які ми опиралися, присвячена окремим практикам політичного акціонізму. Визначимо історіографію дослідження політичних перформансів, гепенінгів, арт-інсталяцій, флешмобів, стрит-арту та боді-арту.

1. *Історіографія досліджень політичного перформансу*. Питання історії еволюції перформансу представлені в наукових розвідках А. Баканурського [17], І. Барчія [19], М. Бахтіна [21], О. Шафраньоша [19]. Т. Грідяєва [41] вивчає перформанс і просторові мистецькі події-акції в Україні в період 1960-х – першої половини 1990-х років.

Ю. Починок аналізує перформанс найперше як медіа-текст [110]. Дослідниця представляє генезу розвитку перформативного мистецтва, розглядає тексти та медіа-проекти найвідоміших українських перформерів. Ю. Починок констатує, що «сьогодні все більш актуальним стає питання синтезу мистецтв, інтердисциплінарних зв'язків» [110, с. 63]; така думка дослідниці підводить нас до розуміння розгляду політичної дії через призму мистецьких практик.

Я. Шумська [181] досліджує основні засади перформансу, його характеристики, виявляє вплив перформансної комунікації на глядача. Дослідження перформансів як комунікації проведене М. Антонян, зокрема їй належить низка наукових розвідок про політичні та інші перформанси М. Абрамович [12; 13]. Аналіз використання політичного дискурсу в перформансі здійснене Д. Буличевою [27]; цінною є її науковий доробок про пострадянські практики політичного перформансу та гепенінгу [28]. З. Алфьорова вивчає перформанс із позицій мистецтвознавства – як візуальне мистецтво; це дослідження значуще для нас своїм розкриттям еволюції перформативних практик [9]. Д. Гончаренко [39] з'ясовує теоретичні та практичні засади функціонування перформанс-арту як на публічних просторах, так і в галереях; дослідник розглянув особливості цього феномену постмодерної культури за його характерними ознаками, а також проаналізував зразки перформансу та гепенінгу, зокрема й політичного. М. Бубенкова [26] характеризує особливості

перформансу, аналізуючи його крізь призму постмодернізму (наголошує на його характеристиках, які він привніс: тілесність, домінування візуальних образів, спонтанність, співучасть аудиторії, інтерактивність, нелінійність тощо).

Перформансна комунікація була об'єктом вивчення У. Ільницької [61]. В. Рибаків [117] на основі дослідження естетики перформативності Е. Фішера розглядає характеристики перформансу; дослідник виявляє парадокс перформансу: створена перформансом унікальна подія з формальної та змістової точок зору не відрізняється від ситуацій повсякдення, а тому перформанс є найперше способом проблематизації певної ситуації, яка уже існує в повсякденності. Н. Хома [161; 162] розглядає політичний перформанс у контексті парадигми постмодернізму. І. Чудовська-Кандиба [174] вивчає перформанс із точки зору соціологічного аналізу, а саме як інтеракцію, показує його смисловий компонент. Я. Шумська [181] аналізує найвідоміші перформанси другої половини ХХ століття, серед яких чимало проведено саме на суспільно-політичну проблематику. К. Станіславська вивчає перформанси в контексті постмодерністської видовищної культури [138]. О. Столяров [142; 143] досліджує практики сучасного мистецтва в російських вуличних протестах, зокрема перформанси («панк-молебни») російської панк-рок-групи «Pussy Riot», арт-практики українських «Femen», російського художника-акціоніста А. Глотова, монстрації (акції, які протиставляють себе традиційним демонстраціям) арт-групи «Cat», акцій руху «ОккупайАбай». Я. Мариненко [91] аналізує акції російської феміністичної панк-рок-групи «Pussy Riot», зокрема, панк-молебен у Храмі Христа Спасителя «Богородице, Путіна прожени!» (2012). Дослідниця вказує, що для їх перформансів характерний ігровий момент, наявність певного сценарію, наявність мети акції [91].

2. *Історіографія досліджень політичного гепенінгу.* Філософсько-методологічне підґрунтя аналізу політичного гепенінгу підведене Г. Арендт [14], Дж. Батлер [20], С. Зонтаг [56] та ін. Серед наукових досліджень політичного гепенінгу виділимо доробок Д. Левчика [80; 81], який аналізував ранні пострадянські

гепенінги 1991–1995 років. Особлива увага дослідником приділена російським карнавальним політичним акціям, які можна віднести саме до гепенінгу, а також партіям, які дослідник називає «сміховими» (Партія любителів пива, Партія диктатури плюралізму, КПРС ім. Брежнєва та ін.). Гепенінг як акціоністська практика на пострадянському просторі також є об'єктом аналізу Д. Буличевої [28]. В розвідках вітчизняного історика В. Окаринського [102] розглянуті українські акціоністські практики періоду перебудови (контркультура), коли лише зароджувалися умови для вираження опозиційних ідей, виникають креативні формати протесту (зокрема, аналізується рух «чучхистів»). Українська дослідниця О. Коваленко [66] вивчала гепенінги в Польщі періоду антикомуністичного спротиву наприкінці 1980-х років; нею проаналізовані акції «Помаранчевої альтернативи», які представлені як важливий чинник тогочасних соціально-політичних змін у цій країні. В. Петров [104] дослідив еволюцію гепенінгу упродовж ХХ століття. Виділимо дослідження, присвячені вивченню гепенінгів, проведених окремими акціоністами, зокрема М. Переверзева [105] досліджувала гепенінги Дж. Кейджа.

Відзначимо глибину аналізу акціоністських практик, характерну для української дослідниці К. Станіславської. Вище ми уже згадували її наукові розвідки щодо перформансу. Щодо гепенінгу, то дослідниця аналізує його як діяльнісно-видовищну форму [133; 138; 139]. Також відзначимо наукові розвідки політологічного спрямування Н. Хоми [154; 155; 160; 189; 190; 191], яка дослідила гепенінг саме як протестну форму політичної участі, театралізовану дію громадсько-політичної спрямованості. С. Наумкіна [100] вивчає особливості політичних гепенінгів, проведених на пострадянському просторі.

Сутність та історія розвитку гепенінгів і перформансів є об'єктом аналізу О. Захарової [55]; дослідниця вивчає процес формування нової (некласичної) естетики політики, а нам її наукові розвідки є цінними для вивчення новітніх тенденцій естетизації політики завдяки практикам політичного акціонізму.

3. *Історіографія досліджень політичних арт-інсталяцій.* Уважаємо, що проблематика політичних арт-інсталяцій є недостатньо розробленою політичною наукою. Аналіз інсталяції (в цілому, а не власне політичних) як візуально-видовищної форми проведений уже згадуваною вітчизняною дослідницею-мистецтвознавцем К. Станіславською [136; 138]. Політична арт-інсталяція також була об'єктом аналізу Н. Хоми [157; 158]; дослідниця розглядає її як форму сучасного мистецтва, просторову композицію, яка спрямована на зміну сприйняття людиною політичного простору.

4. *Історіографія досліджень політичного стрит-арту.* Ж. Бодріяр присвятив графіті окрему главу своєї книги «Символічний обмін і смерть» [23]. Д. Голинко-Вольфсон розглядає політичний стрит-арт як спосіб донесення політичного повідомлення [38], а А. Шамір – як спосіб художнього освоєння урбаністичного простору [176]. У дослідженнях І. Кудряшова [71] стрит-арт представлений як феномен сучасної культури, який впливає на політику. О. Шило та О. Івашко [178] вивчають вплив мультикультурних тенденцій на сучасний стрит-арт.

Авторська позиція щодо політичного стрит-арту представлена в дослідженнях політолога С. Шомової [179]. Традиційно, стрит-арт – це різноманітний вуличний живопис, але, на думку дослідниці, до стрит-арту як неформального типу творчості можна віднести й інші візуальні форми акціонізму, флешмоби, інсталяції, різні виступи з театралізованими елементами [179, с. 14]. Н. Хома [156; 165; 166], аналізуючи політичний стрит-арт, визначає його як вид образотворчого мистецтва на громадсько-політичну проблематику в підкреслено урбаністичному стилі; як публічну художню активність (графіті, муралізм, вуличні трафарети тощо). Низка досліджень присвячена ролі стрит-арту в революційних подіях у різних країнах [144].

5. *Історіографія досліджень флешмобу.* Г. Рейнгольд започаткував дослідження проблематики флешмобів, яка отримала подальшу наукову конкретизацію. Ще до появи політичних флешмобів цей дослідник у книзі

«Розумний натовп: наступна соціальна революція» (2002) [114] спрогнозував використання нових засобів комунікації для самоорганізації мас. Рейнгольд використав термін «смартмоб» – «розумний натовп», тобто новий соціум, який здатний до високого рівня внутрішньої самоорганізації за специфічних умов (анонімності, відсутності керівного центру); автор прогнозував використання нових комунікаційних технологій (Інтернету, стільникових телефонів) для самоорганізації.

Українська дослідниця-політолог Т. Ісакова [63] розглядає теоретичні та практичні аспекти становлення нових ідентичностей у контексті флешмоб-акцій політичного спрямування. Нею визначені причини активізації, характерні риси та види політичного флешмобу; дослідниця з'ясовує причини та умови поширення політичної флешмоб-активності в сучасному світі. Д. Кіслов і М. Павлюк вивчають функції політичного флешмобу та історію його становлення на території країн колишнього СРСР [65].

Т. Купрій та Ю. Головка [76] дослідили флешмоб як соціальне явище і технологію інформаційної комунікації. С. Попова [109], вивчаючи флешмоб, відносить його до різновидів перформансу; з також науковою позицією ми погодитися не можемо з огляду на принципові відмінності цих двох відмінних практик акціонізму. С. Романенко [115] розглядає сутність флешмобу та причини його появи. В. Торяник [146] вивчає флешмоб як інструмент політичного консумеризму. Н. Хома [168; 169; 192] приділяє увагу теоретико-методологічним засадам аналізу політмобу (політичного флешмобу). Вітчизняний дослідник-політолог О. Ямельницький [183; 184] аргументує, що флешмоб є прикладом змагальної горизонтальної мобілізації, що особливо дієво в політичних системах, котрі базуються не на вертикальних (ієрархічних), а на горизонтальних соціальних комунікаціях. Ще одна українська дослідниця-політолог, О. Шерман, аналізує політичний флешмоб як вид політичної дії, масову акцію в громадському місці; дослідниця розглядає флешмоб як вид акції, близький до політичного перформансу,

позаяк флешмоб, на її думку, можна розглядати як сукупність дій зі символічним значенням, які одночасно виконують усі учасники [177].

Вітчизняний дослідник-політолог К. Янченко [185] аналізує потенціал одного із видів флешмобів – віртуальних. Він вказує на низку його особливостей у порівнянні з традиційним флешмобом, наприклад, висока ймовірність ідентифікації учасників флешмобу; водночас ми не можемо повною мірою погодитися з підходом К. Янченка, позаяк є чимало новітніх способів уможливлення мережевої анонімності. С. Федорченко [149] розглядає політмоб як провісника нового суспільства, у якому чимало теперішніх інститутів демократії будуть дублюватися у віртуальному вимірі. Також згаданий автор у співавторстві з С. Володенковим [34], аналізуючи політичні флешмоби, виявляють їх головний комунікаційний механізм – політичні хештеги. Також згадані дослідники аналізують політмоби в США.

б. Історіографія досліджень політичного боді-арту. Окремим предметом нашого вивчення є акціоністська практика боді-арту. Концепт тіла – об’єкт дослідження насамперед філософії та культурології; політична наука поки що приділила йому недостатню увагу. Окремі аспекти тілесних мистецьких практик вивчали: О. Вербицька [31] (аналізує тіло як текст), Л. Сафонік [122] (концептуалізує тіло як соціальну знакову систему), І. Петровський (досліджує тіло як мистецтво), К. Станіславська [135] (вивчає поняття тілесності в філософсько-культурологічній парадигмі).

Боді-арт ми розглядаємо через призму тілесності людини. Цей концепт проаналізований В. Косяком [68]. Й. Марті [93] вивчає особливості татуювання тіла в умовах глобалізації. К. Станіславська [134; 137; 138] досліджує боді-арт як тілесну мистецьку практику постмодернізму. Н. Хома [159; 163; 167] пропонує використовувати поняття «тату-клейноди» на позначення патріотичного боді-арту; дослідниця робить авторську спробу з’ясувати, чим насправді є сучасний політично спрямований боді-арт: політичною модою чи модою на патріотизм? У контексті символізації політичної реальності вітчизняними дослідниками ставиться питання

про тіло як форму самоідентифікаційного політичного увиразнення (самоувиразнення, самопрезентації) [164].

Значна частина наукових розвідок присвячена використанню мистецьких акціоністських практик у вітчизняній політиці. В. Окаринський [102] дослідив риси контркультури в суспільних процесах періоду перебудови другої половини 1990-х років. У дослідженнях Г. Вишеславського [33] проаналізований український акціонізм 1990-х років. Нами використані підходи Д. Палієнка [103] щодо причин стрімкого розвитку вуличного мистецтва (зокрема, політичного стрит-арту). Цінними є розвідки К. Стукалової [145], яка дослідила роль різних мистецьких практик у соціально-політичному процесі 1990-х років. У дисертаційному дослідженні ми використали джерела, які допомагають увиразнити ставлення української влади різних періодів щодо політичного акціонізму та його творців [147], а також привертали увагу щодо аналогічного питання у системі «влада – акціоністи» в інших країнах [151].

Особливу увагу дослідників акціонізму привертають революційні періоди в історії новітньої України – починаючи від студентської «Революції на граніті», але особливо багатий емпіричний матеріал для аналізу подала Революція Гідності, що відбилося в дисертаційному дослідженні. Так, Н. Авер'янова [2] досліджувала образотворчість Євромайдану; дослідницею розкрито мистецький показ ідеї піднесення людської та національної гідності українців, європейського вибору України. О. Ліщинська [85] вивчала мистецькі акції як висловлювання громадянської позиції в період від Євромайдану до початку військового протистояння на Сході України. Окремо виділимо низку розробок Н. Мусієнко [97; 98; 99], яка аналізувала мистецтво Майдану; нам дослідження згаданої авторки особливо цінні, позаяк не зважаючи на культурологічну спрямованість її розвідок, вона розкриває відбиття політичного через різноманітні творчі практики.

Джерельна база аналізу доповнена нами Інтернет-джерелами, за допомогою яких вдалося зібрати велику емпіричну базу для аналізу новітніх форм політичного

акціонізму. Так, нами вивчено прояви політичного арт-активізму зарубіжних митців, творчої громадськості, зокрема: перформансів (арт-група «Війна [48; 182], арт-група «23:59» [125], О. Кулик [131; 172], П. Павленський [94; 106; 112], А. Пушкін [7; 8; 29; 180], Л. Русова [123]); гепенінгів (В. Фидрих (Майор) [47; 64; 66; 140], російська псевдопартія «Субтропічна Росія» [64; 132] та ін.); інсталяцій (Н. Азеведо [194; 197], А. Вейвей [3; 4; 5; 6], В. Кузьміч [15; 186], С. Гутьєррес [62], А. Шеррі [193], політичні сатиричні інсталяції під час вуличних карнавалів [70], П. Каммінс і Т. Пайпер [195]); флешмобів [151]; стрит-арту (іранських [60; 77], кенійських [188], бразильських [72] вуличних художників, афінський стінопис періоду протестів (із 2010 р.) [171], єгипетський стрит-арт періоду «Арабської весни» [196], гонконгський стрит-арт під час «Парасолькової революції» [141], сирійський продемократичний стінопис [148] та ін.). Певні країни та представники їх політичного арт-активізму обиралися насамперед з урахуванням широти географії та різносторонності протестних вимог, які декларувалися аналізованими перформансами, гепенінгами, інсталяціями, стрит-артом тощо. Найбільше предметом нашої наукової уваги був політичний акціонізм у країнах із проблемами демократичного розвитку, де будь-яка критика та протести наштовхується на владний спротив.

За такою ж логікою викладу аналізувався й український політичний активізм: перформанси (Н. Гончар [111], В. Кауфман [49], С. Федірко [92]); гепенінги [102]; інсталяції (О. Кравченко [96], Я. Ткачук [96], О. Шкурат [30] та ін.), флешмоби (особливо періоду Революції Гідності та початку збройних протистоянь на Сході України [192]), стрит-арт (розглянуто проблеми легальності стрит-арту [59], визначено особливості стрит-арту в різні періоди новітньої історії України [173]), вказано на специфіку вітчизняного політичного боді-арту в форматі тату-клейнодів [159; 167]. У дослідженнях В. Кулика, Т. Голобуцької та О. Голобуцького [74] проаналізовані неформальні ініціативи в Україні наприкінці ХХ століття, зокрема ті, які можна віднести до політичного акціонізму. До таких відносяться й «Промені чучхе» [82; 108].

1.2. Теоретико-методологічні підходи до вивчення політичного акціонізму.

В останні десятиліття в суспільно-політичному житті спостерігається стійкий інтерес до ігрових форматів донесення політичних ідей. Політичний акціонізм є сукупністю театралізованих форм політичної участі, зазвичай протестного та провокаційного характеру. Акціонізм є «мистецтвом дії», в якому розігрується певна «вистава» або провокується якась «подія» [42, с. 5]. Найяскравішими формами «мистецтва дії» у політиці є гепенінг, перформанс, стрит-арт, флешмоб, інсталяція та под. прояви мистецького протесту на суспільно-політичну проблематику. Їх позначають об'єднаною назвою «акціонізм», який у площині політики набуває формату «політичного акціонізму». Найперше, наголосимо на тому, що «акціонізм є узагальненою назвою для «“мистецтв дії”, в яких твором є жест, розіграна “вистава” або спровокована “подія”» [164, с. 41]. Політична дія в постмодерній реальності фрагментарна, провокативна, в її основі, на нашу думку, є певна варіація гри (попри усю серйозність політики як сфери діяльності людей).

В основі політичного акціонізму лежить розуміння сутності акції як дії, творчої за характером, сміливої, нестандартної, інноваційної, це «публічні суспільно-політичні дії, що мають своєю ціллю привернення уваги» [16, с. 68] і здійснюється, зазвичай, на відкритих громадських просторах. Акцію ми розглядаємо як заплановане мистецьке дійство (у нашому випадку – з ідеологічним, громадсько-політичним забарвленням), здійснюване митцем (групою митців); це дійство спрямоване на досягнення певної, значущої для виконавця (перформера, стрит-артера та под.) мети. Акція є дією публічною, а точніше – вона створює безпосередню публічність через пряму дію. Як правило, вчинення такого творчого акту є самоціллю й основним змістом художнього висловлювання акції.

Акціоніст не завжди може припустити, як пройде його політична акція, але він завжди знає, якого ефекту (результату) хоче досягти, адже мистецтво у цьому

випадку виступає в ролі методу маніфестування політики свободи. Наприклад, у художній акції «Туша» (2013 р.) російського (а нині мігранта до Франції, який зараз перебуває під вартою у країні, в якій попросив політичного притулку) акціоніста П. Павленського, митець роздягнений і обмотаний колючим дротом лежав біля будівлі законодавчих зборів Санкт-Петербурга; цим він символізував «існування людини в репресивній законодавчій системі». Підтримуючи засуджених учасниць феміністичної панк-групи «Pussy Riot», Павленський зашив собі рот, стоячи на тлі Казанського собору (акція «Шов», 2012 р.). Такого типу акції, до аналізу яких ми звернемося у розділі 3, увиразнюють сутнісні характеристики політичного акціонізму.

Своїми вчинками акціоністи утверджують цінність політики. Політичний акціонізм дозволяє представити політику поза її класичними формами, по-новому побачити політичну роль і силу новітніх мистецьких практик, іменованих public art (англомовний прототип мистецтва вулиці, публічного мистецтва). Акціоністи кидають виклик державній владі, критикують нав'язані міфи в формі публічно здійснених вчинків як мистецьких акцій. Вочевидь, сила такого мистецького впливу потужна, і суспільство відзначає її; наприклад, правозахисна організація Human Rights Foundation із 2012 року присуджує премію ім. В. Гавела «За креативний протест» [42, с. 5]. Водночас, вдавання до таких форм донесення політичних ідей може розцінюватися навіть як межові розлади особистості митця (як у випадку зі згадуваним митцем П. Павленським за висновками французької судово-психіатричної експертизи після підпалу на знак протесту будівлі державної установи в Парижі в 2017 році).

Постає проблема вибору оптимальної методології, адаптивної для вивчення таких авангардних практик, які притаманні політичному акціонізму. На нашу думку, це символічний інтеракціонізм, постструктуралізм і постмодернізм, методологічний потенціал котрих розкриємо на прикладі можливості використання їх потенціалу для вивчення політичного акціонізму.

Ігровий різновид соціально-політичної взаємодії набув статусу наукової проблеми в західній гуманітаристиці (М. Вебер, Ч. Кулі, Дж. Д'юї, Дж. Мід). Цей напрям дістав згодом назву інтеракціонізму, який, у свою чергу, має два різновиди, що конкурують: рольовий і символічний інтеракціонізм. Відгалуженням символічного інтеракціонізму став зокрема драматургічний (соціодраматургічний, соціотеатральний) метод, представлений В. Тернером, І. Гофманом, К. Д. Бурком, Г. Дж. Мак-Коллом та ін. [42, с. 5–6].

Головною особливістю символічного інтеракціонізму є аналіз соціальної взаємодії на ґрунті символічного змісту, що вкладають у свої конкретні дії (акції) політичні акціоністи. Він ґрунтується на переконанні, що природа людини й упорядкованість суспільного життя є продуктом соціальної комунікації, повсякденної взаємодії людей, постійного взаємного пристосування. Соціальна взаємодія (інтерація) при цьому розглядається як така, що відбувається не безпосередньо (за схемою «стимул – реакція»), а опосередковується символічними засобами, яким кожен учасник взаємодії надає відповідного значення [42, с. 6]. Символічними посередниками взаємодії здебільшого є слова, але виконувати цю функцію можуть будь-які предмети або дії (наприклад, вираз обличчя, жест, декоративні елементи тощо – саме те, що театралізує, спектакуляризує сучасний політичний процес).

Для вивчення різноманітних форматів політичного акціонізму, на нашу думку, доречно використання методологічного потенціалу рольового інтеракціонізму, який основним комунікативно дієвим знаряддям визначає роль. Представники рольового інтеракціонізму інтерпретують роль як деяку модель бажаної чи необхідної поведінки, яку суспільне оточення приписує конкретному суб'єкту дії, аби схематизувати, тобто окреслити формальний контур бажаної чи необхідної поведінки [42, с. 6].

У роботах канадійського дослідника Е. Гофмана («Уявлення себе іншим в повсякденному житті» (1959) [40], «Зіткнення» (1961), «Ритуал взаємодії» (1972) та

ін.) особливе місце відведене концептуалізації соціальної драматургії, яка за своєю суттю є теорією символічних форм рольової поведінки. Гофман, опираючись на традицію сприйняття соціального життя як театру та захоплюючись ідеями нідерландського історика Й. Гейзинга, доводить метафору «життя – це гра». В основі його концепції лежить ідея гри як незаперечної умови існування людей, необхідного способу соціального життя. Гофман користується театральною термінологією і, ототожнюючи членів суспільства з акторами, докладно досліджує технологію їхніх повсякденних рольових дій. Абстрагуючись від цілісності особистісних характеристик, він розглядає особистість саме як носія найрізноманітніших ролей [42, с. 6].

Гофман обстоює тезу, за якою людина в процесі соціальної взаємодії здатна не лише дивитися на себе очима партнерів, а й коригувати власну поведінку відповідно до їх (партнерів) очікувань, аби створити про себе найбільш сприятливе враження та домогтися найбільшої вигоди від самої участі у взаємодії. Учений вводить поняття «фасад виконання ролі», під яким розуміє стандартні виражальні засоби, зумисне чи мимоволі використовувані виконавцем певної ролі. При цьому соціальна драматургія Гофмана вельми суттєвого значення надає локації рольової взаємодії, виокремлюючи «авансцену», де безпосередньо здійснюється ця взаємодія, і «лаштунки», де відбувається діяльність, що має стосунок до виконання ролі, але залишається невідомою партнерам. Увесь цей специфічний понятійно-категоріальний апарат слугує Гофманові для майстерного опису тонкощів успішної поведінки індивіда під час виконання найрізноманітніших ролей як міжособистісного, так і широкого соціального діапазону, зокрема й політичних. Однак успішне виконання ролі тлумачиться суто в аспекті отримання її виконавцем особистої вигоди – незалежно від того, якими є результати його діяльності для суспільства чи бодай окремої соціальної групи.

Соціальне життя в драматургійному аналізі Гофмана постає нескінченною «інформаційною грою». Усі соціальні актори намагаються стати її досвідченими

гравцями (акторами), щоб уміти майстерно подавати себе, досягти мети й одночасно правильно відгадувати справжню сутність і наміри соціального партнера [42, с. 6].

Центральним поняттям учення Гофмана є концепт «Я-сам як маска», «Я-сам як представлений образ ролі», де межі того, *Що* та *Кого* можна представляти, обумовлюються «сценою» та «реквізитом». Результат такої постановки залежить від двох чинників: характеру її творців («режисера», «сценариста», «сценарію» тощо) та підтримки (чи непідтримки) дійства публікою. Причому ключове місце у «драмі» Гофмана відведено саме аудиторії, оскільки без неї не відбудеться жодна вистава. Важливо, що в розумінні дослідника актор соціальної драми може виступати як разом з іншими акторами, так і одноосібно. В останньому випадку він стає публікою для самого себе, і тоді «Я» вже розмовляє зі собою (self) або з узагальненим Іншим. Таким чином, Гофман представляє символічну взаємодію як форму гри, яка будується на багатьох структурних пластах, що і визначають власне її образи, стилістику та драматургію [43, с. 78].

До вивчення політичного акціонізму з позицій методології символічного інтераакціонізму можуть застосовуватися й концептуальні підходи, запропоновані американським дослідником К. Д. Бурком (зокрема, в його праці «Символіка мотивів» (1963) та ін.). Пояснення авторської концепції символічної дії Бурк починає з відмінностей між «дією» та «чистим рухом». «Дія» в його трактуванні є своєрідною поведінкою на протигагу екстрасимволічним і несимволічним діям природи. Тому дія в розумінні Бурка завжди є символічною дією. Символ, за визначенням Бурка – це «словесна паралель взірців досвіду». У його розумінні, символ володіє значними комунікативними можливостями, що часто виявляються на підсвідомому чи навіть несвідомому рівні. Поєднуючи художній символ з емоційними проявами (наприклад, акторів політики), Бурк поділяє символи на «гумористичні», «сатиричні», «трагічні» та «комічні» [42, с. 7]. Відзначимо, що саме такі яскраві їх типи і кладуться в основу сюжетів акціоністських політичних

протестів, позаяк їх споглядання має викликати інтерес, спровокувати на емоцію тощо.

Символічні дії Бурк розглядає як дії «драматизовані» та описує їх у термінах «драматичної пентагми»: акт, сцена, діяч, засіб дії, мета. Теоретичні межі, запропоновані Бурком, уможливають розгляд широкого кола дій у супроводі широкого спектра мотивацій. Різні елементи чи комбінації елементів його «пентагми» є силами, що формулюють дії та мотиви, пов'язані з ними.

Одним із найвідоміших представників символічної антропології є британсько-американський дослідник В. У. Тернер, увага якого зосереджена на символічних системах, що об'єднують людські спільноти в різного роду більш чи менш стійкі форми (праці «Ритуальний процес: структура й антиструктура» (1969), «Драми, сфери та метафори: символічна дія в людському суспільстві» (1974), «Антропологія досвіду» (1986) та ін.). Символи та системи символів, символічна класифікація для Тернера не є статичними: вони включені в дію (звичай, ритуал, церемоніал та ін.) і в цьому розумінні повинні бути зрозумілими в їх реальній роботі, у «виконанні», в конкретності та динаміці, як «ритуальний процес». Звідси інтерес ученого до феномена гри, драматичної процесуальності, сучасних театралізованих експериментів (гепенінг, перформанс та ін.) [42, с. 7]. На думку Тернера, ритуал можна розглядати як мову, елементарними структурними компонентами якої є символи, стверджуючи, що групи символів можуть бути вибудовані так, щоб скласти повідомлення, в якому певні символи функціонують аналогічно частинам мови та в якій можуть існувати умовні правила поєднання.

Соціодраматургічний підхід як Гофмана, так і Тернера полягає в тому, що людська активність розглядається не лише як така, що певним чином зречевлена в ролі, а також є деякою сукупністю взаємовпорядкованої рольової взаємодії. Вона розгортається у вигляді певної соціальної вистави, де окремі агенти колективної взаємодії більш-менш вдало розгортають запозичений чи вироблений самостійно сценарій колективної поведінки, а певна сукупність послідовно пов'язаних між

собою й формально взаємно регламентованих і координованих дій є своєрідною колективно зіграною виставою. Тепер соціальна роль уже виступає не тільки та навіть не стільки «динамічним аспектом статусу», скільки особливою «партією» щодо автономного суб'єкта соціальної взаємодії [127, с. 10].

За концепцією іншого представника соціодраматургічної школи, Г. Дж. Мак-Колла, людина є істотою, яка паралельно існує в двох різних світах – природно-біологічному та символічному. З одного боку, вона живе в світі ідей, але, з іншого, постійно має справу з речами, створеними передусім фізичною силою, аніж свідомістю, радше шляхом раціонального вибору, аніж за допомогою ідеальних понять. І, як наслідок, людина маніпулює речами, які лише частково розуміє, а її власний розум мало зрозумілий навіть їй самій. Звідси, будучи «інтроспективною твариною», що існує в соціальному середовищі, індивід змушений обмежувати не тільки свої власні дії, але й вчинки інших. Через нечіткий зміст ідей він стає «риторичним», тобто має схильність переконувати як самого себе, так і інших у тому, що він сам конструює ситуацію. Внаслідок цього реальність для людини стає чимось сумнівним, компромісним, узаконеним [42, с. 7].

Загалом, символічний інтеракціонізм як загальнотеоретичний метод розкриває зміст та інтенсивність можливостей політичних взаємодій. Ця інтеракція (взаємодія) залежить від розуміння смислових значень зовнішніх стимулів (слів, предметів, логічних конструкцій). Як слушно зауважує Л. Скіндін, соціальна вистава в контексті символічно-інтеракціоністських теорій є формою «колективної (міжсуб'єктної) взаємодії, в якій соціальні актори презентують себе непрямо, опосередковано, найчастіше у вигляді деякої метафори, що уречевлюється в формі (вигляді) умовних пропозицій, на основі ігрових форм» [127, с. 13].

Вважаємо, що методологія символічного інтеракціонізму уможлиблює розгляд різноманітних проявів громадсько-політичного активізму, зокрема й акціоністського типу, через призму їх символічних змістів, призначених для модерування вистави й

самопрезентації соціальних акторів, які поділяються в найбільш загальному вигляді на гравців (наприклад, перформер, стрит-артер) та публіку [42, с. 7].

Також нами висловлюється дослідницька гіпотеза, що прийнятними методологіями для аналізу політичного акціонізму слугують постструктуралізм і постмодернізм. Зокрема постструктуралізм є певним комплексом ідей, своєрідною світоглядною теорією, де оголошена необхідність пошуку нових трактувань свободи – маргінальних, розташованих за межами структури, де відсутній тотальний контроль із боку влади; політика тлумачиться постструктуралізмом як знакова система. Поняттям «постмодерн» ми означаємо стан суспільства, а поняттям «постмодернізм» – теорії, які цей стан описують. Постмодерн – культурна ситуація, а постмодернізм – філософська рефлексія щодо цієї ситуації, у якій складаються нові художні форми (політичний перформанс, політичний гепенінг, політичний стрит-арт, політмоб та ін.).

Окремі дослідження, на які ми опиралися, стосуються або власне сутності новітніх акціоністських практик у політиці (Н. Мусієнко, К. Станіславська, Н. Хома та ін.), або ж аналізу методологій політичної науки без прив'язки до вивчення за їх допомогою саме політичного акціонізму (А. Гарбадин, В. Горбатенко, І. Ільїн, О. Жуковський, С. Куцепал, В. Ратников та ін.). Нашим дослідницьким завданням є аргументація, що політичні акціоністські практики можна вивчати за допомогою ресурсного потенціалу саме постструктуралізму та постмодернізму. У пошуках підтвердження цієї дослідницької гіпотези ми звертатимемося до напрацювань представників світової філософської, політичної думки, які увиразнюють ці методологічні підходи (Ж. Бодріяр, Г. Дебор, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, І. Гассан, Ю. Крістева, Ж.-Ф. Ліотар та ін.).

Акціонізм, на нашу думку, якнайкраще вписується в соціокультурну матрицю постмодерного сьогодення. Як слушно зауважує український дослідник-філософ В. Ратников, домінантою в епосі постмодерну стає «не діяльність концептуально-сміслового характеру, а знаково-символічна діяльність, так би мовити, «ковзання»

по поверхні означуваного (знаків), своєрідна гра зі знаками, а не зі смислами» [113, с. 149–150]. Отже, саме гра візуалізує політичний процес, будь-які прояви політики, а втіленням формату гри й виступають різноманітні практики політичного акціонізму. Ігровий принцип покликаний показати, що в трактуваннях різних феноменів політичного буття зникає будь-яка однозначність.

Погоджуємося із підходом О. Саричева, що саме постмодернізм увиразнив розуміння гри як основного організуючого принципу людської культури [121, с. 51]. Практики політичного акціонізму неможливо, на нашу думку, аналізувати без опори на філософську рефлексію ситуації постмодерну (З. Бауман, Ж. Бодріяр, І. Гассан, Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі, Ж. Дерріда, У. Еко та ін.), а також, як слушно вказує український дослідник-політолог А. Гарбадин, «його теоретичного підґрунтя – постструктуралізму» [35, с. 45]. Справді, становлення постмодерністської парадигми в сучасній політичній науці багато в чому було пов'язане з впливом постструктуралізму, найперше – французького (Р. Барт, Ю. Крістева, М. Фуко та ін.). Виникнення постструктуралізму обумовлене соціально-політичною ситуацією, яка панувала в Західній Європі та США від кінця 1960-х, охопивши 1970-ті роки. Вітчизняна дослідниця С. Куцепал звертає увагу, що «постструктуралізм – своєрідна реакція на розвиток західного суспільства як цілісної системи неперервних, прогресуючих формацій, розуму» [79, с. 135–136]. У цьому контексті особливо варто виділити масові протести молоді у Франції (1968 р.), які зумовили привнесення у повсякденність політичного змісту; усі соціальні сфери розглядалися крізь призму політики. Як зауважує Ж. Бодріяр, починаючи з 1968 року все наповнилося політичним змістом – «і повсякденне життя, і безумство, і мова, і засоби масової інформації, і бажання набувають політичного характеру в міру того, як вони входять у сферу звільнення і колективних, масових процесів» [22, с. 16]. А травень 1968 року став початком постмодернізму, вперше озвучивши протестні гасла: «Політика діється на вулиці», «Зриваймо оплески – спектакль усюди», «Акція дозволяє

подолати розмежування та знайти рішення», «Ми пересвідчилися: 2+2 не дорівнює 4», «Усякий вигляд речі, що не викликає подив, є фальшивим» та ін. [36].

Розмірковування про постмодерн найчастіше мають на увазі його як тип світогляду, світовідчуття, комплекс уявлень, менталітет, стан (Ж.-Ф. Ліотар, У. Еко), «погляд на світ» (Д. Фоккема), «стиль життя» (Х. Фостер). Йдеться про ту сферу, «... де на перший план виходить не раціональна, логічно оформлена філософська рефлексія, а глибоко емоційна, внутрішньо відчута реакція сучасної людини на навколишній світ» [58, с. 211]. Постмодерн і його філософсько-політологічний дискурс відрізняється різноманітністю, плюральністю, деконструкцією та конструюванням власної реальності, що увиразнюється в різноманітних вищеназваних формах, обумовлений кризою традиційного розуміння індивідуальності й місця особистості в соціумі, традиційних форм політики.

Найперше основу філософії постмодерну становлять: 1) теорія симулякра Ж. Бодріяра («Символічний обмін і смерть» (1976), «Симулякри та симуляції» (1981); 2) деконструкції Ж. Дерріди («Про граматологію» (1967), «Письмо та відмінність» (1967)); 3) шизоаналізу Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі («Анти-Едип: капіталізм і шизофренія» (1972), «Тисяча плато: капіталізм і шизофренія» (1980) та ін.). Французькі постструктуралісти та неофрейдисти (М. Фуко, Р. Барт, Ж. Лакан, П. Клоссовскі) одними з перших рефлексують щодо змін у суспільстві, які відбувалися у другій половині ХХ століття.

Одним із перших опис ситуації постмодерну запропонував Ж.-Ф. Ліотар («Ситуація постмодерну» (1979)), представивши авторську інтерпретацію культурних змін. Постмодерном він називає стан суспільства після трансформацій, котрі істотно змінили правила гри в науці, культурі, літературі. Ситуацію постмодерну Ліотар характеризує як розпад єдності метанаррацій¹ [Цит. за: 14, с.

¹ Власне Ж.-Ф. Ліотар охарактеризував постмодернізм як недовіру до метанарративів, що виникла в сучасному суспільстві в результаті розчарування в дискурсі Просвітництва.

10], на зміну якій приходить множинність «маленьких оповідань». У рамках постмодерну вони існують за новими правилами мовних ігор, що не співвідносні з будь-яким еталоном. Запропоновані Ліотаром ідеї знаходження основ нової культури в іграх (мовних) знайшло відбиття в таких характеристиках постмодерну як антиосновність, суб'єктивність, конфліктність, множинність, ігрове начало.

Постмодернізм трактується як «магістральний напрям філософії, політики, мистецтва та науки останньої третини ХХ століття [124, с. 3]. За визначенням Ю. Крістевої, постмодернізм – «це кипіння пристрасті та мови, в ньому тонуть будь-які ідеології, тези, інтерпретації, манії, колективність, загрози або надії ... Блискуча та небезпечна краса, тендітний виворіт радикального нігілізму. Музика, ритм, танець без кінця, без мети» [Цит. за: 90, с. 76]. Постмодернізм як спосіб осмислення сучасної політичної реальності пропонує несподівані й оригінальні рішення багатьох проблем і відповідно креативно увиразнює їх представлення. Постмодерн, на думку Л. Бронзіно, «винятковий, бо в його рамках здійснюється радикальна критика класичної раціональності та спроба створення відмінних від класичних принципів пізнання» [25, с. 97].

Російський дослідник І. Ільїн звернув увагу, що «народжений як феномен мистецтва й усвідомивши себе спершу як літературна течія, постмодернізм згодом був ототожнений з одним зі стилістичних напрямків архітектури другої половини ХХ століття, і вже на рубежі 70–80-х років став сприйматися як найадекватніший духу часу вираз і інтелектуального, і емоційного сприйняття епохи» [58, с. 5].

Світ на межі ХХ–ХХІ століть постав як грандіозна метаформа, створена, зокрема, й зусиллями постмодерністів. Постмодерн є «епохою в розвитку людства для якої характерний нелінійний розвиток, якісне збільшення невизначеності багатьох соціальних реалій, що пов'язано з випадковістю, багатоваріантністю й альтернативністю розвитку, а також із виникненням віртуальних реальностей, в яких панують симулякри та симуляції» [69, с. 12]. Для нелінійної соціополітичної динаміки природним є розриви соціуму та різомний розвиток, що, по суті, сприяє

кінцю знайомого нам світу та створення світу нового – з новими розуміннями порядку та хаосу. Так, Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі називають культуру постмодерну різомою, а людину, здатну відповідати їй – шизофреніком, що є множинним суб'єктом, який більше відповідає тим викликам, яке сучасне суспільство ставить перед людиною. У подібній культурі, різомі, не існує ні потенційного, ні реально існуючого стрижневого об'єднуючого начала. Різомне трактування культури співвідноситься з децентралізацією, множинністю, мережевою структурою суспільства тощо, які в постмодерні стають основними.

Ми обґрунтовуємо доцільність застосування постмодернізму як теоретико-методологічної засади в дослідженнях сучасної політики, зокрема новітніх суспільно-політичних практик акціоністів, адже стилістика постмодернізму нерозривно пов'язана з політикою. Постмодернізм шукає нові трактування свободи – маргінальні, розташовані за межами структури, де немає тотального контролю з боку влади. Постмодернізм базується на якісно нових аксіологічних підходах, переоцінює базові політичні цінності, із допомогою яких раніше описувалася реальність. Як методологія постмодернізм є новим напрямом у соціальній теорії, який ставить за мету пояснити сучасні політичні процеси, зокрема й акціоністські практики, якими політичні актори намагаються представити свої позиції. В основі постмодернізму – недовіра до тотальності та схильність до парадоксів, акцентування на соціальних «розламах», заперечення авторитетів, сильних лідерів, авторитетних держав; тут домінує іронія, яка виявляється у грі, політичних алегоріях, змішуються жанри, творчі стилі, методи.

Якщо звернутися до розгляду політики Ж. Бодріаром [22; 23; 24], то справжню природу політичного мислителя убачає в чистій грі знаків, яка не обтяжує себе ніякою історичною чи соціальною «істиною», але, навпаки, «грає» на її відсутності. Бодріар зазнав впливу концепцій ігрової культури, що набули широкого поширення значною мірою завдяки роботі Й. Гейзинга «*Homo Ludens*» (1938), у якій окреслені усі риси гри: свобода, невимушеність, антиутилітаризм, сакральність, наявність

власного ігрового простору, здатність гри до примноження реальності. Бодріяр уважає, що простір політичного визначений передусім формою знакової подачі сенсу, різноманітних кодів його поєднання, що формують собою стратегію.

Уважаємо, що сьогоденна політика набула нової конфігурації, а політичне перетворилося в своєрідний спектакль, розіграний в умовах повсякденного життя перед в усі часи «спраглим» до видовищ громадянином: уважаємо, що еволюціонувало змістове наповнення, форми видовищ, але власне прагнення до них однаково сильне як у стародавнього римлянина, так і у нашого сучасника. Тому не дивно, що в постмодерній політиці часто домінує саме ігровий формат (політика як гра). Гравці-акціоністи ж є провідниками цієї функції. Ця думка відображена у працях мислителів-постмодерністів. На позначення цих процесів пропонують різноманітні концепти, зокрема, «суспільство спектаклю», «суспільство інтерактивного спектаклю» та ін. С. Куцепал зауважує, що «беззаперечними трендами стають поняття «симулякр», «віртуальність (віртуальне, віртуалістика)» та «спектакль (гра)» [78, с. 142].

Примітно, що постмодерн має свою мову. І. Гассан вказує на такі ознаки постмодерну, як: невизначеність, деконструкція, відмова від канонів і авторитетів, поліваріантне тлумачення, іронія та звернення до гри, репродукування під пародію, карнавалізація та ін. [187, с. 48]. Характеризуючи ціннісні детермінанти постмодерну, Гассан вказує, що починає домінувати іронія, яка виявляється у грі, алегорії в політиці, літературі, мистецтві. Гассан зазначає: «Ми маємо не тільки постмодерністську архітектуру, мистецтво, літературу, кіно, музику, танці й театр; ми також маємо постмодерністську політику, телебачення, технології, моду, спосіб життя, подорожі, інтер'єр і кухню» [37, с. 23]. Але не можемо не вказати й на існування наукової дискусії щодо такої універсальності постмодерну. Якщо одні (І. Гассан, Ж.-Ф. Ліотар) називають його узагальнювальним поняттям, який може застосовуватися до політики, історії, філософії, мистецтва тощо, то інші (зокрема В. Межуєв) уважає, що постмодерн – специфічний для сфери культури, але не для

політики чи економіки; він (постмодерн) виникає, коли суспільство минуло етап модернізації, услід за яким замінюється «політикоцентрична модель на культуроцентричну» [95, с. 361].

Методологічними засадами аналізу практик політичного акціонізму можуть виступати: 1) модель суспільства спектаклю Г. Дебора, атрибутивною ознакою якого є перенасиченість візуальними образами; 2) симуляційна модель Ж. Бодрієра (образи поступаються симулякрам). Ж. Бодрієр веде мову про заміну реального знаками реального, коли створюються симулякри – знаки, відірвані від реальних об'єктів, образів, котрі є для людини більш реальними, ніж дійсно наявні предмети та речі; 3) модель індивідуалізованого суспільства З. Баумана; 4) модель суспільства інтерактивного спектаклю як результату синтезу процесу симуляції та електронної віртуалізації (С. Бест, Д. Келлнер); тут видовищність перемагає реальність, симулякр домінує над оригіналом, бо глядач такого спектаклю завдяки створенню індивідуальних інформаційних потоків, отримує можливість одночасно виступити і його режисером.

При аналізі акціоністських практик у політиці сучасне суспільство часто описують як «суспільство спектаклю». Головною ознакою такого суспільства стає маскарад, карнавал (у значно ширшому сенсі слова, ніж це було в М. Бахтіна). Суспільство буквально перетворюється на нескінченний маскарад, соціальний спектакль. Як писав Г. Дебор у праці «Суспільство спектаклю» (1967), «поняття спектаклю об'єднує та пояснює велику кількість видимих явищ. Їх відмінності та контрасти є удаваностями цієї соціально організованої видимості, яка сама повинна бути визнана в своїй загальній істинності. Спектакль, що розглядається відповідно до його власної організації, є утвердженням видимості, утвердженням усякого людського, тобто соціального життя як видимості», «спектакль – це не сукупність образів, а суспільні відносини між людьми, опосередковані образами» [46, с. 5]. Отже, у Дебора ми бачимо міркування про постановочний характер соціально-політичних інтеракцій. Мислитель описує сучасне суспільство як глобальний

спектакль, що проникає в усі сфери соціального життя. Множинність визначень «спектаклю» можна звести до такої дефініції, що виражає найхарактерніші ознаки поняття: спектакль є родом діяльності, який полягає в тому, щоб говорити від імені інших; чим більше людина споглядає те, що відбувається навколо, тим менше вона живе своїм власним життям, менше розуміє сенс свого власного існування й усвідомлює власні бажання.

Видовищна форма в постмодернізмі набуває ознак універсальної моделі – вона є своєрідним кодом (У. Еко), тобто знаковою системою, що дозволяє розкрити зміст повідомлення в залежності від призначення та умов функціонування видовища. Попри різноманітність мистецько-видовищних форм, їхній код (сукупність знаків, символів, елементів), фактично, є єдиним, обов'язково включаючи до своєї структури дійовість, масовість, експресивність, ігрову стихію, підвищений рівень емоційності, розгорнення на глядача, двонаправленість комунікаційних зв'язків [138, с. 31]. «Образотворчо-тілесна орієнтація постмодерністської культури виявляє тілоцентризм однією з найважливіших особливостей багатьох арт-практик і мистецько-видовищних форм» [138, с. 53]. Якщо постмодернізм, за Ж. Бодріаром, є культурою симуляції, де реальність витісняється симулякрами (образами, за якими не стоїть жодна дійсність, – копіями без оригіналів), то включення тіла у різноманітні художні практики якраз й обумовлюється бажанням людини набути, повернути, відновити справжність. Постмодерн втілюється у тому, що акціоністи активно звертаються до політичних тем і переймають традиційні форми політичної активності (мітинг, демонстрація, барикада), модифікуючи їх; вони акцентують увагу на непередбачуваності сучасних подій.

Методологія постмодернізму в політологічному дослідженні, на думку дослідника-політолога О. Жуковського, полягає в критиці та деконструкції метанарративів періоду модерну, визнання тоталітарної сутності раціоналізму й «чоловічого бачення» в політичній науці та політичних практиках [52]. Постмодерна парадигма виводить політологічний дискурс за традиційні межі, перетворюючи його

в метарефлексії, формуючи якісно нове сприйняття суспільства, акцентуючи на тих проблемах, які були табуйовані для обговорення [53, с. 10].

Парадигма постмодернізму сама по собі вже є плюралістично орієнтованою моделлю співвідношення та поєднання елементів політологічних методологій, оскільки виходить із принципу необхідності відмінності та різноманітності. Ця парадигма є продуктом постнекласичного періоду в розвитку наукового мислення, коли почала домінувати методологічна та світоглядна толерантність. Сильна сторона постмодернізму, на думку дослідника-політолога О. Жуковського, «полягає в тому, що ця парадигма дає можливість виходу політологічного дискурсу за ті межі, які поставило йому модерне раціоналістичний політологічне знання» [51, с. 165]. Політологічний дискурс перетворюється в мета-рефлексію, яка орієнтується на якісно нове, позбавлене звичних ідеологічних кліше і рамок, сприйняття суспільства. Постмодерна парадигма допускає новий погляд на політичні процеси, а тому ефективна для аналізу таких сучасних форматів політичної активності, які охоплює політичний акціонізм. Ця парадигма, як слушно зауважує О. Жуковський, виводить політологічний дискурс за традиційні межі, перетворюючи його в метарефлексію, формуючи якісно нове (суб'єктно-об'єктне) сприйняття суспільства, акцентуючи на тих проблемах, які були табуйовані для обговорення [53, с. 10].

Водночас не можемо не згадати дослідницькі гіпотези про те, що постмодерн уже завершився та, відповідно, постмодерністська методологічна парадигма втрачає актуальність. Прихильники цього підходу називають навіть конкретну дату «кінця постмодерну» – 11 вересня 2001 року: «після теракту в Нью-Йорку вже не можна робити [...] те, що художники-акціоністи з успіхом робили раніше, наприклад, різного виду аутодеструктивні перформанси. У контексті трагедії вони втратили виразні властивості розробленої ними мови» [118, с. 133–134]. Етап, що ніби вже прийшов на зміну постмодернізму, іменують «постпостмодернізмом», «метамодернізмом». Так, О. Ліанська вважає його новим «типом» постмодернізму, в якому «стає неактуальним ігрове, баламутне начало» і «посилюється ностальгічне

сприйняття минулого» [83, с. 68–69]. Висловлюється припущення, що приблизно з 2009 року відбуваються такі метаморфози, які уже постмодернізмом називати не можна. Наголосимо, що ця позиція є дискусійною.

Утім, на нашу думку, в контексті аналізу різноманітних практик акціонізму в політиці все ж виправданим є «використання парадигми постмодерної філософії, яка найбільш вдало відбиває змінність, плинність, мінливість сучасного соціуму, котрий то «зникає», то «розчиняється в симулякрах», то поринає у «стихію гри», оскільки соціокультурна реальність швидкоплинно змінюється, схоплюється лише в модусах «тут і зараз». «Лише постмодерн, апелюючи до множинності, полівекторності, симулятивності реальності здатний надати палітру образів сучасного соціуму» [78, с. 142].

Отже, на нашу думку, для вивчення таких новітніх акціоністських практик, якими є політичний перформанс, гепенінг, стрит-арт, флешмоб, арт-інсталяція, боді-арт та інші найбільш відповідними є методології символічного інтеракціонізму, постструктуралізму та постмодернізму. Вони з різних підходів аналізують ці новітні форми політичної активності, уможливорюючи багатосторонність політологічного аналізу.

Висновки до розділу 1.

1. Історіографія дослідження політичного акціонізму складається із:
 - досліджень теоретико-методологічного характеру, а також першоджерел представників історії політичної думки, за допомогою яких обґрунтовуємо як методологічну основу дисертації постмодернізм, структуралізм (постструктуралізм) і символічний інтеракціонізм;
 - наукових розвідок щодо сутності акціонізму (політичного акціонізму) з опорою на аналіз таких понять, як «гра», «ігрові технології політичного процесу», «суспільство спектаклю» («соціум спектаклю»), «спектакулярні форми протесту». За

їх допомогою ми аналізуємо процеси театралізації політики, які характерні для доби постмодерну;

- джерела, які розкривають теоретичні характеристики окремих практик політичного акціонізму (політичних перформансів, гепенінгів, арт-інсталяцій, флешмобів, стрит-арту, боді-арту та ін.);

- дослідження, присвячені використанню мистецьких акціоністських практик у практичній політиці (вітчизняній і зарубіжній). Теоретичні розробки доповнені Інтернет-джерелами, за допомогою яких формується велика емпірична база для аналізу новітніх форм політичного акціонізму.

2. Методологія дисертації є синтезом теоретико-методологічних положень символічного інтеракціонізму, постмодернізму та структуралізму (постструктуралізму):

- символічний інтеракціонізм (Г. Блумер, К. Д. Бурк, Е. Гофман, Дж. Г. Мід та ін.), зокрема драматургічний (соціодраматургічний, соціотеатральний), рольовий інтеракціонізм, уможлиблює аналіз політичної взаємодії на ґрунті символічного політичного змісту, що вкладають у свої конкретні дії (акції) акціоністи. Символічний інтеракціонізм розкриває зміст політичних взаємодій під час політичного перформансу, гепенінгу та інших акцій. Ця методологія уможлиблює розгляд різноманітних проявів громадсько-політичного акціонізму через призму символічних змістів, вкладених у них;

- постмодернізм (Ж. Бодріяр, І. Гассан, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз, У. Еко, Ж.-Ф. Ліотар та ін.) важливий для нашого аналізу, позаяк акціонізм вписується у парадигму постмодерну. При аналізі політичних процесів періоду постмодерну, необхідне урахування характеристик цієї епохи, коли домінантою стає не діяльність концептуально-сміслового характеру, а знаково-символічна діяльність, своєрідна гра зі знаками;

- структуралізм (постструктуралізм) (Р. Барт, М. Фуко та ін.). Постструктуралізм як комплекс ідей, своєрідна світоглядна теорія оголошує

необхідність пошуку нових трактувань свободи – маргінальних, розташованих за межами структури, де відсутній тотальний контроль влади; політика тлумачиться постструктуралізмом як знакова система і в цьому проявляється важливість цієї методології для аналізу політичного акціонізму.

Методологічні засади для аналізу практик політичного акціонізму формуються завдяки: 1) моделі суспільства спектаклю Г. Дебора (його ознака – перенасиченість візуальними образами); 2) симуляційній моделі Ж. Бодріяра (образи поступаються симулякрам; заміна реального знаками реального); 3) моделі індивідуалізованого суспільства З. Баумана; 4) моделі суспільства інтерактивного спектаклю як результату синтезу процесу симуляції та електронної віртуалізації С. Беста та Д. Келлнера (видовищність перемагає реальність, симулякр домінує над оригіналом).

Список використаних джерел до розділу 1.

1. Авер'янова, Н. (2016). Консолідуюча роль мистецтва в сучасному українському суспільстві. *Українознавчий альманах*, 19, 48–51.
2. Авер'янова, Н. (2014). Образотворчість Євромайдану як вияв національної гідності українців. *Українознавчий альманах*, 16, 207–211.
3. *Ай Вейвей створив нову інсталяцію на підтримку біженців* (2016). Available from <http://artslooker.com/ay-veyvey-stvoriv-novu-instalyaciyu-na-pidtrymku-bizhentsiv/>
4. *Ай Вейвей: арт-інсталяція із спасательних жилетів беженців на колоннах Берлінського концертного зала* (2016). Available from <http://museum-design.ru/ai-weiwei-art-installyatsiya-iz-spasatelnyih-zhiletov-bezhentsev-na-kolonnah-berlinskogo-kontsertnogo-zala/>
5. *Ай Вэйвей в Палаццо Стротци* (2016). Available from http://lofficielvoyage.ru/news/ay_veyvey_v_palatstso_strotstsi/

6. *Ай Вэйвэй: психоделическая инсталляция фарфоровых букетов на острове Алькатрас* (2016). Available from <http://museum-design.ru/psychodelic-installation-blossom-in-alcatraz-by-ai-weiwei/>
7. *Алесь Пушкин обещает отвезти к резиденции Лукашенко тачку роз* (2015). Available from <http://www.belaruspartisan.org/politic/313556/>
8. *Алесь Пушкин празднует юбилей и готовит новые перформансы* (2015). Available from <https://charter97.org/ru/news/2015/8/6/163416/>
9. Алфьорова, З. І. (2006). Перформанс як візуальне мистецтво. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 7, 3–8.
10. Андерсон, П. (2011). *Истоки постмодерна*. (А. Аполлонов, Trans.). Москва: Издательский дом «Территория будущего».
11. Андрієнко, О. В. (2009). Ігрове начало у бутті демократичного суспільства. *Наука. Релігія. Суспільство*, 2, 123–127.
12. Антонян, М. А. (2013). Некоторые особенности употребления понятия перформанс в современной культуре. *Moscow University Young Researchers' Journal*, 2. Retrieved from <http://youngresearchersjournal.org/wp-content/uploads/2013/10/antonuyan-performance.pdf>
13. Антонян, М. А. (2015). Перформанс как коммуникация: рецептивный метод Марины Абрамович. *Вестник Пятигорского лингвистического университета. Серия Философия, культурология и этнология*, 3, 267–270.
14. Арндт, Х. (2000). *Vita activa, или О деятельной жизни* (В. В. Бибихин, Trans.). СПб.: Алетейя.
15. *Арт-проект «Freedom on Paper» від Воля Кузьміч* (2014). Available from <http://prof-art.ua/?portfolios=freedom-on-paper>
16. Бавикіна, В. М. (2016). Феномен політичного акціонізму в сучасному суспільстві. *Грані*, 9, 67–73.
17. Баканурський, А. (2009). Майданний перформанс Середньовіччя. *Мистецтвознавство України*, 10, 112–117.

18. Барна, Н. В. (2016). *Естетична революція проектної діяльності контексті художньої культури ХХ–ХХІ століть*. Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.
19. Барчій, І. М., Шафраньош, О. І. (2012). Становлення контркультури в США в 50–70-х роках ХХ століття. *Грані, 10 (90)*, 77–80.
20. Батлер, Дж. (2011). *Згуртовані тіла та політика вулиці* (О. Бондаренко Trans.). Retrieved from <http://eipcr.net/transversa/1011/butler/uk>
21. Бахтин, М. М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (2nd ed.). Москва: Художественная литература.
22. Бодрийяр, Ж. (2006). *Прозрачность зла* (2nd ed.) (Л. Любарская, Е. Марковская, Trans.). Москва: Добросвет.
23. Бодрийяр, Ж. (2004). *Символічний обмін і смерть*. (Л. Кононович, Trans.). Львів: Кальварія.
24. Бодрийяр, Ж. (2003). *Симулякри і симуляція*. (В. Ховхун, Trans.). Київ: Основи.
25. Бронзино, Л. Ю. (2010). Постмодернизм: сущностные идеи и их представители. *Вестник МГИМО, 3*, 97–105.
26. Бубенкова, М. В. (2016). Особенности перформанса как театрализованной формы культуры в контексте основных аспектов постмодернизма. *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств, 3*, 24–27.
27. Булычева, Д. Ф. (2010). Использование политического дискурса в перформансе. *Вестник Самарского государственного университета, 7 (81)*, 150–154.
28. Булычева, Д. Ф. (2012). *Перформанс и хэппенинг как постмодернистские феномены постсоветской российской культуры: философский анализ*. Астрахань: Астраханский государственный университет.

29. Быць грамадзянінам... Маналог мастака Алеся Пушкіна (2000). *Права на волю. Бюлетэнь Праваабарончага Цэнтру «Вясна-1996»*, 1 (49), 4–5.
30. *В Одесі в день пам'яті Голокосту відкрили інсталяцію з десятків білих черевиків* (2016). Available from http://dt.ua/UKRAINE/v-odesi-v-den-pam-yati-golokostu-vidkrili-instalyaciyu-z-desyatktiv-bilih-cherevikiv-197968_.html
31. Вербицька, О. (2009). Тіло як текст: семіотика постмодерністичного розуміння. *Вісник Львівського університету. Серія Філософські науки*, 12, 85–91.
32. Ветренко, И. А., Дубицкий, В. В. (2010). Игровые технологии в политических действиях. *Вестник Омского университета*, 3, 170–173.
33. Вишеславський, Г. (2008). Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр. *Сучасне мистецтво*, 5, 7–62.
34. Володенков, С. В., Федорченко С. Н. (2015). Флэшмоб как сетевая технология современного политического менеджмента (на примере России и США). *E-Jornal Вестник Московского государственного областного университета*, 3. Retrieved from <http://www.evestnik-mgou.ru/Articles/Doc/695>
35. Гарбадин, А. (2011). Специфіка методологічного застосування постмодернізму у межах політичної науки. *Вісник Севастопольського національного технічного університету. Серія Політологія*, 123, 45–49.
36. Гасла революції 1968 року у Парижі (2007). *Культурологічний журнал «І»*, 47. Retrieved from <http://www.ji.lviv.ua/n46texts/hasla.htm>
37. Гассан, І. (2000). Чим є постмодернізм і чим він стане? Літературний і культурний аспекти. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Американська література після середини ХХ століття» (рр. 19–28). Київ.
38. Голышко-Вольфсон, Д. (2012). *Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды*. Retrieved from <http://permm.ru/menu/xzh/archiv/81/9.html>
39. Гончаренко, Д. (2013). Перформанс-арт як явище культури постмодернізму. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 5, 333–337.

40. Гофман, И. (2000). *Представление себя другим в повседневной жизни* (А. Д. Ковалев, Trans.). Москва: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000.
41. Грідяєва, Т. (2015). Перформанс та просторові мистецькі події-акції в Україні (1960-х – перша пол. 1990-х років). *Народознавчі зошити*, 4 (124), 899–907.
42. Груєва, О. В. (2016). Методологічні засади аналізу політичного акціонізму. *Політикус*, 4, 5–8.
43. Гулай, В., Малик, І. (2016). Політична думка ХХ – початку ХХІ століть: методологічний і доктринальний підходи. In Н. Хома (Ed.), *Політичні ідеї представників символічного інтераціоналізму* (Vol. 1, pp. 62–83). Львів: Новий Світ-2000.
44. Дебенко, І. Б. (2012). Механізми символізації в конструюванні політичної реальності. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. Серія Політологія. Соціологія. Право, 3, 9–15.
45. Дебенко, І. Б. (2013). *Символізація політики в транзитних суспільствах: теоретико-методологічний аспект*. Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка.
46. Дебор, Жи (1999). *Общество спектакля*. (С. Офертас, М. Якубович Trans.). Москва: Логос.
47. Десятерик, Д. (02 груд. 2005). Гном без гальм: організатор «Помаранчевої альтернативи» польський художник Майор про соціалістичний сюрреалізм, сексотів і євро. *День*. Available from <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/gnom-bez-galm>
48. Десятерик, Д. (31 лип. 2009). Московська арт-група «Війна» як мистецтво протестів у чистому вигляді. *День*. Available from <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/moskovska-art-grupa-viyna-yak-mistectvo-protestiv-u-chistomu-viglyadi>
49. *Дні мистецтва перформанс у Львові. Школа перформансу* (2016). Available from <http://dzyga.com/dp/content/view/116/231/lang,ua>

50. Евреинов, Н. Н. (2002). *Демон театральности*. Москва – СПб.: Летний сад.
51. Жуковский, А. Г. (2011). Модели взаимодействия постмодернизма с другими методологиями в исследовании политических процессов. *Государственное и муниципальное управление. Ученые записки СКАГС*, 4, 163–170.
52. Жуковский, А. Г. (2011). Постмодернизм в политологии: методологические возможности в исследовании политических процессов. *Современные исследования социальных проблем*, 4, Vol. 8. Retrieved from <http://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-v-politologii-metodologicheskie-vozmozhnosti-v-issledovanii-politicheskikh-protsessov>
53. Жуковский, А. Г. (2011). *Современные парадигмы политологического исследования: модели взаимодействия*. Ростов-на-Дону: Северо-Кавказская академия государственной службы.
54. Зайцева, А. (2010). Спектаклярные формы протеста в современной России: между искусством и социальной терапией. *Неприкосновенный запас*, 4 (72), 47–69.
55. Захарова, Е. В. (2013). Хепенинг, перформанс, энвайромент – становление новой концепции искусства второй половины XX в. *Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение*, 4 (12), 21–25.
56. Зонтаг, С. (1997). Мысль как страсть: Избранные эссе 1960–70-х годов. In Б. Дубина (Ed.) *Хепенинги: Искусство безоглядных сопоставлений* (pp. 37–45). Москва: Русское феноменологическое общество.
57. Ильин, И. П. (1998). *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Москва: Интрада.
58. Ильин, И. П. (2001). *Постмодернизм: словарь терминов*. Москва: Интрада.
59. Індіюхова, О. (2012). *Графіті та стрит-арт хочуть взяти під контроль*. Available from <http://www.dw.com/uk>

60. *Иранский стрит-арт* (2015). Available from <http://fullpicture.ru/obshhestvo/politicheskij-iranskij-strit-art.html>
61. Ільницька, У. В. (2009). Перформансна комунікація як політична технологія та складова іміджевої PR-стратегії збройних сил. *Військово-науковий вісник Львівського інституту Сухопутних військ ім. гетьмана П. Сагайдачного Національного університету «Львівська політехніка»*, 12, 189–200.
62. *Інсталяція Синтії Гутьєррес на місці пам'ятника Леніну* (2016). Available from <http://izolyatsia.org/ua/project/social-contract/inhabiting-shadows-post-release/>
63. Ісакова, Т. О. (2012). Політичний флешмоб як форма реалізації нових ідентичностей в інформаційному суспільстві. *Стратегічні пріоритети*, 3 (24), 144–151.
64. Калужский, М., Краснова, Е. (2005). Социальные гетто андеграунда. *Вокруг света*, 4 (2775). Retrieved from <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/670/>
65. Кіслов, Д., Павлюк, М. (2016). Флешмоб як комунікаційний інструмент у лобіюванні політичних інтересів. In Є. В. Ромат (Ed.), *Реклама: інтеграція теорії та практики* (pp. 57–61). Київ: Київський національний торговельно-економічний університет.
66. Коваленко, О. (2012). Помаранчева альтернатива: мистецтво у політиці. *Європейський світ*, 6, 32–54.
67. Ковтонюк, Н. П. (2015). Смысловый концепт карнавала як код прочитання дискурсу Майдану. *Мовні і концептуальні картини світу: збірник наукових праць Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка*, 1 (52), 347–358.
68. Косяк, В. А. (2006). *Людина та її тілесність у різних формах культури: досвід філософської інтеграції*. Київ: Інститут філософії імені Г.С. Сковороди НАН України.

69. Кравченко, С. А. (2010). *Социологический постмодернизм: теоретические источники, концепции, словарь терминов*. Москва: МГИМО Университет.
70. Крошин, Г. (2011). *Карнавал. Праздник глупцов на Рейне*. Available from <http://www.krugozormagazine.com/show/karnaval.1017.html>
71. Кудряшов, И. С. (2014). Стрит-арт как феномен современной культуры: проблема генезиса и семиотические особенности сообщения. *Критика и семиотика*, 2, 220–233.
72. Кузнецова, В. А. (2004). Стрит-арт как форма выражения политического и социального протеста в современной Бразилии. *Древняя и новая Романия*, 1 (13), 601–614.
73. Кулик, А. В. (2000). «Общество спектакля» в философии постмодернизма: понятийный и содержательный аспекты. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія Соціологія. Філософія. Політологія*, 6, 64–70.
74. Кулик, В., Голобуцька, Т., Голобуцький, О. (2000). *Молода Україна: сучасний організований молодіжний рух та неформальна ініціатива*. Київ: Центр дослідження проблем громадянського суспільства, 2000.
75. Кулик, О. В. (2005). *Поняття «суспільство спектаклю» та його концептуальні кореляти*. Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет.
76. Купрій, Т. Г., Головки, М. Ю. (2012). Флешмоб як соціальне явище і технологія інформаційної комунікації. *Грані*, 7 (87), 71–75.
77. *Курдского режиссера приговорили к одному году лишения свободы в Иране* (2016). Available from <http://riataza.com/2016/11/24/kurds-kogo-rezhissera-prigovorili-k-odnomu-godu-lisheniya-svobodyi-v-irane/>
78. Куцепал, С. В. (2015). Трансформаційні процеси сучасного суспільства. In С. Терепицій, О. Яремчук, Р. Кордонський, К. Сігідус (Eds.), *Соціум спектаклю*:

мозаїка моделей (pp. 141–147). Київ: Видавництво Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.

79. Куцепал, С. В. (2016). Політична думка XX – початку XXI століть: методологічний і доктринальний підходи (Vol. 1). In Н. М. Хома (Ed.), *Структуралістський і постструктуралістський підходи до аналізу політики* (pp. 130–150). Львів: Новий Світ-2000.

80. Левчик, Д. А. (1996). Политический «хэппенинг». *Социологические исследования*, 8, 51–56.

81. Левчик, Д. (17 April 1996). «Смеховые» партии. *Моя газета*, p. 4.

82. Лейбедєв-Кумач, Д. (3 верес. 2004). Україно наша чучхейська... *Дзеркало тижня*, p. 6.

83. Лианская, Е. (2001). Отечественная музыка в ракурсе постмодерна. In *Музыка в постсоветском пространстве* (pp. 64–69). Нижний Новгород.

84. Лиотар, Ж.-Ф. (1998). *Состояние постмодерна*. (Н. А. Шматко Trans.). СПб.: Алетейя.

85. Ліщинська, О. (2015). Українське візуальне мистецтво як висловлювання: від Євромайдану до військового протистояння на Сході України. *Українознавчий альманах*, 18, 82–85.

86. Луценко, А. В. (2014). Філософія постмодернізму як стратегія осягнення тілесності. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія Гуманітарні студії*, 203, 68–75.

87. Лященко, І. Гра політична. In Н. М. Хома (Ed.), *Новітня політична лексика (неологізми, okazіоналізми та інші новотвори)* (p. 75). Львів: Новий Світ-2000.

88. Лященко, І. А. (2014). *Ігровий аспект української політики*. Київ: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка.

89. Маньковская, Н. Б. (2007). Перформанс. In С. Я. Левит (Ed.), *Культурология: энциклопедия* (Vol. 2, p. 27). Москва: РОССПЭН.

90. Маньковская, Н. (1995). *Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма)*. Москва: Институт философии РАН.
91. Мариненко, Я. С. (2016). Казус Pussy Riot как явление перформативного акта. *Вопросы истории, международных отношений и документоведения*, 12, Vol. 1, 234–238.
92. Мартинова, С. (2013). *Федірко презентував у Чернівцях «Circus Politicus» і продавав валянки*. Available from <http://www.bukinfo.com.ua/show/news?lid=31502>
93. Марті, Й. (2010). Тіло як культура. Татуювання тіла та процеси глобалізації. *Народна творчість та етнографія*, 3, 122–128.
94. Матвеева, А. (2012). *Петр Павленский: «Простое пересечение вертикали с горизонталью уже может рассматриваться как оскорбление веры»*. Available from <http://artchronika.ru/persona/pavlensky-interview/>
95. Межуев, В. (2006). *Идея культуры: очерки по философии культуры*. Москва: Прогресс-Традиция, 2006.
96. Метельський, Р. (2015). *«Тиша» та «Мамаєва сорочка» від Я. Ткачук та О. Кравченко*. Available from <http://photo-lviv.in.ua/tysha-ta-mamajevasorochka-vid-yaroslavyy-tkachuk-ta-oli-kravchenko/>
97. Мусієнко, Н. (2014). Мистецтво і революція: київський Майдан 2013–2014 рр. *Агора*, 13, 53–57.
98. Мусієнко, Н. (2015). *Мистецтво Майдану*. Retrieved from http://mari.kiev.ua/Moussienko_MAIDAN_ART.pdf
99. Мусієнко, Н. (2014). Мистецтво Майдану: Дослідження з соціокультурної антропології. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, 10, 155–192.
100. Наумкіна, С. М., Груєва, О. В. (2016). Політичний гепенінг у системі акціоністських форм політичної активності. *Вісник Донецького національного університету. Серія Політичні науки*, 1, 86–91.

101. Новикова, О. Н. (2016). Игра как атрибут политической деятельности. *Социум и власть*, 3 (59), 61–66.
102. Окаринський, В. (2010). Риси контркультури у суспільних процесах періоду перебудови в Україні (друга половина 1980-х – 1991 рр.). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія Історія*, 1, 190–203.
103. Палиєнко, Д. (2016). *Почему уличное искусство так стремительно развивается в Украине и в каком именно направлении его следует развивать*. Available from http://lb.ua/blog/dmitriy_palienko/336809_pochemu_ulichnoe_iskusstvo.html
104. Петров, В. О. (2010). Хеппенинг в искусстве XX века. *Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова*, 1, Iss. 16, 212–215.
105. Переверзева, М. (2006). Хэппенинги Джона Кейджа. *E-Jornal Harmony: Международный музыкальный культурологический журнал*. Retrieved from <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=114>
106. *Перформанси Петра Павленського* (2016). Retrieved from <http://sockrainia.com/golovne/performansi-petra-pavlenskogo/>
107. *Политическая критика в искусстве: Ольга Грабовская о московском акционизме* (n.d.). Retrieved from <http://theoryandpractice.ru/posts/7958-moscow-actionism>
108. Полюхович, Д. (15 верес. 2006). Висміяні монстри. *День*. р. 7.
109. Попова, С. (2009). *FlashMob как перформанс*. Available from <http://mobs.alfamoon.com/flashmob-articles/performance.html>
110. Починок, Ю. (2014). Перформанс як медіа-текст. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія Іноземна філологія*, 126, Iss. 2, 63–71.

111. Приходько, А. В. (2014). Соціокультурна спрямованість радикальних напрямів мистецтва останньої третини ХХ століття (акціонізм). *Мистецтвознавчі зошити*, 26, 192–200.
112. Раєвський, Д. (2016). *Тіло як полотно, голос як зброя: чому для нас важливі акції Петра Павленського*. Available from <http://znaj.ua/news/self-employment/47876/tilo-yak-polотно-golos-yak-zbroya-chomu-dlya-nas-vazhlyvi-akciyi-petra-pavlenskogo.html>
113. Ратников, В. (2000). Постмодернистские ситуации и их эпистемологические особенности. *Вісник Харківського університету ім. В. Н. Каразіна. Серія Теорія культури і філософія науки*, 464.
114. Рейнгольд, Г. (2006). *Умная толпа: новая социальная революция* (А. Гарькавый Trans.). Москва: ФАИР ПРЕСС.
115. Романенко, С. (2005). О толпе, флешмобе и задачах социологии. *Вестник Одесского национального университета. Серія Социология и политические науки*, 11, Vol. 10, 80–87.
116. Романенко, Ю. В., Скідін, Л. О. (2011). *Механізми символічної інтеракції в комунікаціях, політиці, мистецтві: візуально-аналітичний та соціосимволічний аспекти* (2nd ed.). Київ: ДУІКТ.
117. Рыбаков, В. В. (2016). Перформанс как способ проблематизации присутствия. *Международный научно-исследовательский журнал*, 11 (53), Iss. 1, 159–163.
118. Савчук, В. (2012). *Топологическая рефлексия*. Москва: Канон+.
119. *Самые громкие белорусские перформансы* (2009). Available from <http://www.mouby.com/news/7260/>
120. Сарычев, О. В. (2010). Политическая игра как средство стимулирования социальной реальности в эпоху постмодерна. *Известия Тульского государственного университета. Серія Гуманитарные науки*, 1, 54–64.

121. Сарычев, О. В. (2009). Средства политической игры в контексте культурологического деятельностного подходов. *Известия Тульского государственного университета. Серия Гуманитарные науки*, 1, 51–59.
122. Сафонік, Л. (2005). Тіло як соціальна знакова система. *Вісник Львівського університету. Серія Філософські науки*, 8, 83–92.
123. Сецко, Т. (2015). Людмила Русова: перформанс «После», 1997. Retrieved from <http://zbor.kalektar.org/8/>
124. Сиднева, Т. (2012). *Эстетика постмодернизма*. Н. Новгород: ННГК им. М. Глинки.
125. Скиперских, А. В. (2013). Политические перформансы арт-группы «23:59» в дискурсы литературных текстов. *Вестник Воронежского государственного университета. Серия История. Политология. Социология*, 2, 172–176.
126. Скідін, Л. О., Огаренко, Т. О. (2009). Гофманівський інтеракціоналізм, як методологія дослідження соціальної взаємодії. In *Матеріали науково-практичної конференції Філософія гуманітарного знання: після Вільгельма Дільтея* (pp. 275–278). Чернівці: Чернівецький національний університет.
127. Скідін, Л. О. (2010). *Символічно-інтеракціоністська рефлексія соціальної системи як різновиду ігрової взаємодії*. Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.
128. Скідін, Л. О. (2009). Технологічність театралізації політичних конфліктів. *Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики*, 43, 175–189.
129. Славіна, О. В. (2015). *Символізація політичної реальності: трансформація концептуального дискурсу*. Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара.
130. Славіна, О. В. (2015). Технологія «театралізації» політичного процесу в символічному проектуванні перехідної масової свідомості. In *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Суспільні науки: виклики і*

сьогодення» (pp. 130–132). Одеса: Причорноморський центр досліджень проблем суспільства.

131. Собакиада Олега Кулика (2014). Retrieved from <https://lenta.ru/articles/2014/11/24/kulik/>

132. Совместное заявление Координационного совета Движения «Субтропическая Россия» и Наблюдательного совета Броуновского движения по поводу планов расширения НАТО (1997). Retrieved from <http://www.politika.su/str/970710n.html>

133. Станиславская, Е. И. (2010). Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства XX в. Retrieved from <http://www.actual-art.org/en/k2010-2/st2010/96-viz/201-kheppening-dejstvenno-zrelishchnaya-forma-iskusstva.html>

134. Станіславська, К. І. (2011). Боді-арт як тілесна мистецька практика постмодернізму. Retrieved from http://www.rusnauka.com/12_ENXXI_2011/Philosophia/4_85524.doc.htm

135. Станіславська, К. І. (2011). До питання про зміст та розвиток поняття тілесності у філософсько-культурологічній парадигмі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 26, 39–44.

136. Станіславська, К. І. (2010). Інсталяція як візуально-видовищна форма сучасного образотворчого мистецтва. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 26, 228–236.

137. Станіславська, К. І. (2011). Мистецько-видовищні ознаки сучасного боді-пейнтіngu (малювання на тілі). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія Мистецтвознавство*, 3, 146–151.

138. Станіславська, К. І. (2016). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури* (2nd ed). Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва.

139. Станіславська, К. (2013). Митець і глядач: погляд на взаємини у модусах постмодерністської видовищної культури. *Науковий вісник Київського*

національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 13, 180–189.

140. Стах, В. (16 лист. 2005). Вальдемар Майор Фридрих: «Краснолюбки всіх країн – єднайтеся», *Україна молода*, р. 8.

141. *Стена из яиц олицетворяет силу единства протестующих Гонконга* (2014). Available from <http://www.epochtimes.ru/stena-iz-yaits-olitsetvoryaet-silu-edinstva-protestuyushhih-gonkonga-98951044/>

142. Столяров, А. А. (2014). Практики современного искусства в российских уличных протестах. *Политическая лингвистика*, 2 (48), 180–184.

143. Столяров, А. А. (2014). Практики современного искусства в российских уличных протестах: индивидуальные и коллективные арт-перформансы 2011–2012 гг. *Политическая лингвистика*, 3 (49), 166–172.

144. *Стрит-арт как аранжировка революции* (2011). Available from <http://streetart-ekb.livejournal.com/36190.html>

145. Стукалова, К. (2016). *(Не)втрачене десятиліття: мистецтво в соціально-політичному контексті 90-х років*. Retrieved from http://www.ji-magazine.lviv.ua/2016/Ne_vtrachene_desyatylittya.htm

146. Торяник, В. (2011). Флеш-моб як інструмент політичного консумеризму. *Вісник Севастопольського національного технічного університету. Серія Політологія*, 123, 227–230.

147. *У київському музеї з інсталяції прибрати антипутінські гасла* (2012). Available from http://ukr.lb.ua/culture/2012/05/18/151699_kievskom_muzei_installatsii_ubrali.html

148. *У Сирії набуває популярності мистецтво революційних графімі* (2012). Available from http://umma.ua/uk/news/world/U_Sir%D1%96%D1%97_nabuva%D1%94_populyarnost%D1%96_mistetstvo_revoljuts%D1%96ynih_graf%D1%96t%D1%96/1690

149. Федорченко, С. Н. (2011). Политический флэшмоб – предвестник нового общества? *Контуры глобальных трансформаций: политика, экономика, право*, 6, Vol. 4, 24–30.

150. *Фотофакт: чемпионка Беларуси по муай-тай сделала тату с Лукашенко* (2016). Available from <http://naviny.by/new/20161024/1477301186-fotofakt-chempionka-belarusi-po-muay-tay-sdelala-tatu-s-lukashenko>

151. *Флешмобы в Беларуси будут приравнены к пикетированию* (2011). Available from <http://www.belta.by/politics/view/fleshmoby-v-belarusi-budut-priravneny-k-piketirovaniyu-video-101534-2011>

152. Хома, Н. М. (2015). Акціонізм політичний. In М. П. Требін (Ed.), *Політологічний енциклопедичний словник* (pp. 25–26). Харків: Право.

153. Хома, Н. М. (2014). Візуалізація як характеристика постмодерної політичної дії. *Гілея*, 89 (10), 405–408.

154. Хома, Н. М. (2015). Гепенінг політичний. In М. П. Требін (Ed.), *Політологічний енциклопедичний словник* (pp. 142–144). Харків: Право.

155. Хома, Н. М. (2015). Гепенінг політичний In Н. М. Хома (Ed.), *Сучасна політична лексика: енциклопедичний словник-довідник* (pp. 51–52). Львів: Новий Світ-2000.

156. Хома, Н. М. (2015). Ігрові форми політичного протесту в Україні: на прикладі революційно-воєнних подій 2013–2014 років. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія Політологія. Соціологія. Філософія*, 1 (18), 231–233.

157. Хома, Н. М. (2015). Інсталяція політична In Н. М. Хома (Ed.), *Новітня політична лексика (неологізми, okazіоналізми та інші новотвори)* (pp. 151–152). Львів: Новий Світ-2000.

158. Хома, Н. М. (2015). Інсталяція політична. In М. П. Требін (Ed.), *Політологічний енциклопедичний словник* (p. 303). Харків: Право.

159. Хома, Н. М. (2015). Патріотичний боді-арт: політична мода чи мода на патріотизм? *Studia Politologica Ucraino-Polona*, 5, 259–264.
160. Хома, Н. М. (2015). Політичний гепенінг як акціоністська форма протесту. *Панорама політологічних студій: науковий вісник Рівненського державного гуманітарного університету*, 13, 7–12.
161. Хома, Н. М. (2015). Політичний перформанс як акціоністська форма протесту. *Політикус*, 2, 79–83.
162. Хома, Н. М. (2014). Політичний перформанс як постмодерна форма соціального протесту. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. Серія Політологія. Соціологія. Право, 1 (21), 18–23.
163. Хома, Н. М. (2016). Символізація політичної реальності: тіло й одяг як самоідентифікаційне вираження. *Політичні інститути та процеси*, 1, 132–139.
164. Хома, Н. М. (2014). Соціалізуючий вплив акціонізму: мистецько-політичний синтез в проекції моделювання політичної поведінки. *Актуальні проблеми політики*, 53, 40–47.
165. Хома, Н. М. (2015). Стріт-арт політичний. In Н. М. Хома (Ed.), *Новітня політична лексика (неологізми, okazіоналізми та інші новотвори)* (pp. 373–374). Львів: Новий Світ-2000.
166. Хома, Н. М. (2015). Стріт-арт політичний. In М. П. Требін (Ed.), *Політологічний енциклопедичний словник* (pp. 678–679). Харків: Право.
167. Хома, Н. М. (2015). Політологічні читання імені професора Богдана Яроша: збірник наукових праць. In В. І. Бортніков, Я. Б. Ярош (Eds.), *Тату-клейноди як компонента патріотичної політичної моди* (pp. 164–166). Луцьк: Вежа-Друк.
168. Хома, Н. М. (2015). Флешмоб політичний (політмоб). In М. П. Требін (Ed.), *Політологічний енциклопедичний словник* (pp. 764–765). Харків: Право.

169. Хома, Н. (2015). Флешмоб політичний. In Н. М. Хома (Ed.), *Сучасна політична лексика: енциклопедичний словник-довідник* (pp. 304). Львів: Новий Світ-2000.
170. Хренов, Н. А. (2001). Игровые проявления личности в переходные эпохи истории культуры. *Общественные науки и современность*, 2, 167–180.
171. Цилимпуниди, М. (2015). Если бы эти стены могли говорить»: стрит-арт и городская идентичность в Афинах времен кризиса. *Laboratorium*, 7 (2), 226–230.
172. Черепанин, В. М. (2005). Практики тілесності в сучасному мистецтві: боді-арт і випадок Олега Кулика. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». Серія Теорія та історія культури*, 40, 81–85.
173. Чистилин, В. (2013). *Голос улицы*. Available from <http://glavnoe.ua/articles/a8085>
174. Чудовська-Кандиба, І. А. (2009). Перформанс візуальних комунікативних практик у сучасному соціокультурному просторі. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*, 15, 280–282.
175. Чумичева, Н. В. (2016). Политическая метафора российского акционизма как односторонний диалог искусства с режимом. *Научный вестник Южного института менеджмента*, 1, 76–82.
176. Шамир, А. (2012). *На поверхности: Что такое политический стрит-арт?* Available from <http://www.lookatme.ru/mag/archive/industry-other/180773-krik-na-stenke>
177. Шерман, О. (2014). Політичний флешмоб. In Н. М. Хома (Ed.), *Політологія: навчальний енциклопедичний словник-довідник* (pp. 524–525). Львів: Новий Світ-2000.
178. Шило, О. В., Івашко, О. Д. (2016). Монументальне мистецтво і стрит-арт в сучасному міському просторі. *Науковий вісник будівництва*, 2 (84), 74–78.

179. Шомова, С. (2015). Политический стрит-арт: искусство перформанса или PR-технология? (к вопросу о театрализованных формах политической коммуникации). *Меди@льманах*, 4 (69), 12–18.

180. Шпарага, О. (2016). *Алесь Пушкин: акция «Подарок президенту “За пятилетний плодотворный труд!”»*. Available from <http://zbor.kalektar.org/11/>

181. Шумська, Я. (2013). Перформанс як традиція минулого і сьогодення. *Народознавчі зошити*, 1 (109), 161–166.

182. Эпштейн, А. Д. (2011). Арт-активизм в отсутствие публичной политики. Группа «Война»: от зарождения к российской известности. *Неприкосновенный запас*, 5 (79), 105–129.

183. Ямельницкий, О. Я. (2013). Политический флешмоб как форма горизонтальной коммуникации. *Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия «История. Политология. Экономика. Информатика»*, 15 (158), Iss. 27, pp. 154–159.

184. Ямельницький, О. Я. (2016). *Політична мобілізація як чинник активізації політичної участі в Україні*. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка.

185. Янченко, К. (2016). Віртуальний флешмоб як явище модерної медійної культури. *Медіакритика*, 23, 28–33.

186. *Freedom on Paper: паперова інсталяція білоруски на підтримку України* (2014). Available from <http://life.pravda.com.ua/society/2014/03/20/159154/>

187. Hassan, I. (1994). Postmoderne heute. In W. Welsch (Ed.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne Diskussion* (pp. 47-56). Berlin: Akademie Verlag Berlin.

188. *Kenyan graffiti artists step up battle against «vulture» politicians* (2012). Available from <https://www.theguardian.com/world/2012/mar/21/kenya-graffiti-artists-politicians-vultures>

189. Khoma, N. (2015). Modern forms of political protest (for example political happening). *Вісник Дніпропетровського університету. Серія Філософія. Соціологія. Політологія, 1*, 242–247.

190. Khoma, N. (2015). Political happening as a Protest Form of Political Participation. In *Модернізація соціогуманітарного простору: історичний досвід, виклики та перспективи* (pp. 121–123). Вінниця: ТВО «Нілан-ЛТД».

191. Khoma, N. (2015). Political happening as a protest form of political participation. *Studium Europy Środkowej i Wschodniej, 3*, 267–273.

192. Khoma, N. (2014). Polityczny flashmob: specyfika okresu Rewolucji Godności i ukraińsko-rosyjskiej konfrontacji militarnej. *Studium Europy Środkowej i Wschodniej, 2*, 141–148.

193. *Le Pyromane – огненная инсталляция от Али Шерри* (2012). Available from <http://www.kulturologia.ru/blogs/200712/16853/>

194. Lloyd M. *Watch: 5,000 ice sculptures placed on city steps in moving World War I commemoration* (2014). Available from <http://www.birminghammail.co.uk/news/midlandsnews/minimum-monument-ww1-ice-exhibition-7553505>

195. *Tower of London Remembers* (2014). Available from <http://www.hrp.org.uk/tower-of-london/history-and-stories/tower-of-london-remembers/>

196. *5 удивительных арт-движений, возникших после Арабской весны* (2014). Available from <http://blogbasta.kz/?p=3182>

197. *5000 маленьких человечков из льда в память о жертвах Первой мировой войны* (2014). Available from <https://4tololo.ru/content/6368>

РОЗДІЛ 2

ПОЛІТИЧНИЙ АКЦІОНІЗМ: КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ПОНЯТЬ, ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНИХ ФОРМ

2.1. Політичний акціонізм у системі новітніх форм політичного активізму.

Доба постмодерну актуалізувала вивчення ефективності традиційних форм політичної участі та змістила акценти з традиційних політичних практик (голосування, мітинги, демонстрації та под.) на якісно відмінні форми громадсько-політичної участі [70, с. 7]. Попри те, що класичні, усталені форми політичного активізму зберігають своє значення, в сучасному політичному процесі відбувається стрімка модифікація форм вираження політичних ідей: вони доповнюються сучасними образними, емоційно насиченими практиками, які об'єднані назвою «політичний акціонізм». Відбувається поступове тяжіння форм політичної активності (особливо, протестних) до сфери мистецтва, яке, за словами британсько-американського історика, політолога П. Андерсона, «лежить в основі будь-якої протестної політики» [3, с. 41].

Політична дія в постмодерній реальності фрагментарна, провокативна, в її основі – гра; постійно розширюється діапазон громадсько-політичних ролей людини. Видається, що сучасна політична дія може досягнути ефективності через надання їй емоційної забарвленості. Способом такого «забарвлення» є мистецькі техніки акціонізму, до яких ми найперше відносимо політичної спрямованості перформанс, гепенінг, інсталяція, стрит-арт, флешмоб, боді-арт та ін. Вони є радикальним «вторгненням» мистецтва у соціально-політичну реальність.

Акціонізм (англ. action art) є узагальненою назвою для «мистецтв дії» (акціонізму), в яких твором є жест, розіграна «вистава», спровокована «подія» тощо. Уперше в наукових текстах поняття акціонізму з'являється в Т. Адорно: воно було синонімічне антиінтелектуалізму. У сучасному дискурсі «акціонізм» уже не

інтерпретується відповідно до поглядів Адорно, а радше цим поняттям окреслюють форми протесту проти існуючого політичного чи соціального становища, які здійснюються некласичними художніми методами.

Наголосимо: акціонізм уже кілька десятиліть як вийшов із вузько мистецького дискурсу, а тому є повноцінним об'єктом аналізу низки наук, зокрема й політичної. Під час політичних криз, «коли інтерпретаційні механізми соціальних інститутів не відповідають дійсності чи запитам суспільства, невідповідності в соціальній структурі призводять до появи нових форм соціальної чи політичної дії [7, с. 71]. Політичний акціонізм і є однією з таких форм, яка стає специфічним проявом політичного та соціального протесту, використовуючи для донесення певної ідеї візуальні образи та метафори (театралізація). «Політичний акціонізм постає як специфічна форма політичного протесту, публічного обговорення та дискусії навколо суспільно важливих питань, в якому апропріюються різноманітні художні засоби та методи» [7, с. 72]. На нашу думку, політичний акціонізм є соціокультурною рефлексією, формою переосмислення сталих політичних конструктів.

Українська дослідниця К. Станіславська визначає акціонізм як різноманітні форми художньої активності, засновані на принципі процесуальності мистецтва [61, с. 48]. «Представники акціонізму вважали, що митець повинен займатись не створенням статичних об'єктів, а організацією подій, процесів, дійств, і тому в усіх акціоністських формах головний акцент зроблено не на певний мистецький *продукт*, а на *процес* його створення. Така художня ідеологія спонукала митців до пошуку нових способів художньої виразності, а саме – динамічності, процесуальності, театралізації, посилення ігрового компонента, видовищності» [61, с. 48]. Імпульсом до дій акціоніста завжди є певні події, які відбуваються в політиці, адже вони детермінують подальший перебіг акціоністських ініціатив, їх змістове наповнення.

Перші такого типу акції проводились ще представниками дадаїзму та сюрреалізму в першій чверті XX століття, але концептуальної завершеності цей

мистецький напрям набув від 60–70-х років ХХ століття. Розвиток акціонізму був спрямований на збільшення глядацької активності, залучення глядачів до мистецького процесу.

Українська дослідниця В. Бавикіна виділяє низку характеристик політичного акціонізму, зокрема вказуючи на такі: 1) це неінституціоналізована форма мистецтва; 2) він не висловлює конкретної політичної спрямованості, не представляє якусь конкретну політичну силу, партію, ідеологію, але є носієм політичного послання; 3) пріоритетом у політичному акціонізмі є інтеракція з владою, соціальними інститутами, а не з глядачем та ін. [7, с. 69]. Проведений нами аналіз дозволяє дещо переглянути під кутом зору політичної науки висловлені цією дослідницею позиції: 1) погоджуємося щодо неінституціоналізованого характеру; 2) політичний акціонізм безумовно доносить певний політичний меседж, але може представляти певну ідеологію, політичну силу, бути провідником політичних ідей політичної спрямованості. Творцями перформансів, гепенінгів та інших акцій можуть бути як митці (які справді у своїй більшості політично незаангажовані), так і активні суб'єкти політики, на зразок партій, громадських організацій, які в своїй акції «вкладають» ідеологічно мотивовані меседжі; 3) маємо певні застереження щодо суб'єктного складу, на які спрямовується політичний акціонізм: так, ідея просувається в акції задля того, аби бути почутою владою, привернути її увагу до проблеми. Але первинна інтеракція здійснюється саме з глядачем, який може стати учасником акції під час її перебігу (як-от у випадку з політичним гепенінгом) або ж відреагувати на неї (наприклад, зняти відео флешмобу чи зазнимкувати політичну арт-інсталяцію з подальшим викладенням у соціальних мережах для обговорення, поширення тощо).

В основні різноманітних форм акціонізму покладене розуміння сутності акції як дії. Акцією є заплановане мистецьке дійство (часто з ідеологічним або соціальним забарвленням), здійснюване митцем (групою митців), яке спрямоване на досягнення певної, значущої для художника мети [22, с. 5]. З цього широкого поняття виведемо

такий його вид, як політичний акціонізм – сукупність театралізованих форм політичної участі, зазвичай протестного, провокаційного характеру. В. Бавикіна характеризує політичний акціонізм, як сучасний соціальний «феномен, який об'єднує в собі якості мистецького перформансу і політичного протесту», соціокультурне явище, що існує на перетині політичного та мистецького просторів [7, с. 67]; з цими характеристиками повною мірою можемо солідаризуватися.

Мистецько-видовищно-ігрова форма акції виникає ніби «зі самого життя», надаючи певним життєвим ситуаціям і процесам художнього контексту. Будучи запланованою (як правило, разовою) дією, акція спрямована на досягнення певної, значущої для митця художньої мети. Акція може мати соціальне або ідеологічне забарвлення, втім це не обов'язковою її відмітною характеристикою. Така дія звершується однією особою або групою, і саме проведення творчого акту є самоціллю й основним змістом художнього висловлювання акціоністів. Учасники не завжди можуть передбачити, як пройде задумана подія, адже акції, що проводяться в громадських місцях, спрямовані на непередбачену публіку, і як саме пересічний очевидець акції відреагує на побачене – невідомо [61, с. 94–95].

Оскільки в основі політичного акціонізму покладено видовищно-ігрову форму, то спроектуємо поняття «гра» на політику, розкриємо межі гри в політиці. Гра – це пріоритетна властивість життєдіяльності соціуму, людська культура виникає та розгортається в грі й як гра. Практика засвідчує, що ігровий феномен людської діяльності перестає бути приналежністю лише сфери розваг, демонструючи дедалі нові можливості та сфери реальної дійсності [41, с. 61], зокрема й суспільно-політичної. Ще в античній філософсько-політичній думці політика ототожнювалася з грою, котра базується на цінностях краси та гармонії. У сучасній науці гру зазвичай розглядають як специфічну суспільну практику, яка базується на відтворенні норм, усталених правил життя, з одного боку, і водночас таку, що є конкретною формою, яка видозмінюється у конкретних умовах (у нашому випадку – під впливом політичних процесів).

Гра є ефективною політичною технологією, яка дедалі ширше застосовується в сучасних політичних процесах. Сама ж політика наділена ігровою компонентою. І те, що політика може виступати своєрідним простором (полем) гри відомо здавна. Уподібнення політики театру можна виявити від часів античності: Солон, Нерон, Калігула використовували акторські прийоми для управління державою. Наприклад, включення гри в політичний процес показано в «Державці» Н. Макіавеллі, де гра визначена не лише природною технологією для політики, але й однією зі значущих у її змісті.

Французький філософ Г. Дебор у концепції «суспільства спектаклю» відзначає, що «істинність, достовірність і реальність більше не існують, а замість них панують шоу-політика та шоу-правосуддя» [25, с. 177]. У політиці при проведенні публічних акцій дедалі частіше «акцент робиться на видовищності, а не на дебатах, дискусії [...]» [49], «видовищність виступає водночас і формою, і змістом події» [11, с. 152]. Можна вповні погодитися з цим з огляду на епатажність української політики: Дарт Вейдер як суб'єкт виборчого процесу, вила чи бульдозер в арсеналі О. Ляшка тощо.

Французький дослідник П. Бурд'є, аналізуючи зміст політичного процесу, використовував такі засадничі категорії, як поле, капітал і гра; при цьому дослідник демонструє їх змістовий взаємозв'язок. «Формування держави відбувається разом із формуванням поля влади, яке розуміється як простір гри, усередині котрого власники капіталів (різних його видів) змагаються саме за владу над державою, тобто над державним капіталом» [12]. Ще один мислитель – Й. Гейзінга – розвиває концепцію тотальності гри: «Є така давня мудрість (трохи дешевенька, щоправда): хоч би що робила людина, все то – гра [...]. Для мене ж цей висновок зовсім не є достатньою підставою, аби залишити поза увагою поняття гри як виразний і вельми важливий чинник усього, що діється в світі. Віддавна у мені визрівало переконання, що людська культура постала і розвивається в грі та як гра» [Цит. за: 38, с. 54]. «Гра – це змагання і створення образу: «Функція гри в її вищих формах, про які йде тут мова, здебільшого може бути виведена з двох найголовніших аспектів, у яких вона

виявляється. Гра – це змагання за що-небудь або ж представлення чого-небудь. Обидві ці функції легко поєднуються таким чином, що гра представляє змагання за щось або ж стає змаганням, хто краще за інших щось представить» [16, с. 20–21].

Безумовно, гра є однією з фундаментальних основ людського буття та культури ще з архаїчних часів [4, с. 123]. «Увесь світ – театр, а люди у ньому – актори» (В. Шекспір). У цьому театрі людина – перманентний гравець із динамічною ролевою ротацією (виборець, вояк-доброволець, політик, бюрократ, партієць, волонтер, політичний хактивіст і под.). Гра – засіб оволодіння певним соціокультурним досвідом і навичками, потужна сила, яка активно творить соціально-політичні відносини. Вона передбачає вільне самовиявлення людини та може розгортатись у різних формах, зокрема й політичних. Соціально-політичне буття демократичного суспільства містить потужне ігрове начало. Політика як поле суперництва не може існувати без ігрового елемента [89, с. 244].

Загальновідомо, що сутність політики як соціального явища полягає в комунікації, взаємодії, управлінні та контролі. Власне «для здійснення таких заходів гра є найбільш придатною формою, бо у ній гармонійно поєднуються особиста ініціатива зі соціальною спрямованістю, свобода – з необхідністю, серйозність – із несерйозністю» [15, с. 170]. Зрештою, навіть у перекладі з грецької політика – це мистецтво управління державою, а як і будь-яке інше мистецтво, політика містить елементи гри. Хоча, здавалося б, у такій серйозній сфері суспільних відносин, якою є політика, гри бути не повинно. Це ще раз підтверджує парадоксальність, багатогранність гри як соціального феномена. Можливості політики істотно збагачуються шляхом інтегрування в її поле ігрових механізмів. Ігрові технології у політиці несуть у собі розлоге інформаційне навантаження та практичну значущість.

Як ми уже зауважували у підрозділі 1.2, сучасна політика витісняється набором інсталяцій, постановочних мізансцен; грань між мистецтвом і дійсністю стирається. Художня діяльність і практики в контексті сучасного мистецтва виявилися генератором багатьох політичних постмодерністських ідей, стали формою

кодування, трансляції та маніфестації цих ідей. Гра стає активною частиною повсякдення; політика дедалі інтенсивніше розширює видовищні практики. Нині чимало реальних подій театралізується, бодай для того, щоб вони могли потрапити в новини [22, с. 101]. На це звертає увагу Н. Барна, пропонуючи «розуміння деконструкції як методологічної настанови формування постмодерної творчості, що визначається в межах еkleктики – першого етапу формування просторових мистецтв, розгорнутого за полісемантичним наповненням символічного простору [...]. Еkleктика характеризує цю стадію «квітучою складністю» і надлишковістю образних інсталяцій» [9, с. 6].

Власне головним полем для репрезентації акцій є медіа. Ураховуючи, що політичний акціонізм є для глядача-перехожого несподіваним і спонтанним дійством, чисельність тих, хто побачить акцію «вживу» дуже незначна. Тому саме медіа, особливо нові медіа, які опираються на Інтернет-технології, «розширюють коло глядачів, інтерпретаторів акції, вводять її в дискурсивне поле, дозволяють відбуватися аналізу» [7, с. 70].

Характеризуючи політичний акціонізм, доцільно звернутися до підходу філософа-режисера першої половини ХХ століття М. Євреїнова, який висунув ідею театральності нашого життя. Євреїнов випустив маніфест «Апологія реальності» (1908), де постулюється ідея про розповсюдження законів театру на будь-які (чи навіть усі) життєві процеси у розвитку людства як втілення театральних принципів. Він писав: «Кожна хвилина нашого життя – театр» [27, с. 95]. Основою кожного життєвого пориву людини та творчої еволюції загалом Євреїнов уважав вроджений у людини інстинкт театральності – стимул і поштовх на її історичному шляху. «Держава як така, зовнішні форми її керівництва, релігія, армія, політика, юстиція, школа, стосунки між людьми – тобто, все, що оточує людину і заповнює її життя, на думку Євреїнова, підкорене силі інстинкту театральності» [Цит. за: 61, с. 34–35]. Євреїнов обґрунтовує поняття «театрократія» – «панування над нами театру як імперативно-нормуючого закону, що перетворює діяльність людини» [27, с. 118].

«До сьогодні думали, що Театр там, де його будівля. Пройшли тисячоліття, доки люди взнали від мене, що Театр всюди, в усьому і скрізь (театрократія-пантеїзм)» [27, с. 95].

Для осмислення політично насиченого акціонізму доцільно, вважаємо, звернутися до концептуальних осягнень Дж. Бойса, який висунув концепцію «соціальної скульптури» – мистецтва формування не мертвих пластичних мас, а самого життя [37]. На його думку, соціум є пластичним живим організмом, піддається впливу, «ліпленню». Будь-яка форма – художня чи соціальна – непостійна, вона пластична, постійно змінюється, руйнується, перетворюється в хаос, з якого виникають нові форми. Бойс уважав, що людина здатна ліпити та формувати світ, в якому живе, адже кожна людина – митець. Відтак, він висунув ідею перетворення світу шляхом художньої практики, коли об'єкт мистецтва стає моделлю суспільної дії [37, с. 82]. Розвиваючи ідеї Бойса, вітчизняна дослідниця політичного акціонізму О. Ліщинська аргументує, що «українське візуальне мистецтво часу Революції Гідності та військового протистояння проросійським силам на Сході можна проаналізувати як соціальне художнє висловлювання [...] через образну, знаково-символічну мову виражені ідеї відстоювання людської гідності, свободи та незалежності України» [37, с. 85].

В. Бавикіна виділяє два головні завдання політичного акціонізму: 1) конструювання нового типу знання про соціальну структуру, що є альтернативою панівній ідеології; 2) діагностування загального стану суспільства – локальні акції співвідносяться з глобальним контекстом [7, с. 71].

Вкажемо на ті функції, які, на нашу думку, найперше виконує політичний акціонізм у сучасному політичному житті:

– інформаційно-комунікаційна функція. Акціонізм спрямований на донесення певної політичної ідеї, генерацію нових політичних смислів, швидке поширення нової інформації;

– функція політичної соціалізації. Під впливом різноманітних акцій формується політичний світогляд особи, її розуміння політичного; акціоністи виступають агентами політичної соціалізації;

– функція політичної мобілізації. Проведення акції, наприклад, політичного флешмобу, є згуртуванням людей для просування певної політичної ідеї; акціонізм дає поштовх до участі в потенційних акціях, наприклад, побачений революційний стрит-арт може стати спонукою до участі в акціях протесту.

Отже, акціонізм є своєрідною шоу-технологією, яка застосовується у політичній сфері, перетворюється на засіб формування світосприйняття аудиторії [73, с. 41]. Акціонізм є узагальненою назвою для «мистецтв дії», в яких твором є жест, розіграна «вистава» або спровокована «подія». За останні роки політичний акціонізм міцно укорінюється як форма соціального протесту в Україні й уже засвідчив свою ефективність як технологія взаємодії (впливу).

Як зазначає австрійський теоретик активізму Ш. Лутшінгер, «необхідно не тільки завойовувати публічні простори, а й «виробляти» їх. Саме тоді феномен паблік-арту виходить на новий рівень розвитку» [1]. З цим важко не погодитися, особливо у ситуаціях антидемократизму, коли влада в окремих державах узурпує практично всі публічні простори. В аналізованих нами практиках громадянського активізму якраз і відбувається «вирощування» протестних просторів завдяки акціонізму. Прикладом може слугувати єгипетський революційний стрит-арт під час «Арабської весни»; такі приклади ми детальніше аналізуватимемо в підрозділах 3.5. (зарубіжний стрит-арт) і 4.1. (вітчизняний стрит-арт).

Американська філософ-постструктураліст Дж. Батлер, осмислюючи події «Арабської весни», писала: «Щоб була політика, повинно появитися тіло» [10]. Але політичний акціонізм – це не все різноманіття тілесних жестів; акція – це, насамперед, учинок. Реалізуючи будь-яку політичну тактику чи художній прийом, акція шукає свою форму та свій сенс, орієнтуючись на динаміку безпосередніх зв'язків, а не на правила інституційної гри [70, с. 8].

Акція є дією публічною, а точніше – вона створює безпосередню публічність через пряму дію. Акціоніст не завжди може припустити, як пройде його акція, але він завжди знає, якого ефекту (результату) хоче досягти. Вуличний акціонізм зв'язує фігуру митця-громадянина та публіку. Активне тіло в публічному просторі викликає сильні емоції (особливо, якщо це тіло поводить себе провокативно, наприклад, оголене, чи відверто демонструє приголомшуючу для публіки ідею в форматі, який поза стандартними поведінковими шаблонами, як-от П. Павленський чи «Pussy Riot») [22, с. 5]. Як слушно відзначає Т. Сецко, акціонізм «як нова форма комунікації зміщується в бік процесуальності: найважливішим елементом є не власне дії акторів, а реакція глядачів, які в цьому випадку повноправні (якщо не головні) учасники вистави» [56, с. 64]. А ця реакція завдяки новим медіа, соціальним мережам може бути миттєвою, охоплюючи непрогнозовану кількість адресатів.

Усі практики акціонізму є авангардними; радикальний митець вторгається на неготову до цього публічну територію з часто подальшим скандалом, що провокує владу реагувати, а глядача – думати. «Провокативний» характер – його відмітна риса. Акціонізм здебільшого асоціальний, але таким він є заради чогось спільного, вищого; переходячи межу закону чи суспільної моралі, акціоністи роблять це, проголошуючи щось соціально значуще (наприклад, критика влади в умовах придушення політичної опозиції). Форми життя та форми публічних дій акціоністів кидають виклик існуючому суспільному устрою та викликають осуд, несприйняття і навіть репресивні дії держав, особливо тих, де будь-які форми протестної активності сприймаються авторитарно (як-от у Російській Федерації щодо панк-рок-гурту «Pussy Riot», арт-групи «Війна», П. Павленського та ін.).

Своїми вчинками акціоністи утверджують цінність політики [21, с. 5]. Здійснення публічної дії (за Г. Арндт) і є здійсненням політики [6, с. 14–15]. Така політика створює світ як спільне, до чого долучаються багато. Політичний акціонізм дозволяє представити політику поза її класичними формами, по-новому бачить політичну роль мистецтва. Форми життя та форми публічних дій акціоністів

кидають виклик державній владі, критикують нав'язані міфи в формі публічно здійснених учинків як мистецьких акцій. На противагу йому, вони розвивають особливі відносини спільноти та практику публічної дії на очах у багатьох. Мистецтво спільноти стає політичним, коли сама спільнота стає частиною політичної ситуації (навіть якщо активізм має «диванний» формат, зводячись до Інтернет-активності).

Представники політичного акціонізму вважають своїм завданням не створення статичних об'єктів, а організацію подій, процесів, дійств, а тому в усіх акціоністських формах головний акцент зроблено не на певному мистецькому продукті, а саме на процесі його створення. Така художня ідеологія спонукала митців до пошуку нових способів художньої виразності, а саме – динамічності, процесуальності, театралізації, посилення ігрової компоненти, видовищності; в останні роки, на нашу думку, до цих способів додалася віртуалізація.

Популярність політичного акціонізму в останні роки зумовлена, припускаємо, тим, що «увесь культурний простір починаючи від другої половини ХХ століття поступово перетворився з логоцентричного на візіоцентричний [2, с. 6]. Цьому сприяв стрімкий технологічний прорив, але найбільше – розвиток ІТ-технологій. «Людина ХХ – початку ХХІ століття фактично є суб'єктом візуальної репрезентації, проживаючи своє життя в атмосфері тотальної візуалізації та відчуваючи себе то актором, то глядачем» [61, с. 7].

Унікальність ненасильницьких технологій протесту, до яких і відносяться акціоністські практики, полягає в тому, що використати їх потенціал може практично кожен, хто наділений політичною волею та громадянською позицією. Попри відсутність серйозних капіталовкладень, ненасильницькі протестні схеми не раз демонстрували свою ефективність і водночас ефектність, призводячи до падіння непопулярної влади та краху найодіозніших лідерів.

Перевагою політичного акціонізму є й те, що проведення акції зазвичай не потребує отримання дозволу від владних інститутів. «Тому, при посиленні

репресивних практик держави та згортанні можливостей легального протесту вони дають можливість уникати контролю і репресій, від яких страждають учасники звичайних мітингів і демонстрацій» [28, с. 47]. Утім, як ми покажемо у розділі 3 на прикладі Білорусі та Російської Федерації, така перевага спрацьовує не завжди.

А. Зайцева характеризує спектакуляризацію активізму як «рису новітнього часу, наслідок розвитку інформаційних технологій та їх впливу на повсякденне життя» [28, с. 48]. Ми погоджуємось із дослідницею, що ці форми протесту розраховані не на масовість, а найперше на медіа-ефективність, бо вони різко контрастують із традиційними формами політичної активності (вони рутинні, не здатні зацікавити людей; натомість новітні форми є на стику активізму та артистизму, чим привертають увагу).

У СРСР акціонізм був визнаний занепадницьким, згубним, таким, що ніби-то деструктивно впливав на радянську людину, тому західні постмодерні віяння другої половини ХХ століття проявлялися лише в культурі андеграунду, яка себе протиставляла офіційній державній доктрині. З 1990-х років акціонізм, найперше у мегаполісах пострадянського простору, починає проявлятися відкрито; цьому є чимало прикладів. Тому не можемо погодитися з дослідницею Т. Сецько, яка вважає, що вуличний акціонізм «не знаходить собі місце на пострадянському просторі», «пострадянські перформативні практики фактично не мають комунікативного шансу», є «чужородним художнім вивихом» [56, с. 65–66]. Спростуємо цю позицію у розділах 3 і 4 дисертації.

Нині політичний акціонізм знаходить публічне визнання. Наприклад, у 2012 році Фондом із прав людини (Human Rights Foundation) була заснована Премія імені Вацлава Гавела «За креативний протест» (Václav Havel International Prize). Її в 2012 році вперше отримав китайський акціоніст-мігрант А. Вейвей, у 2014 – учасниці групи «Pussy Riot»; у 2016 році премію міг отримати перформер П. Павленський (рішення було анульовано на користь інших номінантів).

2.2. Характеристика сутнісних ознак основних практик політичного акціонізму.

До основних практик політичного ми відносимо політичні перформанс, гепенінг, арт-інсталяцію, стрит-арт, флешмоб і боді-арт. Зауважимо, ще це не є вичерпний перелік елементів системи політичного акціонізму. Проаналізуємо їх сутнісні характеристики.

Політичний перформанс (англ. *performance* – виконання, виступ, гра, вистава) – новітній об'єкт вивчення вітчизняної політичної науки. Перформанси були об'єктом наукового аналізу найперше культурологів, антропологів, філософів, але в останні роки перформативні практики суспільно-політичної спрямованості є об'єктом політологічного аналізу, позаяк політичне буття пропонує широкий емпіричний матеріал для аналізу – перформанс вийшов на вулиці в межах протестних рухів.

Перформанс – дійство, що виконується за визначеним планом одним або кількома учасниками перед запрошеною публікою; це жива візуально-процесуальна композиція із символічними атрибутами, позами, жестами, діями [61, с. 87]. Перформанс може бути визначений як «публічний жест» – фізичний, вербальний за формою; соціальний, політичний чи інший – за змістом [26].

3. Гольдберг пов'язує появу перформансів із першим «вечором футуризму», що пройшов у січні 1910 року в театрі Россетті в італійському Трієсті. Цей перформанс був політичним мітингом, естрадним театром і гучним читанням маніфесту членами футуристичної групи. Становлення перформативних практик, зокрема й у політиці, відбулося у 60–70-х роках ХХ століття. Попри постмодерну природу перформансу, його витoki можна знайти починаючи стародавніх часів. Наприклад, до предтеч політичного перформансу можна віднести давньогрецького філософа Діогена Сицилійського. Він при денному світлі з ліхтарем у руках шукав людину (заповітним бажанням Діогена було знайти збайдужілу до багатства, чесну й

благородну людину) та висловлював сумнів існування щодо наявних соціальних ієрархій у бесідах з А. Македонським. А український дослідник А. Баканурський убачає витoki перформансу такому явищі як юродствування (моно- або автоперформанс) [8, с. 112].

Сутність перформансу визначають із різних підходів. Так, Н. Маньковська характеризує його як «публічне створення артефакту за принципом синтезу мистецтва і не-мистецтва, що не потребує спеціальних професійних навичок і не претендує на довговічність», «мистецтво миті, яке балансує на межі буття і небуття» [39, с. 27]. За словами польського митця Я. Балдиги, «перформанс – мистецтво приватного жесту, який у публічному просторі звертається до проблем людського самоусвідомлення, прагнення та емоцій» [Цит. за: 83, с. 162]. Політичний перформанс є спеціальною, як правило, символічною і зазвичай ритуальною діяльністю, що здійснюється індивідом або групою осіб із метою справити враження на іншого індивіда, групу або масу людей і привернути увагу до своєї діяльності та функціонування [42, с. 348].

Політичний перформанс зорієнтований насамперед на візуальний, а не вербальний характер сприйняття. Навіть якщо в дійстві використовуються слова або мовленнєва взаємодія між виконавцями, вербальні знаки подаються не в традиційній інформативній функції, а наділяються символічним сенсом [61, с. 87]. Гра в перформансі зводиться до лаконічних й елементарних форм, з перестановкою акцентів зі змісту на механіку гри, будується на абсурді, парадоксах, що звільняють художника від скутості нормативами відомого [81, с. 73]. Інколи митець свідомо використовує ігрову природу перформансу для створення певного дискомфорту глядачів і навіть шокування публіки, наприклад, завдання собі тілесних ушкоджень або відтворення акції в умовах, небезпечних для життя чи здоров'я.

Дії, що відбуваються під час перформансу, можуть виходити за рамки загальноприйнятих етичних норм: неочікуваність, провокативність, епатаж є елементами естетики даної мистецької форми [61, с. 88]. Перформер виступає в ролі

провокатора, він «заводить у безвихідь звичні погляди, означає проблему» [54], перевіряє «наші погляди на міцність, фіксує всі ті проблеми, які у нас є і яких ми, можливо, не бачимо» [47].

На думку Д. Буличевої, «зі самого свого народження перформанс був тісно пов'язаний із політичним дискурсом, виступаючи сплавом театральної діяльності та політичної події, які поодиноці були явищами повсякденного життя, добре знайомими і звичними городянам, а ось їх з'єднання вже стало новим і несподіваним дійством» [11, с. 150]. Якщо порівняти політичний перформанс із театральною постановкою на політичну тематику, то відмінність між ними полягає в тому, що учасники перформансу виконують абсолютно реальні дії, які нічого, крім них самих, не зображують. Наявність певних формоутворювальних принципів, які, з одного боку, ріднять перформанс із театральним дійством, а з іншого – відрізняють його від інших видів сучасного мистецтва (ігрове начало, наявність сценарію, актуальність, радикальність, яскравість і под.), роблять перформанс привабливим для використання в політиці.

О. Грішин і Н. Спаська [20, с. 134] розглядають політичний перформанс як нову ефективну технологію взаємодії (впливу) в політичному процесі. На їх думку, політичний перформанс є комплексною комунікаційною дією, де рівнозначною є і роль виконавців, і роль глядачів [20, с. 136]. Ми з цією позицією в повному обсязі погодитися не можемо, бо рівнозначність, припускаємо, це радше ознака політичного гепенінгу, але не перформансу. Натомість, цілковито поділяємо позицію згаданих дослідників щодо того, що сутність перформансу проявляється маніфестації ним політичних ідей.

Публіка в перформансі займає позицію не учасника, а спостерігача події (на відміну від гепенінгу, про який йтиметься нижче), в якій виконавець перформансу використовує своє тіло, тіла своїх колег, костюми, речі, надаючи кожній позі, жесту, положенню в просторі та контактам зі середовищем символічного характеру [61, с. 49]. Перформанс виконується в певному місці упродовж певного часу, основним

матеріалом є тіло виконавця, а метою – комунікація з глядачем. За словами відомої перформерки М. Куліковської, перформанс є «мистецтвом, яке не потребує жодного ресурсу, окрім тіла та публічного простору. Наше власне тіло є нашою невідчужуваною власністю, якою кожен може розпоряджатися вільно» [80]. Перформанс таким чином уможлиблює використання тіла учасника акції в вимірах і фізичного, і публічного (коли тіло стає політичним інструментом).

Практично всі конотації «перформансу» вказують на існування активного начала, що породжує творчий акт. Як правило, творчість суб'єкта перформансу опозиційна до влади, тому не вписується в її політичні стратегії та тактики [71, с. 19]. Перформанс слід розуміти як творчий акт суб'єкта, який здійснюється в певному місці й у певний час, має публічний і демонстративний характер, реалізується через своєрідну театралізовану дію. Перформанс є творчим актом суб'єкта, його самовираженням через уявлення та дію, адресовану певній аудиторії [22, с. 99]. Зазвичай, ця аудиторія є випадковою. В. Рибаків слушно підкреслює: «парадокс перформансу, який полягає у тому, що створювана перформансом унікальна подія як із формальної, так і зі змістової точки зору не відрізняється від ситуації світу повсякденності» [53, с. 159].

Дослідниця М. Антонян вказує на доречність виділення двох самостійних видів перформансу – художнього та соціального [5]. Політичні перформанси є різновидом соціальних, які розуміються як «певний публічний жест, який є відповіддю на певні події чи процеси в суспільстві» [5]. Американська дослідниця А. Борекка відзначає, що політика стає театром тоді, коли «вона маніфестує себе як така, коли представникам надається сцена, де вони можуть спостерігатися аудиторією, і коли глядач – вимога постановки на сцені – стає нормою політичної взаємодії» [88, с. 36]. Дослідники вважають, що політика та театр подібні у тому, що в обох випадках є потреба в аудиторії, є спроба завоювання цієї аудиторії.

На нашу думку, основний сенс перформансу потрібно шукати не в ньому самому, а в просторі тих індивідуальних переживань і вражень, які наповнюють тих,

хто його споглядають. Головною метою політичного перформансу є не сам комунікативний акт, а завоювання уваги аудиторії. Адже політичний вибір багатьма здійснюється не після виваженого аналізу, а під впливом емоційного враження [22, с. 99–100]. Як слушно зауважує І. Чудовська-Кандиба, перформанс зорієнтований, насамперед, на зоровий (візуальний), а не словесний (вербальний) характер сприйняття [77, с. 280]. Якщо навіть у ньому й використовуються слова або мовна взаємодія між виконавцями, то не в їхній традиційній інформативній функції. Вербальні знаки наділяються символічним сенсом і використовуються радше для того, щоб спровокувати глядача на пошук якогось прихованого змісту [22, с. 100]. У перформансі, на думку Я. Шумської, звичайні речі та буденні предмети, завдяки незвичайним поєднанням і нетрадиційному використанню, набувають нового, іноді й несподіваного сенсу [83, с. 162–163].

Серцевиною перформансу є жест, а невіддільними рисами виступають епатаж і провокативність [39, с. 27]. Використання стратегії приголомшення акціоністами направлені на руйнування стереотипності політичного мислення громадян. Перформанси принципово по-новому генерують політичні смисли, «через які транслюються актуальні проблеми суспільства, закодовані у так званих мистецьких діях» [50, с. 198]. Тіло людини в перформансах акціоністів набуває статусу семіотичного елемента, виступаючи власне об'єктом художнього твору, що створює абсолютно іншу форму взаємодії через мистецтво.

На нашу думку, в політичному перформансі як видовищному дійстві важлива запам'ятовуваність, наявність чогось шокуючого, епатажного – це слугує засобами акцентування уваги публіки. Поле реальності для перформансу – політична ситуація, інтерпретацією якої митець-перформансист і займається. У сучасній політиці до перформансу вдаються як до технології комунікативної взаємодії зі широкою аудиторією. Частіше перформанси використовуються не для підтримки, просування провладної політики, а саме для протестної, опозиційної. Громадсько-політичні перформансні акції можуть бути різноформатними та не однотипними за стилем і

жанром: від найпростіших театралізацій до акцій, які володіють складним сценарієм і потребують професіоналізму чи доброї фізичної форми виконавців (наприклад, «ожилі» картини; балетні постановки; ходіння на ходулях) [22, с. 100].

Українська дослідниця-політолог У. Ільницька важливим аспектом політичних перформансів називає видовищність, театралізацію дійсності [31, с. 194]. І справді, в перформансі кордон між виконавцем і глядачем, спеціально стирається, наприклад, до дійства можуть залучатися випадкові перехожі (хоч, відзначимо, це найперше характерне для гепенінгу). Акцент робиться на взаємодії «сцени» та «глядацького залу», що неможливо в випадку урочистого політичного (а подекуди й сакрального) ритуалу [22, с. 100]. «Перформанс є комплексною комунікативною дією, де рівноцінною є і роль дійових осіб, і власне аудиторії. Сутність перформансу проявляється в його функції як способі маніфестації політичних ідей і демонстрації ролі своїх прихильників» [71, с. 20]. Українська дослідниця-політолог Т. Кремень вважає, що через перформанси політична мобілізація досягає навіть аполітичних верств населення, залучає їх до політичної діяльності шляхом надання політичній участі елементів гри [35, с. 72].

Політичний перформанс – це завше публічний жест. З одного боку, це форма концептуального самовиразу, з іншого – висловлення громадянської позиції. У його основі лежить ідея, меседж, від чіткості, зрозумілості якого залежить комунікаційний потенціал політичного перформансу. Тобто, така політично спрямована акція є не творчою спонтанністю, а раціональним текстом, хоч і не завжди зрозумілим непідготовленому глядачеві. Мистецтво політичного перформансу є засобом повідомлення, що активно звертає увагу на перебіг творчого процесу, є засобом вивчення та аналізу політичного процесу. Мистецтво є елементом інтенсивного процесу обміну інформацією, тому воно повинне бути змістовно навантаженим. З одного боку, ми маємо справу з політичною рефлексією, але, з іншого боку, приватними, особистими повідомленнями. У перформансі часто вбачають не просто політичний жест чи заклик, звернення до громадськості, а

ритуальний механізм вираження соціального смислу за допомогою художніх практик.

Загалом, політичні перформанси в «суспільстві спектаклю» (за Г. Дебором) увиразнюють протестні настрої в ненасильницькому форматі боротьби щодо певних політичних проблем. Ми обґрунтовуємо, що перформансна політична комунікація за сучасних тенденцій розвитку публічної політики, її театралізації та водночас віртуалізації, набуватиме зростаючого значення для сучасного політичного процесу, а сприйняття політичних подій через призму видовищності та розважальності неминуче набуватиме нових форм і масштабів [22, с. 104–105].

Наступним аналізованим нами проявом політичного акціонізму є політичний гепенінг (англ. *happening* – подія, випадок; те, що відбувається; українською інколи помилково транскрибують цей англomовний термін як «хепенінг»). Часто ця форма сприймається як несерйозна з огляду на театралізований характер. Гепенінг у широкому розумінні є напрямом акціонізму; це форма дій, акцій, учинків, під час яких митці намагаються залучити глядачів до гри, сценарій якої окреслений лише приблизно і як він розвиватиметься в ході проведення, чим завершиться – непрогнозовано.

Гепенінг є непередбачуваним політичним спектаклем: хоч автори й можуть задавати тему або орієнтовний сценарій, але наповнення його дієвістю залежить від ситуативних учасників, котрі й створюють «колаж подій». Унаслідок активізації глядачів гепенінг часто є суспільно чи політично заангажованим, він намагається поєднувати мистецтво з повсякденним життям [33, с. 39].

Якщо за основу брати мистецьке розуміння гепенінгу, то він є видом театралізованого дійства, в якому подія та дія є самоціллю, а не частиною сюжету; це вид рухомого твору, ігрова імпровізація, яка дає вихід різноманітним підсвідомим спонуканням. Це своєрідна панорама життя; часто гепенінг визначають як «активний» («дієвий») поп-арт [70, с. 9]. Вище ми аналізували особливості перформансу, який на перший погляд, схожий із гепенінгом, але хочемо наголосити

на їх принциповій відмінності: гепенінг є імпрровізацією з активною глядацькою співучастю, а «у перформансі повністю домінує митець або спеціально підготовлені статисти, що являють публіці живі композиції із символічними атрибутами, жестами, позами. Ця форма передбачає більш-менш чіткий сценарний план і продумані мізансцени» [61, с. 49]. Гепенінг розвивається не як організоване, а як спровоковане, імпрровізоване, непередбачуване дійство, до якого залучаються глядачі; навіть більше, участь глядачів, котрі в результаті стають співавторами, для здійснення гепенінгу є обов'язковою [61, с. 79]. На думку М. Переверзевої, гепенінг, як різновид «мистецтва дії», побудований на імпрровізації, одночасному співіснуванні різноманітних художніх і нехудожніх дій, спонтанній реакції учасників. Він об'єднує в собі простори різних видів мистецтва та художньої діяльності; у дійство можуть бути залучені музика, танець, поезія, візуальне мистецтво, відео, кіно, феномени безпосереднього довкілля (наприклад, явища погоди, шум вулиць)» [46]. Головним у гепенінгу є сам ігровий простір, де всі охочі можуть самовиразитися, – дія всередині видовища.

Теорія та практика гепенінгу опирається на художній досвід футуризму, дадаїзму, сюрреалізму, театру абсурду. Ж.-П. Сартр називає предтечею гепенінгу «театр жорстокості» А. Арто, основним постулатом якого було заперечення театральності як такої в ім'я реального відчуття подій, у які (на рівні внутрішніх переживань) залучаються глядачі. Гепенінг зародився на межі модернізму та постмодернізму (започаткований у 1952 році).

Американський музикант-філософ Дж. Кейдж є основоположником практики гепенінгу, а його учень А. Капроу – автором цього терміну (запропонував його у 1958 р.): «Гепенінг – це сукупність подій, виконаних або сприйнятих у більш ніж одному часі та просторі. Його матеріальне середовище може бути сконструйоване, сприйняте напряму з того, що є в наявності або злегка модифіковане; так само і самі дії можуть бути придуманими або повсякденними. Гепенінг, на відміну від сценічної п'єси, може трапитись у супермаркеті, під час автомобільної поїздки автотрасою

наодинці, під купою мотлоху, на кухні у друга, причому, як один раз, так і регулярно. Якщо це відбувається регулярно, гепенінг може тривати понад рік. Гепенінг відбувається у відповідності з планом, але без репетицій, глядацької аудиторії або повторів. Це мистецтво, але здається, що воно ближче до реального життя, ніж до мистецтва» [Цит. за: 51, с. 94–95].

Німі «музичні» п'єси Дж. Кейджа, хореографічні композиції А. Капроу спрямовувалися на провокацію митцями глядача на якусь дію; творчість була маніпуляцією об'єктами та людьми в просторі [65, с. 142–143]. Звернемо увагу на виділені А. Капроу шість неодмінних пунктів-умов проведення гепенінгу: 1) відповідне навколишнє середовище, в якому виникає та втілюється задум; 2) невіддільність глядачів від того, що відбувається, їхня співучасть у процесі; 3) безпосередність подій; 4) відсутність заздалегідь обдуманого сюжетної лінії та чіткого плану; 5) чинник випадковості, який визначає характер дії; 6) короткотривалість і неповторюваність гепенінгу, який виникає у процесі створення та завершується з його закінченням [45, с. 213]. Тут ми бачимо певну полеміку з Кейджем, який стверджував, що гепенінг може бути й довготривалим, у той час як Капроу вказує на короткотривалість цього типу акцій.

Спробуємо пояснити, чим же зумовлений інтерес сучасників до такого типу акцій, яким є гепенінг. На думку К. Станіславської, людина XXI століття є «суб'єктом візуальної репрезентації, проживаючи своє життя в атмосфері тотальної візуалізації та відчуваючи себе то глядачем, то виконавцем» [61, с. 182]. Мистецтво залучає (спонукає до участі у дійстві) глядача, який свідомо чи несвідомо приміряє на себе роль співавтора, співтворця. Сучасна публіка вже не хоче просто спостерігати – глядач потребує сильніших вражень і відчуттів, і така «погоня за емоціями» сприяє тому, що він стає повноправним учасником візуального дійства [61, с. 182].

Політичний гепенінг як різновид «мистецтва дії» побудований на імпровізації [66, с. 51], одночасному співіснуванні різних художніх і нехудожніх дій, спонтанній

реакції учасників [91, с. 270]. Він об'єднує в собі простори різних видів мистецтва та художньої діяльності: музика, танець, поезія, візуальні мистецтва, відео, кіно, феномени безпосереднього довкілля (погодні явища, шум вулиць і под.) [44]. Змішування різних театральних елементів (використання колірних, музичних і світлових ефектів, коли рухи тіла, жести, міміка обличчя стають сенсом окремих композицій) і поєднання їх із життєвими об'єктами і явищами – відмітна ознака гепенінгу. Відсутній сюжет і логічний зв'язок між його окремими частинами. Гепенінги розігруються в галереях, на вокзалах, площах і в інших місцях, не призначених для вистав; наголос робиться на оточенні, обстановці – і тоді ламається стереотип «глядач – сцена». Культурологи наголошують: місто є відкритим майданчиком для видовищно-ігрових, творчих експериментів у публічному просторі й уможливорює особливу комунікацію між митцем та глядачем у межах сучасного вуличного мистецтва [62, с. 186].

У гепенінгу домінує певний елемент пластичного або просторового видовища (музика, танець, демонстрація слайдів, декламація тощо), дії виконавців часто сприймаються як алогічні й абсурдні, носять нібито випадковий характер. Д. Гончаренко звертає увагу на таку відмінну рису гепенінгу як залучення до участі глядачів [19, с. 334]. Властива гепенінгам атмосфера абсурду, а подекуди й насильства, викликає асоціації з тим, що відбувається в реальному сучасному: терористичні акти, війни, етнічні конфлікти, торгівля людьми, різні прояви нетолерантності тощо. Творці гепенінгів визнають за публікою право інтерпретувати, а своїм завданням вбачали організацію спонтанної ірраціональної дії. Гепенінг відрізняється від перформансу тим, що глядачі, залучені до дій, стають співтворцями; кожен проведений гепенінг – унікальний, тоді як перформанс можна повторити.

Аналіз різноманітних гепенінгів доводить: у всіх випадках митці пропонують ідентифікувати життя та сцену, видовище та дійсність, віддаючи перевагу вулиці перед традиційними глядацькими залами. Наприклад, «Pussy Riot» у своїх акціях

освоювали станції метро, дах тролейбуса, храми, поверхню залізничної транспортної цистерни і под. із метою як звернутися до якнайширшої аудиторії, так і зламати традиційні уявлення про роль музиканта-митця. Архітектори наголошують: сучасне театральне мистецтво тяжіє до повернення у відкритий міський простір зі спеціалізованих споруд; його можна розглядати як основний та невіддільний творчий елемент громадських просторів міста [64, с. 207].

Під час гепенінгу змінюються позиції глядача та виконавця дійства: автори-митці прагнуть до стирання меж між ними, тому цілком нормальними є провокаційні дії щодо публіки з метою залучення всіх у дію. Головним у гепенінгу є саме ігровий простір, в якому всі охочі можуть самовиразитися, – дія усередині видовища [57]. Стресова поведінка публіки в контексті «випадкового» перебудовує зв'язки між людьми, між людиною та річчю (включаючи вулиці, магазини, товари, образи популярної культури й урбаністичний фольклор).

Видається, що метою політичного гепенінгу є сам процес, а творче начало під час його проведення має виявитися в усіх «гравців» – як авторів-митців, так і глядачів. Для всіх – це вихід енергії, пробудження неочікуваних емоцій, перевірка своєї реакції на непередбачувані події [90, с. 122]. Суттєвий наголос у політичному гепенінгу робиться на імпровізаційному началі; відсутній конкретний сценарій подій: лише частково передбачено ситуації й навіть розвиток сюжетних ліній, не завжди є відомі результати гри. Подія відбувається у реальному часі (нині її часто супроводжує стрім-трансляція), завжди вперше та ніколи не може бути повторена. Усю підготовчу роботу в політичному гепенінгу виконують самі митці – запрошені до участі потрапляють уже безпосередньо на саму «подію». Особливість політичного гепенінгу – це не просто видовище, а зовні спонтанне (спровоковане, імпровізоване, непередбачуване і под.) дійство, учасниками якого стають не лише актори, але й цілком випадкові особи.

Американська дослідниця гепенінгу С. Зонтаг виділяє дві особливості гепенінгу, які можемо спроектувати на політичний гепенінг:

1) поведінка з аудиторією, яка передбачає провокаційність щодо публіки, яка часто переходить межу допустимого, пристойного; акціоністи очікують на збентеженість публіки – через шок «витянути» з глядача емоцію у відповідь; це зможе спрямувати перебіг гепенінгу в інше річище, а глядача – переформатувати на співвиконавця. «Аудиторію можуть облили водою, обсипати дрібними монетами або пральним порошком, що зумовить свербіж у носі. Можуть оглушити барабанним боем по ящиках з-під масла, направити в бік глядачів паяльну лампу. Можуть включити одночасно кілька радіоприймачів. Публіку примушують тіснитися в переповненій кімнаті, тулитися на краю рову біля самої води. Ніхто тут не збирається потурати бажанням глядача бачити все, що відбувається. Найчастіше його навмисно залишають ні з чим, влаштовуючи деякі з дійств у напівтемряві або ведучи дію у кількох кімнатах одночасно» [29]. Тут звернемося до підходу української дослідниці К. Станіславської, на переконання якої, публіка, що не є знайома зі специфікою гепенінгу та йшла на звичайну театральну виставу, може бути шокована подібним перебігом подій, але, загалом, така реакція і є метою акціоністів: через шок «витягнути» з глядача природну відповідну емоцію, яка може спрямувати перебіг гепенінгу в інший бік, а глядача зробити співавтором [61, с. 82];

2) поведінка з часом (неможливо передбачити, ні як буде розвиватися гепенінг, ні скільки він триватиме: навіть досвідчена аудиторія гепенінгу, зазвичай, не розуміє – фініш акції уже чи ні). «Непередбачувані тривалість і зміст кожного конкретного гепенінгу, – підсумовує автор, – невід’ємна частина його впливу» [29, с. 37–45].

Грайливість і гумор гепенінгу межують із жахом перед соціальною дійсністю та водночас допомагають його долати. Політичний гепенінг відкриває можливість сміятись над тим, що у повсякденному житті наділяється рисами найвищої офіційності та серйозності і тим самим допомагає усвідомленню умовності багатьох явищ суспільно-політичного життя [4, с. 127].

Політичний гепенінг є втіленням комунікаційної моделі «митець – глядач»; це інтерактивна форма художніх практик громадсько-політичного спрямування. У

формі гепенінгу яскраво виявляється ідея стирання меж між митцем і глядачем [62, с. 183]. Гепенінг – яскравий приклад того, як гра (втілення свободи людського духу) набуває естетичного вигляду, стає видовищем. «Прагнення до спонтанності, безпосереднього фізичного контакту з публікою, підвищеної дієвості мистецтва виливаються в концепцію карнавалізації життя» [13, с. 486] – єдність страху та сміху, амбівалентності життя і смерті, відродження через самознищення.

Однією з найвиразніших акціоністських практик ми вважаємо арт-інсталяцію (англ. *to install* – встановлювати, розміщувати, монтувати). Інсталяція – це «просторова композиція, побудована чи зібрана (змонтована) з найрізноманітніших матеріалів і форм як створених художником, так і взятих у готовому вигляді (предметів домашнього побуту, промислових приладів чи конструкцій, одягу, іграшок, природних об'єктів, фрагментів текстової та візуальної інформації тощо)» [59, с. 228]. Вступаючи в неординарні комбінації, представлені в інсталяції речі звільняються від своєї утилітарності та набувають символічної функції: «зміна контекстів створює смислові трансформації, гру значень» [30]. В. Михальчук наголошує, що «інсталяція тривимірна, це не “об’єкт”, а простір, організований волею художника. Кращі з інсталяцій, виглядають як спроба створення іншого, відмінного від буденної, реальності на обмеженій, спеціально відведеній для цього території» [40, с. 249].

Політична інсталяція – це «форма сучасного мистецтва, просторова композиція, яка спрямована на зміну сприйняття людиною політичного простору. Політична інсталяція є постановочною мізансценою, яка створюються тимчасово в форматі малюнків, предметів, звуку та под.» [67, с. 151–152]. Мистецтвознавець О. Островська-Люта називає політичні інсталяції «політичними технологіями естетичного жесту» [43]. Українська політолог Н. Хома вказує, що «на відміну від традиційної художньої інсталяції, політична інсталяція практично не виставляється в музеях, а на відкритому публічному просторі» [68, с. 303].

Метою інсталяцій є створення особливого художньо-сміслового контексту, до якого її оглядач втягується не лише як глядач, а і як учасник, співтворець видовищно-ігрового комунікаційного поля. Сучасну інсталяцію в усій різноманітності її видів можна визнати мистецько-видовищною формою, з одного боку, і політичною маніфестацією – з іншого. Найкращі політичні інсталяції завжди виглядають як спроба створення іншої, відмінної від повсякденної політичної реальності.

Політична інсталяція – прояв опозиційності її творця, його своєрідний протест проти дійсності, вияв ним у візуалізованій художній формі власної громадянської позиції. Зауважимо, що в ролі митця саме політичної інсталяції, яка акцентує на донесенні політичного змісту, а не спрямована на високохудожність форми, виступають не лише митці, а зазвичай небайдужа громадськість, яку надихає на самовираження якась гостра проблема (порушення прав людини, збройні дії, брудні виборчі «ігри» і под.) [24, с. 70–71]. Такого типу інсталяція може бути виготовлена з «підручних» матеріалів, предметів повсякденного ужитку тощо.

Аналізуючи політичні інсталяції, одразу можемо виокремити щонайменше три групи такого типу об'єктів: 1) створені немистецьким протестним середовищем, колективною творчістю учасників подій (наприклад, під час революцій); вони не вирізняються художніми техніками, але несуть колосальну протестну енергетику; 2) створені митцями під час певних подій як їх громадянська реакція; 3) ті, які стали відгомонам постфактум митців на події, тобто своєрідне художнє переосмислення значущих для держави та суспільства подій та їх інтерпретація через світобачення митця. Перші дві групи інсталяції, так би мовити «вулична народна творчість», своїм експозиційним майданчиком зазвичай мають відкритий простір, натомість третя – може мати як вуличний, так і формат виставкових залів.

Вивчення сучасних політичних інсталяцій засвідчує, що в цій мистецькій формі якнайкраще втілюються характеристики постмодернізму, які передбачають злиття мистецтва та життя; сучасне мистецтво активно включило в свою сферу

освоєння політичного [24, с. 72]. Художня діяльність і практики в контексті сучасного мистецтва виявилися генератором багатьох політичних постмодерністських ідей, стали формою кодування, трансляції та маніфестації цих ідей. Як форма політичного акціонізму, політична інсталяція міцно укорінюється у різних куточках планети як форма соціального протесту художніми засобами.

За допомогою інсталяції формуються візуальні та вербальні орієнтири для досягнення політичної мети, транслюються ідеї, вимоги протестувальників. Сучасна інсталяція є своєрідним видом політичної «зброї», «м'якою силою» протестної активності. Вона – беззахисна перед репресивними режимами, які противлячись змінам, ламають такі крихкі та беззахисні конструкції, якими їх автори артикулювали політичні інтереси протестувальників. У вуличному мистецтві завжди є ризик недовготривалості «життя» інсталяції. У цьому проявляється сила та водночас слабкість інсталяції як виразника політичних ідей, технології привернення уваги до важливої суспільно-політичної теми [23, с. 91–92].

Одним із видів політичного акціонізму, на нашу думку, є флешмоб. Зокрема, об'єктом нашого вивчення є політмоби – флешмоби на політичну тематику. «Спалах натовпу» або «миттєвий натовп» (англ. *flash* – спалах, мить; *mob* – натовп) є заздалегідь спланованою через Інтернет масовою акцією, в якій велика група людей раптово, несподівано для інших збирається в певному громадському місці, виконуючи деякий (короткий) час певні оговорені дії, після чого дуже швидко «розчиняється». О. Ямельницький визначає політичний флешмоб (політмоб) як «позаінституційну, тимчасову форму участі, яка активізується за допомогою Інтернет-ресурсів та є проявом прагнення громадян виражати свої потреби та інтереси» [85, с. 15].

Флешмоб зародився в 2003 році (Нью-Йорк, США) і швидко був підтриманий по усьому світу. Він має карнавальний характер, видовищну природу, театральний компонент та яскраво виражений ігровий контекст. Останній виявляється не лише у наявності правил та виконанні ролей, а й у пріоритеті процесу над результатом.

Флешмоб є одним із різновидів акції. На переконання К. Станіславської, флешмоб є продовженням ідей акціонізму [61, с. 98]. Можна погодитися з дослідницькою гіпотезою І. Ейдмана, який, аналізуючи джерела появи політичного флешмобу, ще у 2007 році висловлював припущення про ймовірність формування нового різновиду контреліти – Інтернет-революціонерів, які будуть організовувати дії «мудрого натопу» в напрямку цілеспрямованості та ефективності. Дослідник вказує на формування «суспільства-мережі», яке базується на вільно сформованих горизонтальних соціальних комунікаціях [84]. Отже, дослідник слушно пов'язував появу та подальшу популярність флешмобу з еволюцією мережевих взаємодій.

Політичний флешмоб, на думку Т. Ісакової, виконує такі функції: комунікативна; організаційна; реформістська; експресивна [32, с. 148]. Серед причин зростання популярності політичних флешмобів виділяють: розвиток інформаційно-комунікаційних технологій і зростання привабливості, доступності соціальних мереж; зниження ефективності класичних технологій політичного волевиявлення; неієрархічність флешмоб-акцій; легка, подекуди карнавальна форма донесення політичної ідеї; мінімальні (зазвичай – відсутні) переслідування учасників акції владними структурами (до питання про санкції щодо учасників флешмобів ми повернемося в підрозділі 3.4.).

Якщо порівнювати флешмоб з іншими видами політичного акціонізму, то флешмоби ніколи не повторюються вдруге (сюжет може бути схожим, але перебіг акції, учасники, особливості проведення неодмінно будуть іншими), а перформанс може бути буквально повторений перформером на різних майданчиках, у різних країнах і роках. Якщо перформанс, гепенінг і акція опанували спочатку замкнений простір (театр), потім – простір вулиці, здобуваючи собі масового глядача, далі простір соціуму, сферу політики, ідеології, релігії, музики і под., то флешмоб опановує простір «колективного тіла». Звідси і тяжіння флешмобу до масштабності, використання нових медійних технологій, оскільки саме завдяки їм можна опанувати якомога більшу частину простору «колективного тіла» [48].

Флешмоб нині – це візуально-процесуальна, видовишно-ігрова, соціально-мистецька форма донесення політичних ідей, що не лише здатна об'єднати та скоординувати більшу чи меншу кількість (залежно від змісту, часу, локації тощо конкретної акції) незнайомих людей у визначений час у визначеному місці для здійснення невинної, дещо абсурдної акції на очах у здивованої публіки, але й майже за усіма критеріями відповідає постмодерністській мистецькій формі, яка передбачає: стирання грані між життям і мистецтвом, демократизм, іронічність, самоцінність художнього процесу, комунікативну спрямованість «на глядача», естетизацію середовища.

Флешмоб існує на межі реальності та пустощів, стьобу, але при цьому підкоряється жорстким правилам: арт-акція має відбуватися з хронометричною точністю, її учасники повинні все робити з абсолютною серйозністю, не імпровізувати, а йти за встановленим сценарієм тощо [8, с. 114].

На думку Т. Ісакової, «сьогодні ми є свідками процесу перетворення політичного флешмобу на інструмент політичного впливу громадян через оволодіння новими формами ідентичності. Підтвердженням цього факту є те, що учасники флешмобу виявляють такі характеристики, як відчуття приналежності до відповідного суспільно-політичного утворення, згода з певними політичними цінностями, вираз симпатій до даного угруповання та надання йому підтримки. [...] має місце факт групової ідентичності суб'єктів політичних відносин, що виявляється у відчутті групової згуртованості, заснованої на відданості груповим суспільно-політичним цінностям, ідеологічним орієнтаціям та/або володінні спільним (схожим) політичним статусом» [32, с. 150].

На переконання українського дослідника К. Янченка, думку якого ми цілковито розділяємо, флешмоби стали менш узалежненими від офлайну і «на сьогодні дуже часто обмежуються лише віртуальною складовою. При цьому віртуальний флешмоб, має значно більший вплив на формування культури в сучасному світі, аніж його попередник-live» [87, с. 30]. На думку С. Федорченка,

«політмоби є простішим, оперативнішим і безпечнішим способом вираження громадської думки чи привернення уваги до громадських і політичних проблем, аніж мітинги, демонстрації чи протестні акції» [63, с. 26]. Дослідником висловлюється міркування, з яким ми солідаризуємося, що «політмоб, використовуючи сучасні соціальні мережі Інтернету, стане провісником нового суспільства, де багато звичних інститутів демократії будуть дублюватися у віртуальному вимірі» [63, с. 30].

За останні кілька десятиліть у міській активізм прийшло увиразнення політичних ідей у форматі стрит-арту (англ. *street art* – вуличне мистецтво). Стрит-арт (зокрема, його рання форма – графіті) тривалий час зводився до надписів суспільно-політичного характеру на стінах споруд. Стрит-арт – явище молоде та сучасне. В останнє десятиліття здійснено чимало спроб описати цей феномен із точки зору філософії, естетики, мистецтвознавства, теорії комунікації тощо, але з позицій політичної науки стрит-арт практично не виступав об'єктом вивчення. Активне візуальне увиразнення стрит-артом політичної тематики дозволяє виділити в системі його видів власне політичний стрит-арт.

Популярність стрит-арту як методу донесення політичних ідей не випадкова: візуальний текст розвивається як політична риторика й акт протесту. Сучасне вуличне мистецтво зайняло рефлексуючу позицію, візуалізуючи політичні процеси чи різні грані певного соціально-політичного конфлікту. Розглянемо на прикладах ці рефлексії, взявши за основу зарубіжні арт-практики політичного активізму.

І. Головаха, аналізуючи стрит-арт, зауважує, що він (зокрема, графіті) сприяє кращому розумінню і тих процесів, що відбуваються в суспільстві, і реакцій на них спільноти. Стінопис не обходить своєю увагою важливих подій, що відбуваються у місті, країні та світі, і говорить голосами тих, чия думка в іншому випадку не можна було б почути [17, с. 70]. Політика прямо чи закодовано є предметом звернень авторів графіті, але проблема полягає в тому, що нерідко перехожий не може прочитати закодований текст графіті, розтлумачити його символіку.

Політичний стрит-арт – образотворче мистецтво на громадсько-політичну тематику в підкреслено урбаністичному стилі [74, с. 373]. На нашу думку, це вулична візуалізація, яка відбиває політичний світогляд певної особи як актора політики, а зазвичай – групи осіб, яка адресована спільноті з метою оцінки певного громадсько-політичного меседжу. Політичний стрит-арт охоплює низку явищ, пов'язаних із публічною художньою активністю, об'єднує різні напрямки вуличної творчості, наприклад, графіті (візуальна інформація, яка з'являється в публічному просторі стихійно), муралізм (трудомісткий настінний живопис у публічному просторі) і под. В арсеналі засобів політичного стрит-арту – вуличні трафарети, стікери, спрей-арт, аерозольне мистецтво, постери (некомерційні) та под.

Політичний стрит-арт є способом художнього освоєння урбаністичного простору. Він – ситуативний, часто виконаний у дуже слабкій художній техніці, часто анонімний. Але все ж, на думку А. Шаміра, це форма ультрасучасної урбаністичного мистецтва, яка використовує потужні засоби впливу на глядача [78].

Поява політичного стрит-арту засвідчує: у XXI столітті методи засвоєння людиною вимог ролевої поведінки, політичних цінностей і орієнтирів стрімко модернізуються [75, с. 678]. Стрит-арт – один із проявів постмодерну [36, с. 221], коли практикуються креативні форми політичної активності, виникають нові формати політичної поведінки. Політичний стрит-арт як новітня форма політичної дії створює ефект емоційної підзарядки та відчуття спільної справи, разом із тим дає змогу учасникам відволіктись від буденності. Він доводить, що сучасна політична дія має бути емоційно забарвленою, щоб бути ефективною.

О. Шило та О. Івашко слушно наголошують, що досі «стрит-арту не вдалося знаходитись поза політичними процесами в суспільстві: воно реагує на катаклізми, на певні соціальні процеси появою т. зв. ”політичних графіті”» [79, с. 76]. Такої спрямованості графіті «з'являються у вигляді численних трафаретних однокольорових силуетів, політичних написів, рідше – у вигляді майстерно виконаних «муралів» певного ідеологічного спрямування [79, с. 76]. Найчастіше

політичний стрит-арт – це спроба репрезентувати соціальний протест або державну ідею, тобто «перевести» політичну дію на мову метафор і символів, перенести її в простір художньої комунікації, наситити додатковими культурними кодами і смислами [82, с. 15]. За ідеєю А. Грамші, політична боротьба переноситься на сферу культури та суспільного простору, де здійснюється виробництво значень, що сприяє досягненню гегемонії однією з конкуруючих сторін. У цьому значенні стрит-арт можна розглядати як форму символічного повстання проти гегемоністського порядку.

Політична ситуація задає рамки особливого змістового простору, інтерпретацією якого і займається творець стрит-арту, а сама по собі акція слугує своєрідним каталізатором уваги до певної проблеми, яка хвилює соціум. Політичний стрит-арт як візуалізована форма політичної дії ніби поміщає глядача в незвичний контекст сприйняття, дозволяючи йому пережити відчуття, які у повсякденному житті мало ймовірні. Це спроба подолання урбаністичного «гноблення середовищем» за допомогою створення несподіваних рішень «декорування» простору. Зрештою, в умовах високої неграмотності в окремих регіонах планети стрит-арт використовується кандидатами на виборні посади, символічно, без текстових конкретизацій, доносячи основні електоральні меседжі.

Стрит-арт відзначає особлива, така, що тяжіє до анонімності, природа; вона уможлиблює для автора стінопису можливість «залишатися в тіні», оминати безпосередню політичну активність. Представники політичного стрит-арту кермуються ідеєю, що «на війні діють всі засоби», а тому хтось бере до рук зброю, а хтось – фарбу. Політичний стрит-арт – своєрідний дух часу, свіже віяння, додатковий комунікативний плацдарм, засіб мистецької боротьби. Майстри політичного стрит-арту освоюють сірі стіни міст, руйнуючи авангардними малюнками соціальні шаблони та політичні авторитети, Цей вид художньої практики є відповіддю на виклики, що надходять людині від урбаністичного середовища.

Публічні простори населених пунктів (особливо великих міст) зазвичай стають територіями, якщо не відкритих конфліктів, то територією потужних метаморфоз. «Битва» за простір важлива та стратегічна, бо мова йде не тільки про простір публічний, а про простір для спротиву. Політичне вуличне мистецтво стрит-арту розглядається як майданчик, який знайомить перехожих із новими політичними реаліями. Стрит-арт особливо увиразнюється під час різноманітних криз, конфліктів; тоді він стає своєрідним висловлюванням політичної позиції, перетворює публічні місця в простір декларації своїх позицій. Стрит-артери звертаються до сили фарб, трафаретів, гасел, щоб озвучити певні ідеї.

Політичний стрит-арт ситуативний, часто виконаний непрофесійно, в більшості випадків анонімний. Але все ж це форма ультрасучасного урбаністичного мистецтва, яка потужно впливає на глядача. «Читання міста» одночасно є процесом створення міста (зауважимо, що попри поширеність стрит-арту найперше в урбанізованому просторі, він освоює громадський простір і невеликих населених пунктів). Таким чином, стрит-арт залучає населення в процес творення оновленого публічного простору, перетворюючи пасивних спостерігачів у співавторів. Але тільки поки стрит-арт знаходиться в своєму вуличному контексті, бо як тільки його намагаються «приручити», наприклад, видати художній альбом або виставити в музеї, він втрачає силу свого впливу.

Політичне вуличне мистецтво визначається естетичною та ідеологічною конфронтацією з владним середовищем і наративами в державі, особливо у кризові періоди. Вуличне мистецтво постає як візуалізована історія альтернативних сил, своєрідний опис соціальної тканини поселення, відбиває рівень соціально-політичної напруженості. М. Цилімпуніді називає стрит-арт «громадським щоденником, виставлений на усезагальний огляд» [76, с. 228]. Стрит-арт формує один із нових режимів публічної свободи. Він, як візуальне деформування громадського простору, документує, архівує та маркує середовище, для котрого характерне зростання нерівності, соціальна невизначеність, маргіналізація тощо. Вуличне мистецтво

виконує завдання формування суспільної думки. Це децентралізована, демократична, доступна усім форма, у якій фактичний контроль за змістом здійснюють самі автори.

Стрит-арт використовують для творчого автономного самовираження та освоєння публічного простору. Стрит-артери розглядають свою діяльність як прямий виклик наявному стану речей у суспільстві, державі, в локальному чи навіть глобальному вимірі. Політичний стрит-арт часто слугує інструментом, за допомогою якого мовою фарб можна задати суспільству злободенне, болюче питання, підштовхнути до дискусії; стрит-арт може виступити й інструментом PR-впливу на електорат. «Із точки зору соціальної прагматики стрит-арт може виконувати функцію політичного повідомлення, миттєво відгукуючись на актуальні події зі стрічки новин. [...] Стрит-арт зазвичай звертається до поточного моменту, ураховує його кон'юнктуру [...], він намагається стати репрезентацією поточного моменту [...]. Але при цьому стрит-арт не (зазвичай) переформатовується у програмне й адекватне політичне висловлювання, яке чітко задає мету та завдання колективного спротиву» [18].

В очах громадськості стрит-арт сприймався довгий час як маргінальне явище, яке засуджувалося як прояв вандалізму. Але аналіз соціального середовища політичних стрит-артерів, проведений грецькою дослідницею М. Цілімпуніді засвідчив, що стрит-арт практикує насамперед освічена молодь 25–35 років, з уже сформованими політичними установками, вихідці з благополучних сімей, які мають стабільний, зазвичай середній, дохід, хорошу освіту та робоче місце [76, с. 227]. Це суперечить домінуючій у громадській думці уяві про вуличне мистецтво як реакцію незадоволеної, розчарованої молоді, своєрідних антисистемних бунтарів.

Стрит-арт є політично мотивованим вуличним мистецтвом, хоч за характером може бути як політичним, так і аполітичним. Він стає маркером альтернативної думки. Можна вважати, що конкретна ситуація задає рамки особливого смислового

простору, інтерпретацією якого займається стрит-артер, а його акція слугує своєрідним катализатором уваги до певної суспільно значущої проблеми.

Політичний стрит-арт візуально окреслює складний дискурс боротьби за владу, коли створюється нова реальність, котра повинна бути побачена та почута. «Стрит-арт формується існуючими соціальними умовами» [76, с. 229]. Вуличне мистецтво особливо корисне як інструмент аналізу суспільно-політичної ситуації, бо воно не є кимось замовлене, санкціоноване. Стрит-арт є виразом суспільної думки, який виростає з конкретного життєвого досвіду, хоч і сприймається громадськістю як протиправна дія, вандалізм, особливо щодо старих кварталів, де середньовічна історія не гармоніює з модерними лініями та барвами. Стрит-артерам у своїй більшості все ж вдається так використовувати вуличне середовище, щоб винести на усезагальне обговорення, розкритикувати якусь приховану інформацію, і тим самим привернути до неї увагу.

Вуличне мистецтво загалом відзначається демократизмом, широтою творчості, великою кількістю сюжетів, використанням елементів гумору та сатири. Для політичного стрит-арту характерна яскрава спрямованість на глядача, комунікаційна природа його створення та існування, що, у сукупності з вищевикладеними чинниками, надає йому характеристик видовищності та запам'ятовуваності. У роботах відомих стрит-артерів можна знайти явні відсилання до найрізноманітніших ідеологій: анархізму, анти- та альтерглобалізму, антифашизму; стрит-арт протестує проти воєн, расизму, гомофобії, гендерної нерівності та інших форм дискримінації, порушень прав людини тощо. Стрит-арт завжди реагує на резонансну подію, наприклад, сплеск стрит-артової активності викликав теракт 11 вересня 2001 року, розстріл учасників Революції Гідності, вбивства цивільного населення в сирійському м. Алеппо та под.

Художники створюють нову мову та символи на стінах громадського простору. Кожен твір, залишений на стіні, вступає в діалог із соціальним оточенням. Громадський простір завдяки стрит-арту постає як живий організм, а стрит-арт –

мистецтво повсякденного життя, мистецтво несподіваних комунікацій, що допомагає розплутати багатозарові історії наших міських реалій. Вуличні художники беруть активну участь у виробництві культури на мікрорівні, свідомо сприяючи відновленню міського середовища. Стрит-арт відбиває потребу особи в самовираженні в мінливих умовах.

Політичний стрит-арт є інструментом за допомогою якого небайдужий індивід може задати суспільству злободенне і, зазвичай, болюче питання, підштовхнути до дискусії. Він локалізується насамперед у місцях історичних трагедій, етнічних конфліктів, соціальної чи економічної напруги. Вуличні художники гостро та миттєво реагують на будь-які проблеми чи нововведення у суспільстві. Малюнок, який хоч на деякий час стає частиною міського ландшафту, закликає до діалогу, формує громадську думку. Стрит-арт ставить зазвичай «незручні» для влади питання, вказує на ігноровані цінності. Політичний стрит-арт засвідчив потужну іміджеву силу: люди сприймають таке незалежне, неконтрольоване, не узгоджене з владою висловлювання. Політичний стрит-арт – дзеркало реальності. Це не лише спосіб маніфестування свого ставлення до світу, але й естетична форма протесту.

Отже, серед характеристик політичного стрит-арту виділимо:

1) зазвичай, анонімність як певна стратегія взаємодії з глядачем (найчастіше використовується тільки нікнейм для підпису), ухиляння від прямого контакту глядача та автора стрит-арту. Анонімність є важливою умовою за ситуації, що стрит-арт має провокативний і антивладний характер;

2) у стрит-арті ми бачимо «швидше складну реакцію, часто з елементами рефлексії, на сучасні реалії, аніж ненависть і протест» [36, с. 226];

3) потреба у мінімальній підготовленості глядача. Хоч вуличне мистецтво одразу задумувалося як пряма протилежність музеям, галереям, але навіть найпростіші повідомлення політичного стрит-арту потребують мінімального рівня знань глядача-перехожого. Якщо ця тематика абсолютно нецікава та невідома широкій громадськості, то арт-повідомлення не зможе бути сприйняте. Без

упізнаваності політичного діяча, бренду, актуальної проблеми повідомлення буде неповним.

Стрит-арт як вид вуличного мистецтва виявляє цікаві політичні інтенції (наміри) та часто використовується у рамках неформальної громадянської активності. Політичний стрит-арт – ситуативний, часто виконаний у недосконалій художній техніці, а в значній кількості випадків – анонімний. Утім, ця форма урбан-мистецтва наділена потужними засобами впливу на глядача. Маркуючи простір, стрит-арт є ніби спробою людини протистояти «світові, що вислизає» (за Е. Гіденсом)². У ситуації «вислизання» («невизначеності», «кінця», «плинності» тощо) реальності та заміни її набором симулякрів, творець політичного стрит-арту маніфестує свої преференції, ідентифікує себе (хоч більшість стрит-арту є анонімною) з певними політичними установками.

До акціонізму нами віднесено й боді-арт (англ. *body art* – мистецтво тіла або тілесне мистецтво), який у декорування тіла закладає певну символічність, зокрема й політичного характеру. Боді-арт – «художній напрям, що використовує в якості «сирої реальності» тіло, тілесність, позу, жест – невербальну мову тіла» [13, с. 88]; він виступає видом постмодерного мистецтва, яке в останню третину ХХ – початку ХХІ століття на одне з перших місць у художньо-естетичній свідомості вивело поняття тілесності, що стало одним з глобальних принципів сучасної культури [60, с. 146]. Від 60–70-х років ХХ століття тіло стало об'єктом акцій, як протиставлення духовній зашкарублості та соціальним стереотипам. Видатні мислителі ХХ століття ввели до інструментального поля сучасної науки поняття тіла, тілесності, тілесних практик, тілесної топографії і под. [69, с. 259].

У мистецтві постмодерну концепт тілесності виявляється у багатьох видах і формах (зокрема в уже аналізованих нами гепенінгу, перформансі, інсталяції та ін.).

² Цю мінливість сучасного суспільства дослідники називають по-різному: «епохою нової невизначеності» (Ю. Габермас), «кінцем знайомого світу» (І. Валлерстайн), «світом плинної сучасності» (З. Бауман), «великим розривом» (Ф. Фукуяма).

Особливе місце у цьому переліку займає боді-арт як яскрава мистецька форма постмодернізму з провідним аспектом тілесності. Боді-арт презентує багато форм втілення (татуювання, пірсинг, скарифікація, брединг (клеймування), боді-пейнтинг та ін.). Ми не будемо досліджувати особливості цих форм, позаяк це виходить за предмет саме політологічного дослідження, натомість розкриємо політичну «мову» боді-арту та вплив цього виду акціонізму на політичну свідомість, розкриємо потенціал його використання як політичної технології.

Сучасний боді-арт – одна з форм авангардного мистецтва, де головним об'єктом творчості постає тіло людини, а зміст розкривається за допомогою невербальної мови, зокрема, шляхом нанесення на тіло знаків [69, с. 259–260]. Боді-арт є символічним проявом соціальної взаємодії, виступає своєрідним візуальним маркером, засобом візуальної невербальної комунікації (через перетворення природної статури) [72, с. 132].

Техніки боді-арту виникли на світанку людства, принаймні є докази її практикування від доби неоліту. Протягом тисячоліть людина виражає свої почуття, думки та прагнення, модифікуючи власне тіло. У тілесні розписи вкладали магічний зміст, ними позначали суспільний статус людини, використовували з ритуальними цілями [58]. Розмальовування тіл для людей давньої доби несло смислове навантаження – релігійне значення, ритуальне дійство, охоронну функцію, засіб комунікації [72, с. 133]. У той давній час завдяки боді-арту люди намагались не стільки прикрасити себе, скільки уберегтися від злих духів, прикликати удачу, замаскуватись на полюванні тощо. Малюнки на тілі слугували символами статусу людини, її соціального рангу та суспільного становища, ознаками відзнак, демонстрували належність до роду чи племені, були амулетами та талісманами. Отже, уважаємо, що навіть у давні часи в тілесний малюнок закладався соціально-політичний підтекст.

Упродовж тривалого часу татуювання було одним зі способів «упізнаваності» людини: в одних народів воно служило знаком, що інформує про соціальний статус

чи преференції носія, в інших – символізувало покарання [72, с. 33]. Людина почала прикрашати власне тіло задовго до винайдення одягу – це чи не найдавніший спосіб виділитись (наприклад, у стародавніх племен Африки, Азії, Америки, Австралії): воїни різних народів наносили на тіло й обличчя незмивні малюнки, татування, щоб налякати ворога. Малюнок на тілі означав символ влади, служіння релігії і под. У певних спільнотах, зокрема острівних племенах Океанії, за мовою тіла можна було дізнатися вік особи, її сімейний стан, кількість дітей, становище в племені та ін. Утім, нині такі прадавні традиції не лише зберігаються аборигенами Африки, Південної Америки, Австралії, країн Сходу, але й укорінилися в сучасну мегаполісну урбаністичну субкультуру. Поза сумнівом, для когось боді-арт, зокрема й громадсько-політичного спрямування, є віянням моди, для когось – бажанням підкреслити свою індивідуальність, задекларувати певну суспільну позицію, візуально ідентифікувати себе для навколишніх.

Погоджуємося з дослідниками, які розглядають тіло не лише як біологічну, економічну чи віртуальну одиницю, але і як семіотичну (знакову). Тіло, за слушною оцінкою Н. Хоми, спроможне виступити своєрідним текстом, пов'язаним із соціальним конструюванням ідентичності; воно може увиразнити певні соціальні знаки, символи, коди [72, с. 261]. Тіло є унікальним виявом людської свободи. Людське тіло не хоче бути визначеним загальноприйнятим стандартом і починає конструювати себе. М. Ямпольський стверджує: тіло будує свій простір: із одного боку, тіло вписується у нього, з іншого – формує його собою. Людське тіло деформує простір навколо себе, надаючи йому індивідуальності [86, с. 7–9].

Ще від давніх часів ті знаки, нанесені на тіло людини, виконували надзвичайно важливі соціальні функції розрізнення «свого» і «чужого», засвідчували приналежність особи до тієї чи іншої соціальної групи (етносу, соціальної страти, віку, авторитетності), і ці функції частково залишаються діючими й нині. Тіло отримує соціокультурне значення лише, коли «говорить» – тією мовою, яку пропонують техніки боді-арту. Впродовж тисячоліть людина виражає свої почуття,

думки та прагнення, прикрашаючи власне тіло. Як вказує О. Вербицька, «тіло отримує соціокультурне значення, лише коли мовить. Гола, подібна до немовляти людина, як “tabula rasa”, мусить обрости соціальними позначками (від татуювання до жестів), аби набути цінності в суспільстві чи певній соціальній групі. Значущість тіла в тому, що саме воно забезпечує можливість будь-якої комунікації, як вербальної (за допомогою голосу та тексту), так і невербальної (за допомогою поз, жестів, одягу)» [14, с. 86].

Нанесення написів на тіло здійснюється за допомогою усіх можливих практик – від одягу до татуювання. Завдяки цьому тіло як текст яскраво проявляє себе [14, с. 86]. Звичайно, тіло – це певною мірою текст, який можливо зрозуміти, дешифрувати, адже це необхідна умова комунікації. І завдяки цій здатності певною мірою «людина може читати тіло іншої людини як текст» [55, с. 83].

Татуювання можна розглядати як феномен атрибутизації, що пов'язаний із жорстким візуальним імпринтингом, що забезпечує фіксовану самоідентифікацію, незалежну щодо часу та простору; будь-яке татуювання набуває значення візуальної програми пролонгованого підтримування певних ознак самосприйняття, що виходять, здебільшого, на колективні уявлення та культурні універсалиї відповідної спільноти (релігійної, політичної, етнічної та ін.) [52, с. 230].

Якщо у давнину спонукою до нанесення боді-арту були, наприклад, потреба маскування під час полювання, намагання показати приналежність до певної групи (багатих людей або навпаки – рабів), релігійна причина, особливі періоди життя, то нині деякі причини нанесення тілесних малюнків залишилися (приналежність до певної групи, містичний зміст та ін.), але загалом мотиваційний спектр розширився. Багато людей наносять татуювання, вважаючи, що це модно, красиво, у цей спосіб вдається виразити свою індивідуальність. На думку психологів, прикрашання тіла має глибинний психологічний зміст, адже є спробою повернути до себе увагу; дає можливість відчутти себе «своїм» у компанії однодумців; є підтвердженням факту, що людина вповні володіє власним тілом. Мова тіла, подібно до вербальної,

інформує про інтелект і спосіб життя людини, її емоційні стани та настрої, звички та життєві принципи [58, с. 39–40]. Експресія тіла «[...] несе інформацію про внутрішнє, про рухи і стани душі, які опосередковані впливом соціального простору буття людини, і тому є важливою при сприйнятті людини як естетичного об'єкта» [34, с. 26].

Боді-арт стає ще одним способом самовираження людини. Такою ідентифікацією особи часто виступає татуювання, яке є одним із чинників зокрема й політичної соціалізації особистості. Нині боді-арт переживає нове народження і є характерним явищем культури початку тисячоліття. Різноманітні техніки боді-арту є естетичним самовираженням людини; це мистецтво, вміння поєднати дух і тіло, характер і думки, тому й привертає до себе величезну увагу громадськості [72, с. 134]. Подібне «прикрашення» є однією з найбільш мирних і не найактивніших спроб самоствердитися доступним способом; спробою виділитися, привернути увагу довколишніх. Малюнок на тілі – це пошук творчого самовираження людей, які цінують внутрішню свободу та шукають істину [72, с. 262]. Сьогодні люди роблять татуювання, як зважаючи на моду, новітні естетичні уподобання, так і пов'язують їх із маркерами ідентичності (групової чи особистісної).

Висновки до розділу 2.

1. Політичний акціонізм визначено як систему художньо увиразнених форм політичного протесту, публічного обговорення та дискусії, у яких проявляється театралізація, ігрова компонента, видовищність, динамічність тощо. Це сукупність спектакулярних форм політичної участі, зазвичай, протестного й провокаційного (подекуди й асоціального) характеру з викликом існуючому політичному ладу. Система політичного активізму включає низку ненасильницьких технологій протесту на перетині політичного активізму та артистизму, які розраховують не стільки на масове охоплення аудиторії, скільки на увагу медіа.

Функціями політичного акціонізму визначено: інформаційно-комунікаційну; політичної соціалізації; політичної мобілізації та ін.

2. Політичний акціонізм має: 1) неінституціоналізований характер; 2) зазвичай незаангажовано доносить певний політичний меседж, але й може представляти певну ідеологію, політичну силу, бути провідником певних політичних ідей. Творцями перформансів, гепенінгів та інших акцій можуть бути як митці (які, зазвичай, політично незаангажовані), так і активні суб'єкти політики, на зразок партій, громадських організацій, які в своїй акції «вкладають» ідеологічно мотивовані меседжі; 3) ідея акції просувається для привернення уваги влади до проблеми, але первинна інтеракція здійснюється не з владою, а з глядачем, який може стати учасником акції під час її перебігу (як-от у випадку з політичним гепенінгом) або ж відреагувати на неї (відео, фото, їх поширення у соціальних мережах) тощо.

3. Політичний перформанс – різновид акціоністських практик, який є візуально-процесуальною композицією (грою, виступом) на політичну тематику зі символічними атрибутами, яка представлена випадковій чи запрошеній аудиторії. Риси: 1) лаконічність, ритуальний механізм, ігрова природа для вираження політичного смислу за допомогою художніх практик; 2) зорієнтованість на візуальний характер сприйняття та пошук символічних підтекстів (прихованих смислів); 3) поєднання жесту, епатажу та провокативності, можливий вихід за межі загальноприйнятних етичних норм; 4) використовує стратегію шоку для руйнації стереотипності політичного мислення громадян; 5) містить елементи парадоксальності, часто – абсурдності; 6) транслює актуальні політичні проблеми через тіло людини-перформера, яке постає як знакова, символізуюча система, яка генерує нові політичні смисли; 7) створювана політичним перформером подія не відрізняється від світу повсякденності, а лише у незвичній формі апелює до проблеми; 8) для його виконання достатньо лише тіла (тіл) й публічного простору; 9) під час його проведення глядачі не залучаються до вибудовування сюжету.

4. Політичний гепенінг – акціоністська імпровізаційна форма політичної активності зі залученням ситуативних учасників, умовністю динамічно змінюваного сценарію акції. Риси: 1) ігрова імпровізаційність на політичну тематику; 2) глядач є співвиконавцем гепенінгу, межа між ініціаторами-виконавцями гепенінгу та глядачем відсутня; 4) створює шокові, провокаційні ситуації, через які присутні викликаються на емоцію; 5) відсутність чіткого сюжету; створення атмосфери абсурду, інколи – насилля для виклику асоціації з реальністю повсякдення; 6) проведення в умовах публічного простору; 7) унікальність кожного гепенінгу, неможливість його повторення; 8) сприйняття глядачем дії учасників як алогічних, абсурдних і випадкових; водночас кожна дія наповнена політичним символізмом; 9) невизначена тривалість проведення.

5. Політична арт-інсталяція – просторова композиція, елементи якої у поєднанні наділені символічністю, транслюючи, маніфестуючи певні політичні ідеї. Риси: 1) спрямована на зміну людиною політичного простору; 2) створюється як професійними митцями, так і протестним немистецьким середовищем; 3) зорієнтована на візуальне, невербальне сприйняття.

6. Політичний флешмоб (політмоб) – видовищно-ігрова форма політичного акціонізму, яка полягає в одноразовому або хвилеподібному проведенні масових короткотривалих театралізованих акцій за попередньо узгодженим сценарієм; це спектакулярна мережева взаємодія, яка здійснюється на основі горизонтальних соціальних комунікацій. Риси: 1) позаінституційний характер; 2) організація за посередництва Інтернет-ресурсів; 3) видовищність, яскраво виражений ігровий контекст; 4) хронометричність, відсутність імпровізацій (характерно тільки для класичних одноразових флешмобів). Сучасні флешмоби мають багато варіацій проведення і не обмежуються класичним одноразовим зібранням-шоу натовпу в певному місці та в певний час, наприклад, хвилеподібні флешмоби з передачею естафети, Інтернет-флешмоби, які обмежуються тільки віртуальною складовою та ін.

7. Політичний стрит-арт – політично спрямоване вуличне мистецтво, яке візуалізує соціально-політичний процес переважно в межах урбанізованого простору. Риси: 1) протестний характер (естетична форма протесту) або ж є формою політичної рефлексії; 2) яскрава спрямованість на глядача; 3) локалізація насамперед у місцях історичних трагедій, етнічних конфліктів, соціальної, економічної чи політичної напруги; 4) неоднозначна громадська оцінка (від схвалення до порівняння з вандалізмом); 5) швидка реакція на резонансу політичну подію (репрезентує поточний момент, але водночас може виступати механізмом реалізації політики пам'яті); 6) схильність до анонімності (через провокативний і часто антирежимний характер), ухиляння від прямого контакту стрит-артера та глядача; 7) ідентифікує автора з певними політичними установками; 8) переважно недосконала художня техніка виконання; 9) найчастіше набуває форми графіті, трафаретних силуетів, рідше – як муралізм (трудомісткий, затратний фінансово та часово).

8. Політичний боді-арт – вид акціонізму, який використовує мову тіла через нанесення на нього зображень для візуалізації політичної самоідентифікації. Політичний боді-арт є методом невербальної комунікації, привернення уваги людини до себе (підкреслення індивідуальності), способом відчутти себе «своїм» у певному соціальному середовищі (спосіб політичної «упізнаваності» людини). Водночас політичний боді-арт може бути лише даниною політичній моді та не бути пов'язаним із груповими чи особистісними маркерами ідентичності.

Список використаних джерел до розділу 2.

1. *Австрийский исследователь публич-арта о музеефикации городов и креативных мэрах* (2011). Available from <http://www.the-village.ru/village/people/people/109869-что-такое-publichност-что-такое-obschestvo-imenno-v-otvetah-na-eti-voprosy-i-zaklyuchaetsya-obschestvenna>

2. Алфьорова, З. І. (2006). Перформанс як візуальне мистецтво. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 7, 3–8.
3. Андерсон, П. (2011). *Истоки постмодерна*. (А. Аполлонов, Trans.). Москва: Издательский дом «Территория будущего».
4. Андрієнко, О. В. (2009). Ігрове начало у бутті демократичного суспільства. *Наука. Релігія. Суспільство*, 2, 123–127.
5. Антонян, М. А. (2013). Некоторые особенности употребления понятия перформанс в современной культуре. *Moscow University Young Researchers' Journal*, 2. Retrieved from <http://youngresearchersjournal.org/wp-content/uploads/2013/10/antonyan-performance.pdf>
6. Арендт, Х. (2000). *Vita activa, или О деятельной жизни* (В. В. Бибихин, Trans.). СПб.: Алетейя.
7. Бавикіна, В. М. (2016). Феномен політичного акціонізму в сучасному суспільстві. *Грані*, 9, 67–73.
8. Баканурський, А. (2009). Майданний перформанс Середньовіччя. *Мистецтвознавство України*, 10, 112–117.
9. Барна, Н. В. (2016). *Естетична революція проектної діяльності контексті художньої культури ХХ–ХХІ століть*. Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.
10. Батлер, Дж. (2011). *Згуртовані тіла та політика вулиці* (О. Бондаренко Trans.). Retrieved from <http://eipcr.net/transversal/1011/butler/uk>
11. Бульчева, Д. Ф. (2010). Использование политического дискурса в перформансе. *Вестник Самарского государственного университета*, 7 (81), 150–154.
12. Бурдьє, П. (1999). Поэтика и политика: сборник статей, *Дух государства: генезис и структура бюрократического поля* (pp. 125–166). СПб.: Алетейя.
13. Бычков, В. В. (Ed.). (2003). *Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура ХХ века*. Москва: РОССПЭН.

14. Вербицька, О. (2009). Тіло як текст: семіотика постмодерністичного розуміння. *Вісник Львівського університету. Серія Філософські науки*, 12, 85–91.
15. Ветренко, И. А., Дубицкий, В. В. (2010). Игровые технологии в политических действиях. *Вестник Омского университета*, 3, 170–173.
16. Гейзінга, Й. (1994). *Ното Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури*. (О. Мокровольський, Trans.). Київ: Основи.
17. Головаха, И. (2004). Социальное значение асоциальных граффити (Бытование и функции современных киевских граффити). *Социология: теория, методы, маркетинг*, 2, 64–77.
18. Голышко-Вольфсон, Д. (2012). *Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды*. Retrieved from <http://permm.ru/menu/xzh/archiv/81/9.html>
19. Гончаренко, Д. (2013). Перформанс-арт як явище культури постмодернізму. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 5, 333–337.
20. Гришин, О. Е., Спасская, Н. С. (2012). Политический перформанс как актуальная технология политической деятельности. In *Материалы международной научно-практической конференции Актуальные проблемы современных политико-психологических феноменов: теоретико-методологические и прикладные аспекты*. Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера», 134–138.
21. Груєва, О. В. (2016). Методологічні засади аналізу політичного акціонізму. *Політикус*, 4, 5–8.
22. Груєва, О. В. (2016). Перформанс: використання творчого потенціалу у політиці. *Держава і право. Серія Політичні науки*, 74, 97–107.
23. Груєва, О. В. (2017). Вуличні політичні інсталяції як спосіб вираження протестних революційних ідей. In *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції Історія, проблеми та необхідні умови становлення громадянського суспільства в Україні*. Львів: Львівська фундація суспільних наук, 88–92.

24. Груєва, О. В. (2017). Політична інсталяція як постмодерністська форма політичного акціонізму. In Матеріали II науково-практичної конференції «Соціальні трансформації у кризовий період». Краматорськ – Вінниця: Наукова ініціатива «Універсум», 70–73.
25. Дебор, Ги (1999). *Общество спектакля*. (С. Офертас, М. Якубович Trans.). Москва: Логос.
26. Деготь, Е. *Перформанс*. In Медиаэнциклопедия ИЗО. Available from <http://visaginant.narod.ru/POST/perf.htm>
27. Евреинов, Н. Н. (2002). *Демон театральности*. Москва – СПб.: Летний сад.
28. Зайцева, А. (2010). Спектакулярные формы протеста в современной России: между искусством и социальной терапией. *Неприкосновенный запас*, 4 (72), 47–69.
29. Зонтаг, С. (1997). Мысль как страсть: Избранные эссе 1960–70-х годов. In Б. Дубина (Ed.) *Хепенинги: Искусство безоглядных сопоставлений* (pp. 37–45). Москва: Русское феноменологическое общество.
30. *Инсталляция*. In Медиаэнциклопедия ИЗО. Available from <http://visaginant.nm.ru/POST/instal.htm>
31. Ільницька, У. В. (2009). Перформансна комунікація як політична технологія та складова іміджевої PR-стратегії збройних сил. *Військово-науковий вісник Львівського інституту Сухопутних військ ім. гетьмана П. Сагайдачного Національного університету «Львівська політехніка»*, 12, 189–200.
32. Ісакова, Т. О. (2012). Політичний флешмоб як форма реалізації нових ідентичностей в інформаційному суспільстві. *Стратегічні пріоритети*, 3 (24), 144–151.
33. Коваленко, О. (2012). Помаранчева альтернатива: мистецтво у політиці. *Європейський світ*, 6, 32–54.

34. Косяк, В. А. (2006). *Людина та її тілесність у різних формах культури: досвід філософської інтеграції*. Київ: Інститут філософії імені Г.С. Сковороди НАН України.
35. Кремень, Т. (2012). Емоційна складова політичної мобілізації через соціальні медіа. *Наукові праці Чорноморського державного університету ім. П. Могили. Серія Політологія*, 192 (204), 72–74.
36. Кудряшов, И. С. (2014). Стрит-арт как феномен современной культуры: проблема генезиса и семиотические особенности сообщения. *Критика и семиотика*, 2, 220–233.
37. Ліщинська, О. (2015). Українське візуальне мистецтво як висловлювання: від Євромайдану до військового протистояння на Сході України. *Українознавчий альманах*, 18, 82–85.
38. Лобода, Ю. О. (2014). Війна та гра в культурологічній концепції Й. Гейзінги. *Грані*, 9 (113), 51–55.
39. Маньковская, Н. Б. (2007). Перформанс. In С. Я. Левит (Ed.), *Культурология: энциклопедия* (Vol. 2, p. 27). Москва: РОССПЭН.
40. Михальчук, В. В. (2012). Новітні мистецькі технології в галерейній діяльності України. *Культура і сучасність*, 2, 248–253.
41. Новикова, О. Н. (2016). Игра как атрибут политической деятельности. *Социум и власть*, 3 (59), 61–66.
42. Ольшанский, Д. (2003). *Политический PR*. СПб.: Питер.
43. Островська-Люта, О. (2016). *Політичні технології естетичного жесту*. Available from <https://krytyka.com/ua/articles/politychni-tekhnohiiyi-estetychno-hzhestu>
44. Палиенко, Д. (2016). *Почему уличное искусство так стремительно развивается в Украине и в каком именно направлении его следует развивать*. Available from http://lb.ua/blog/dmitriy_palienko/336809_pochemu_ulichnoe_iskusstvo.html

45. Петров, В. О. (2010). Хешпенинг в искусстве XX века. *Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова*, 1, Iss. 16, 212–215.
46. Переверзева, М. (2006). Хэппенинги Джона Кейджа. *E-Journal Harmony: Международный музыкальный культурологический журнал*. Retrieved from <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=114>
47. *Перформанс сегодня делают политики: интервью с М. Гельманом* (2003). Available from http://www.guelman.ru/artists/mg/performance/view_print/
48. Попова, С. (2009). *FlashMob как перформанс*. Available from <http://mobs.alfamoon.com/flashmob-articles/performance.html>
49. Почепцов, Г. Г. (2005). Паблик рилейшнз для профессионалов (6th ed.). Москва: Рефл-бук, Київ: Ваклер.
50. Приходько, А. В. (2014). Соціокультурна спрямованість радикальних напрямів мистецтва останньої третини XX століття (акціонізм). *Мистецтвознавчі зошити*, 26, 192–200.
51. Пыркина, Д. (2008). Искусство действия. *Диалог искусств*, 2, 94–96.
52. Романенко, Ю. В., Скідін, Л. О. (2011). *Механізми символічної інтеракції в комунікаціях, політиці, мистецтві: візуально-аналітичний та соціосимволічний аспекти* (2nd ed.). Київ: ДУІКТ.
53. Рыбаков, В. В. (2016). Перформанс как способ проблематизации присутствия. *Международный научно-исследовательский журнал*, 11 (53), Iss. 1, 159–163.
54. Савчук, В. (2004). *О перформансе и театре*. Available from www.antropology.ru
55. Сафонік, Л. (2005). Тіло як соціальна знакова система. *Вісник Львівського університету. Серія Філософські науки*, 8, 83–92.

56. Сецко, Т. (2013). Политический акционизм, или «Русской культуре чужда пропаганда безнравственности». *Женщины в политике: новые подходы к политическому. Феминистский образовательный альманах*, 2, 57–67.

57. Станиславская, Е. И. (2010). *Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства XX в.* Retrieved from <http://www.actual-art.org/en/k2010-2/st2010/96-viz/201-kheppening-dejstvenno-zrelishchnaya-forma-iskusstva.html>

58. Станіславська, К. І. (2011). *Боді-арт як тілесна мистецька практика постмодернізму.* Retrieved from http://www.rusnauka.com/12_ENXXI_2011/Philosophia/4_85524.doc.htm

59. Станіславська, К. І. (2010). Інсталяція як візуально-видовищна форма сучасного образотворчого мистецтва. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 26, 228–236.

60. Станіславська, К. І. (2011). Мистецько-видовищні ознаки сучасного боді-пейнтінгу (малювання на тілі). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія Мистецтвознавство*, 3, 146–151.

61. Станіславська, К. І. (2016). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури* (2nd ed). Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва.

62. Станіславська, К. (2013). Митець і глядач: погляд на взаємини у модусах постмодерністської видовищної культури. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 13, 180–189.

63. Федорченко, С. Н. (2011). Политический флэшмоб – предвестник нового общества? *Контуры глобальных трансформаций: политика, экономика, право*, 6, Vol. 4, 24–30.

64. Хір, А. М., Гой, Б. В. (2014). Театральне мистецтво як формівний чинник громадського простору на прикладі м. Ужгорода. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка», Серія Архітектура*, 793, 201–207.

65. Хома, Н. М. (2015). Гепенінг політичний. In М. П. Требін (Ed.), *Політологічний енциклопедичний словник* (pp. 142–144). Харків: Право.
66. Хома, Н. М. (2015). Гепенінг політичний. In Н. М. Хома (Ed.), *Сучасна політична лексика: енциклопедичний словник-довідник* (pp. 51–52). Львів, Новий Світ-2000.
67. Хома, Н. М. (2015). Інсталяція політична. In Н. М. Хома (Ed.), *Новітня політична лексика (неологізми, okazіоналізми та інші новотвори)* (pp. 151–152). Львів: Новий Світ-2000.
68. Хома, Н. М. (2015). Інсталяція політична. In М. П. Требін (Ed.), *Політологічний енциклопедичний словник* (p. 303). Харків: Право.
69. Хома, Н. М. (2015). Патріотичний боді-арт: політична мода чи мода на патріотизм? *Studia Politologica Ucraino-Polona*, 5, 259–264.
70. Хома, Н. М. (2015). Політичний гепенінг як акціоністська форма протесту. *Панорама політологічних студій: науковий вісник Рівненського державного гуманітарного університету*, 13, 7–12.
71. Хома, Н. М. (2014). Політичний перформанс як постмодерна форма соціального протесту. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. Серія Політологія. Соціологія. Право, 1 (21), 18–23.
72. Хома, Н. М. (2016). Символізація політичної реальності: тіло й одяг як самоідентифікаційне вираження. *Політичні інститути та процеси*, 1, 132–139.
73. Хома, Н. М. (2014). Соціалізуючий вплив акціонізму: мистецько-політичний синтез в проекції моделювання політичної поведінки. *Актуальні проблеми політики*, 53, 40–47.
74. Хома, Н. М. (2015). Стріт-арт політичний. In Н. М. Хома (Ed.), *Новітня політична лексика (неологізми, okazіоналізми та інші новотвори)* (pp. 373–374). Львів: Новий Світ-2000.

75. Хома, Н. М. (2015). Стрит-арт політичний. In М. П. Требін (Ed.), *Політологічний енциклопедичний словник* (pp. 678–679). Харків: Право.
76. Цилимпуниди, М. (2015). Если бы эти стены могли говорить»: стрит-арт и городская идентичность в Афинах времен кризиса. *Laboratorium*, 7 (2), 226–230.
77. Чудовська-Кандиба, І. А. (2009). Перформанс візуальних комунікативних практик у сучасному соціокультурному просторі. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*, 15, 280–282.
78. Шамир, А. (2012). *На поверхности: Что такое политический стрит-арт?* Available from <http://www.lookatme.ru/mag/archive/industry-other/180773-krik-na-stenke>
79. Шило, О. В., Івашко, О. Д. (2016). Монументальне мистецтво і стрит-арт в сучасному міському просторі, *Науковий вісник будівництва*, 2 (84), 74–78.
80. *Школа політичного перформансу М. Куліковської* (2016). Available from <http://ukraine.politicalcritique.org/2016/08/shkola-politichnogo-performensuprograma-mini-kursu-mariyi-kulikovskoyi/>
81. Шнырева, О. А. (2000). Перформансы концептуализма. In *Материалы Всероссийской научной конференции «Бренное и вечное: проблемы функционирования и развития культуры»* (p. 73). Великий Новгород: Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого.
82. Шомова, С. (2015). Политический стрит-арт: искусство перформанса или PR-технология? (к вопросу о театрализованных формах политической коммуникации). *Меди@льманах*, 4 (69), 12–18.
83. Шумська, Я. (2013). Перформанс як традиція минулого і сьогодення. *Народознавчі зошити*, 1 (109), 161–166.
84. Эйдман, И. В. (2007). *Прорыв в будущее: социология интернет-революции*. Москва: ОГИ.

85. Ямельницький, О. Я. (2016). *Політична мобілізація як чинник активізації політичної участі в Україні*. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка.
86. Ямпольский, М. (1996). *Демон и Лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис)*. Москва: Новое литературное обозрение.
87. Янченко, К. (2016). Віртуальний флешмоб як явище модерної медійної культури. *Медіакритика*, 23, 28–33.
88. Borreca, A. (1993). Political dramaturgy: a dramurg's (re)view. *The Drama Revie*, 4, 34–38.
89. Khoma, N. (2015). Modern forms of political protest (for example political happening). *Вісник Дніпропетровського університету. Серія Філософія. Соціологія. Політологія*, 1, 242–247.
90. Khoma, N. (2015). Political happening as a Protest Form of Political Participation. In *Модернізація соціогуманітарного простору: історичний досвід, виклики та перспективи* (pp. 121–123). Вінниця: ТВО «Нілан-ЛТД».
91. Khoma, N. (2015). Political happening as a protest from of political participation. *Studium Europu Środkowej i Wschodniej*, 3, 267–273.

РОЗДІЛ 3

АНАЛІЗ ЗАРУБІЖНОГО ДОСВІДУ ВИКОРИСТАННЯ МОЖЛИВОСТЕЙ ПОЛІТИЧНОГО АКЦІОНІЗМУ

3.1. Перформанс: використання творчого потенціалу в політиці зарубіжних країн.

Серед перших, хто театралізував політику, був «Помаранчевий Інтернаціонал» або ж «Провотаріат» (назва утворена від слів «провокація» та «пролетаріат») – група голландських лівих радикалів і митців (1965 р. створення). Це пістрява, неоднорідна коаліція угруповань захоплювалася ідеями «суспільства спектаклю» Г. Дебора та леттристів (котрі в свою чергу дали початок французькому «Ситуаціоністському Інтернаціоналу» в 1957 р.). Політика в їх виконанні перетворюється на справжній спектакль: проголошення в Амстердамі «Незалежної помаранчевої держави» зі статусом альтернативного міста тощо, створення партії «Карлики» (Dwarfs). Своїми діями вони протестували проти правлячого Нідерландського Королівського дому Оранських і навіть зірвали кілька урочистих подій державного значення.

Також серед перших, хто почав проводити політичні акції з елементами театралізації, був утворений у 1968 році рух іппі (йіппі), який поєднав ідеї «нових лівих» і хіпі. Рух не мав чіткої організаційної структури, виступав за припинення в'єтнамської війни, революційне подолання існуючої в США політичної системи. Їх акції протесту носили яскраво виражений театралізований, саркастичний характер [9, с. 79]. Рух іппі проявив себе низкою абсурдних театралізованих акцій. Серед них – «висунення» свині Пігасуса (Свинтуса) на посаду президента США [64]. Антивоєнний марш на Пентагон під час в'єтнамської війни (у 1967 р.) теж містив елементи театралізації, коли будівлю намагалися підняти в повітря заклинаннями: попереду колони стояв індіанський шаман із племені шошонів із бубном, буддистські монахи з тріскачками, жерці невідомих культів із дзвіночками, сопілками і

брязкальцями, крикуни з мегафонами, самодіяльні маги, чаклуни, відьми та ін.; у загороджувальний кордон із національних гвардійців брызкали з водяних пістолетів засобом, який ніби мав викликати в силовиків любов до демонстрантів і т. д.

Багато політичних перформансів проведено на гендерну проблематику. Так, усвідомлення природи жіночої сексуальності, ролі жінки в суспільстві та мистецтві стало провідною лінією творчості австрійської художниці В. Ленгер (псевдо – Валі Експорт). Яскрава демонстрація гендерних відносин між чоловіком і жінкою маніфестувалася в її акції «Із досьє собачого життя» (1968): Експорт прогулювалася містом разом із художником П. Вайбелем, немов із собакою на повідку, зображуючи гру відносин між протилежними статями. Акція була досить кричущою для гендерно консервативної Австрії того часу, адже навіть у 1970-х ще залишалось покоління австрійців, які визнавали жінку лише в традиційних ролях [55, с. 196]. Постмодерністський феміністський критицизм проголосив стирання дистанції між чоловічим і жіночим.

Ще однією перформансисткою, яка вторгається в поле політики, є сербська художниця М. Абрамович. Місце народження (соціалістична Югославія) та влада політичної ідеології над людьми завжди були для М. Абрамович травмою і водночас джерелом творчості в форматі соціально-політичних і етичних провокацій із тілом:

– перформанси «Губи Томаса» (1975, 2005). Абрамович вирізала на своєму животі бритвою п'ятикутну комуністичну зірку, відшмагала себе, лягла на шматок льоду у вигляді хреста, спрямувавши на живіт обігрівач. Під час повторного перформансу була змінена структура, додано багато атрибутів (білий прапор, жіночий військовий головний убір-пілотка часів Другої світової війни тощо); додалася російська пісня про слов'янську душу, яку Абрамович наспівувала після нанесення кожної нової рани. Такий символічний ритуал став для неї способом спокутування за комуністичне й ортодоксальне минуле її сім'ї;

– перформанс «Комуністичне тіло/Фашистське тіло» (1979 р.; проведений разом із Ф. У. Лейсіпенем (Улаєм)). У ньому використано мотив «прокляття знаків».

За задумом, політичні символи (на паспорті Абрамович – червона зірка, на паспорті Улая (народжений у 1943 р. в нацистському Третньому Райху) – відповідно, свастика) не просто орнаментують, «дизайнують» режими, але й вриваються в тіла людей, інфікують їх, визначають їх долі. Цей перформанс був протестом проти розділення людей ідеологічними бар'єрами;

– перформанс «Балканське бароко» (1997 р.), в якому найчіткіше представлене політичне в перформативних практиках Абрамович. Перформанс був реакцією на війну в Югославії (мова про низку збройних конфліктів на території колишньої республіки Югославії після 1991 року). Абрамович чотири дні сиділа на нагромадженні телячих кісток, зчищаючи з них залишки м'яса; утім, кров із рук неможливо було відтерти, як і неможливо змити з пам'яті війну. Під час очищення кісток Абрамович розповідає історії та співає народні пісні свого дитинства, а на стінах проектувалися фото з дитинства художниці. Цей перформанс є діалогом між народами Балкан, діалогом із політичним, тим, що розв'язує війну, а також діалогом зі смертю, що виступає в якості Іншого [35, с. 150]. Уся творчість Абрамович апелює до смерті як Іншого, що уможливорює комунікацію з владою та детермінована певними політичними стратегіями. Проте, перехід межі є неможливим, адже саме бажання переходу є символічним, воно символізує нестачу, а тому виникає необхідність постійного повернення до травми з метою конструювання власної ідентичності та виокремленні розриву між бажанням повертатися до травми та репрезентувати її з метою наблизитися до Іншого, яким є політичне (в даному випадку у вигляді радикальної стратегії воєнного конфлікту), говорячи про можливість вивільнення травматизму [35, с. 151].

В умовах неприхованого авторитаризму будь-який політичний акціонізм сприймається державою репресивно. Проілюструємо це на прикладі Республіки Білорусь. У 1997 році в Білорусі виразно посилювалися репресії проти опозиційних структур, неформальних митців. Це не могло бути не помічене перформерами.

Прикладом політичного перформансу була акція «Після» Л. Русової (02.12.1997 р.), у якому зображено «кінець прекрасної епохи» [65].

Чи не найпомітнішим білоруським перформером є А. Пушкін, який перебуває під постійним наглядом білоруських спецслужб. Найрезонансним його перформансом був «Гній для президента» (Мінськ, 21.07.1999 р.) [103]. У день п'ятої річниці правління О. Лукашенка перформер підкотив під резиденцію глави держави тачку з гноєм, вилами та державною символікою. Композиція доповнювалася деномінованими білоруськими грошовими одиницями, наручниками, передвиборчим плакатом «Олександр Лукашенко з народом» і плакатом «За п'ятирічну роботу» із «вдячністю» О. Лукашенку [102, с. 15]. Зміст «подарунка» А. Пушкін пояснив так: «Яскраво-червона тачка, гній, нав'язана ним атрибутика – ось його внесок в історію» [12]. Під час перформансу тачка була перевернута, а в її вміст вилами було пронизано портрет глави білоруської держави. «Я тоді чітко показав: не увесь народ згоден із таким розвитком подій; Лукашенко – не єдиний шлях для Білорусі. Це був саркастичний мирний протест у художній формі. Я ніколи від нього не відмовлюся. Не можна бути пасивним і мовчки спостерігати, що з нами роблять» [6]. Спочатку акція задумувалася агресивнішою: голосною музикою, пожежею, вибухом балону з бензином, але перемогла «мирна» версія, атрибутами якої стала яскраво-червона тачка, сорочка-вишиванка та вінок із волошок на голові у перформера.

Політична інтенція перформансу А. Пушкіна була обумовлена солідарністю з переслідуваними за свободу слова білоруськими журналістами, а також прагненням висловитися від імені усієї національно свідомої інтелігенції Білорусі. За цей перформанс А. Пушкін був засуджений до двох років ув'язнення умовно (завдяки правозахисникам, які зуміли довести в суді, що це була художня, а не політична акція; в іншому випадку покаранням за акціонізм було б п'ятирічне ув'язнення). Незважаючи на це, якщо буде (у 2019 р.) 25-річчя правління О. Лукашенка, то запланований черговий перформанс із тачкою, але уже троянд, бо, за словами А.

Пушкіна, «у порівнянні з іншими діячами, наприклад, Путіним чи Януковичем, він заслуговує квітів» [5].

Відзначимо, що А. Пушкін є одним із небагатьох білоруських митців, які практикують політичний акціонізм в умовах авторитаризму. У 1999 році громадською правозахисною організацією «Хартія 77» він нагороджений премією «За сміливість у творчості». За словами А. Пушкіна, «мої перформанси – це і красиво, і дієво. Вони доводять, що і один у полі воїн» [87].

Серед політичних перформансів А. Пушкіна були: 1) перформанси до дня Волі (неофіційного національного свято з нагоди річниці виникнення першої національної білоруської держави, Білоруської Народної Республіки в 1918 р.) (проводить щороку 25 березня починаючи від 1989 р.); 2) перформанс із використанням портрета Р. Лапіцького – діяча, який після Другої світової війни очолював антикомуністичне підпілля у Білорусі (2012 р.).

Серед білоруських перформерів виділимо С. Адамовича – одного з перших новітніх білоруських політв'язнів. Після того, як він відбув покарання (10-місячне ув'язнення) за публікацію вірша «Убий президента», він провів протестну акцію, зашивши собі рот під час мітингу білоруських журналістів на захист свободи слова (1997 р.). Тут можна провести аналогію з пізнішим перформансом російського акціоніста П. Павленського; спільним між двома митцями є вимушена еміграція зі своїх батьківщин. У 2016 році перформативну традицію «зашивання рота» на знак протесту проти цензури та переслідування за свободу слова продовжив білоруський журналіст К. Жуковський (15.04.2016 р.) [25].

Ще одним із яскравих перформансів був проведений у 1999 році перформанс «Культ особи», який виражав протест проти формування культу особи О. Лукашенка. Д. Вишневі із колегами придбали в похоронному бюро труну, несли її вулицею на руках. «Обливалися медовим потом, лаялися, курили, пили пиво та плювалися» [Цит. за: 59], писав згодом у книзі-спогаді Д. Вишневі. Сівши з труною в тролейбус, вони доставили її до Будинку літератора.

Не менш несприятливі умови для проведення акції на зразок перформансів існують і в Російській Федерації – переслідування акціоністів були як у 1990-х роках, так і нині. Привернемо увагу до кількох сучасних російських перформерів, представників т. зв. московського акціонізму.

Ранній російський акціонізм проявився ще в художніх експериментах російського авангарду 1910–20-х років. Після півстолітньої перерви у 1970-х роках відбулася рецепція перформансу (але в закритих приміщеннях і тільки для вузького кола людей); винятків було небагато, наприклад, у 1975 році у Ленінграді І. Захаров-Росс спалив муляж радянського паспорта. Перформанс називався «Хочу в Америку».

Імпульсу розвитку практик політичного акціонізму додала перебудова, тоді російський акціонізм почав набувати політичного забарвлення. У 1990-х роках політичний акціонізм перенісся на відкриті простори (А. Осмолівський, О. Кулик, А. Тер-Оган'ян, О. Бренер, О. Мавроматті та ін.). Від початку третього тисячоліття перформанси використовувалися в відкритому протистоянні з владою («Війна», «Pussy Riot», П. Павленський та ін.). Свої художні жести вони розглядали як політичні.

Під час російської парламентської виборчої кампанії 1999 року творче об'єднання «Позаурядова контрольна комісія», очолюване акціоністом А. Осмолівським, провело низку акцій, об'єднаних назвою «Проти усіх партій». Це була серія акцій, які застосували класичні прийоми політичної агітації та ситуаціоністське «захоплення» міського простору: закидання Державної думи Російської Федерації пляшками з фарбою, прикріплення гасла «Проти всіх партій» на Мавзолеї Леніна тощо [53]. Учасники перформансів закликали виборців-перехожих голосувати «проти всіх», щоб «колапсувати всю сформовану політичну систему Росії, перевернути всю її політичну еліту», звільнити місце для нових сил і відійти в підсумку «від вічного російського вибору між дохлою кішкою і гнилою рибою» [83]. Щоправда, ці акції викликали зворотний ефект: після вивішування гасла на Мавзолеї Леніна художники потрапили під спостереження Федеральної

служби безпеки (ФСБ), у результаті чого наступні акції зривалися, за митцями почалося стеження, відбулися обшуки, застосовувалася сила, а на наступних виборах до Московської міської думи в бюлетенях уже була відсутня графа «Проти всіх» [50]. Після цієї акції був перформанс із наклеюванням на туалетні кабінки на Манежній площі таблички «Урни для голосування»; акція одразу була зупинений правоохоронцями.

Чимало антидержавних політичних перформансів у 90-х роках ХХ століття провів російський політичний акціоніст О. Бренер:

– перформанс «Перша рукавиця» (01.02.1995 р., Москва), або ж ще згадується інша назва цієї акції – «Єльцин, виходь!», був протестом проти військових дій у Чечні (11.12.1994 р. почалося введення російських військ у Чечню). Перформер прийшов на Лобне місце на Червоній площі Москви в трусах та боксерських рукавицях і, боксуючи, вигукував запрошення Б. Єльцину на поєдинок (Єльцин, боягуз, виходь!)). Спаринг, як принципова відмова від діалогу, означав критику такого розуміння політичного висловлювання в публічному просторі, яке передбачає чіткість вимоги, спрямованої на пошук консенсусу з владою;

– перформанс «Чечня!» (11.02.1995 р., Москва). Під час нього Бренер увірвався до Богоявленського кафедрального собору, носився, наче одержимий, храмом, перекидав стільці, рвав на собі одяг, викрикуючи при цьому: «Чечня!». Бренер розкидав листівки зі заявою про те, що він бере всі гріхи Росії на себе. Згодом, коментуючи перформанс, він пояснював, що так намагався запропонувати вірянам себе як Ісуса Христа, бо теж є сином людським, 33-річним, а до того ж ще й громадянином Ізраїлю [11];

– «Жбурляння сирих яєць у нікчем» (27.06.1995 р., Москва). Перформанс проходив як арт-турнір «Партія під ключ» під час якого політтехнолог Є. Островський запропонував акціоністам тендер на використання нікому не приналежної, але уже юридично зареєстрованої, політичної партії. Бажаючими виступали О. Кулик («Партія тварин»), А. Осмолівський (партія «Паніка») і О.

Бренер («Партія некерованих торпед»). Бренер закидав двох інших бажаючих тухлими яйцями (показ зневажливої оцінки, яка веде традицію від Стародавнього Риму, де патриції, невдоволені виступами рабів-акторів, закидували їх недоїдками зі своїх столів).

Відомим представником політичного акціонізму є О. Кулик (його ще називають «людина-собака» завдяки образу, який митець довгий час використовував) – представник московського акціонізму українського походження; його учнями є учасники арт-групи «Війна». У 1995 році він створив псевдооб'єднання «Партія тварин», від якої висловлював намір балотуватися в президенти Російської Федерації. Уся «партійна діяльність» велася у собачому наморднику. «Партія тварин була обмеженим продовженням мого зоофренічного проекту. Політика як така мене не цікавила, я завжди хотів бути митцем. Радше це була метафора часу, коли політика йде не від розуму, а від якоїсь тваринної потреби виділитися, зайняти якесь місце, помітити якісь стовпи» [68]. Ця партія не приховувала тваринної подоби тогочасного політикуму: замість облич у партійців були свинячі рила.

За мотивами акції німецького акціоніста Й. Бойса «Я люблю Америку, Америка любить мене», О. Кулик провів два цікаві з точки зору політичної науки перформанси:

1) «Я люблю Європу, а вона мене – ні» (01.09.1996 р., Берлін) – оголений перформер пересувався навколiшки, удаючи собаку, а довкола нього стояли дванадцять вівчарок, яких ледве стримували працівники поліції. Дванадцять – за кількістю зірок на прапорі Європейського Союзу;

2) «Я кусаю Америку, Америка кусає мене» (12–26.04.1997 р., Нью-Йорк) – перформер, прибувши літаком до США у собачому нашійнику в відсіку для перевезення тварин, усі два тижні перформансу порушував усталені норми – оселився у змонтованій клітці в приміщенні художньої галереї, а виходячи з неї оголеним демонстрував залицяння до жіноцтва тощо.

Образ «людини-собаки», створений О. Куликом, може видатися дивакуватим (дикувато-тваринним) і навіть хворобливим, але навіть тут убачаються соціально-політичні конотації. Адже на початку 1990-х років суспільство перебувало в ситеуційї, коли тваринні рефлекси виявилися для виживання важливішими, ніж увесь культурний багаж; митець підібрав образ, адекватний цій ситуації. Кулик побачив тварину – зацьковану, загнану, – як знак «Іншого» в нас самих, що вирвався назовні [85, с. 83]. Саме в нелюдському вигляді він знайшов форму вираження загальній кризі соціальної, економічної, політичної кризи. Дослідниця Н. Чумічева вважає образ «людини-собаки» метафорою звірючого від напівтваринного життя народу, злиднів і дефіциту [86, с. 77]. Своїми перформансами О. Кулик доносив назрілі соціальні проблеми: криза загальноприйнятних систем цінностей, проблеми в відносинах між людьми, які недалеко відійшли у поведінці від тварин тощо.

Радикальними акціями в Санкт-Петербурзі та Москві відзначився перформер П. Павленський, котрий на початку 2017 року через владні переслідування був вимушений просити політичного притулку в Франції. Його основні акції:

– перформанс «Шов» (23.07.2012 р.) намагався привернути увагу спільноти до проблеми заборони гласності. Це була акція на підтримку групи «Pussy Riot», щодо учасниць якої в ці дні відбувався судовий процес. Павленський із зашитим ниткою ротом півтори години стояв біля Казанського собору в Санкт-Петербурзі, тримаючи в руках плакат із написом: «Акція “Pussy Riot” була переграванням знаменитої акції Ісуса Христа. (Мф. 21:12-13)». Своім перформансом Павленський хотів показати страх митця перед гласністю та відкритим висловлюванням. Митець так пояснював зміст акції: покарання «Pussy Riot» суперечить фундаментальним християнським цінностям, а саме християнство не можна розглядати відірвано від діянь Ісуса. Зашитий рот демонстрував заборону гласності, посилення цензури. «Мені неприємна заляканість суспільства, масова параноя, прояви якої я бачу всюди» [44];

– перформанс «Туша» (03.05.2013 р.). Акція, яку ще можна назвати «У коконі репресій», була проведена біля будівлі Законодавчих зборів Санкт-Петербурга.

Оголений Павленський був замотаний у колючий дріт. Суть акції – оголена й незахищена людина в «коконі» державних репресій і заборон, «як рогата худоба в загоні». Це було метафоричне висловлювання проти російських законів, спрямованих на придушення громадянської активності;

– перформанс «Фіксація» (10.11.2013 р.). Найбільш провокативна за формою акція (позаяк демонструвалося оголене тіло), приурочена до Дня поліції: Павленський цвяхом прибив свою мошонку до кремлівської бруківки. Акцією він звертав увагу на апатію, політичну індиферентність і фаталізм сучасного російського суспільства;

– перформанс «Відділення» (19.10.2014 р.). Сидячи оголеним на стіні паркану Федерального медичного дослідницького центру психіатрії та наркології ім. В. П. Сербського, Павленський відрізає собі мочку вуха. Акцією він протестував проти використання психіатрії в політичних цілях. За словами Павленського, «ніж відокремлює мочку вуха від тіла. Бетонна стіна психіатрії відокремлює суспільство розумних від божевільних хворих. Повертаючи використання психіатрії в політичних цілях, поліцейський апарат повертає собі владу визначати поріг між розумом і безумством. Озброюючись психіатричними діагнозами, бюрократ у білому халаті відрізає від суспільства ті шматки, які заважають йому встановити монолітний диктат єдиної для всіх і обов'язкової для кожного норми» [57];

– перформанс «Свобода» (23.02.2014 р.). Акція нагадувала київський міні-Майдан: підпал барикади автомобільних покришок, жовто-блакитний український і чорний анархістський прапори, удари по металу тощо. Перформанс проводився на Мало-Конюшенному мості в Санкт-Петербурзі, поруч із яким – Собор Воскресіння Христа на крові (на цьому місці в 1881 році народовці убили імператора Олександра II). У маніфесті акції зазначалося: «Гарячі покришки, прапори України, чорні прапори і гуркіт ударів по залізу – це пісня звільнення та революції. Майдан незворотно поширюється і проникає в серце Імперії»;

– перформанс «Палаючі двері Луб’янки» («Загроза») (09.11.2015 р.). Павленський облив вхідні двері органу державної безпеки на Луб’янці бензином і підпалив їх, залишившись навпроти дверей очікувати свого затримання. Того ж дня щодо Павленського порушено кримінальну справу за звинуваченням у вандалізмі, але акціоніст вимагав перекваліфікації справи за статтею «Тероризм», щоб продемонструвати солідарність з українцями О. Сенцовим і О. Кольченком. На думку М. Гельмана, в акції Павленського «очевидна символіка: двері Луб’янки – це ворота пекла, вхід у світ абсолютного зла. І на тлі пекельного полум’я стоїть самотній художник, чекаючи, поки його схоплять [...]». Постаць Павленського біля охоплених полум’ям дверей ФСБ – дуже важливий для нинішньої Росії символ, і політичний, і художній» [52]. «Сутність акцій Павленського полягає в виокремленні механізму колективної взаємодії з Іншим – Чужим, фігура якого штучно відтворюється в акціях художника. Тобто, Павленський стає Іншим, Чужим для системи, якого необхідно якомога скоріше ліквідувати з метою створення подальшого ілюзорного функціонування порядку» [35, с. 151].

Для Павленського влада за замовчуванням є репресивною, сам він виступає передовсім проти індиферентності суспільства та його мовчазного існування в ситуації несвободи [34, с. 19]. Політичні перформанси Павленського мають на меті викриття прихованих механізмів влади, котрі можна вважати дискурсивними (адже вони вкорінені настільки, що не помічаються), а також є моделлю сприйняття фігури Іншого в сучасній Росії, проте хоча і відбувається викриття певних механізмів, владна структура лише затверджує свою роль завдяки подібним маргінальним стратегіям.

Українська дослідниця А. Приходько зауважує, що «мистецтво дії (особливо сучасне, як акції Павленського) знаходиться в соціокультурно-політичному дискурсі, відображаючи відношення митця до тієї чи іншої проблеми або ситуації [55, с. 198]. Павленський робить політичний жест, його мистецтво повністю політичне. Мабуть, найважливіше в його перформансах – громадський резонанс, який вони викликають.

Його акції є жестом на межі чи й за межею допустимого, але в антидемократичних державах треба дуже голосно і незвично виражати свої позиції, щоб влада їх помітила.

Одними із найяскравіших представників сучасного політичного акціонізму ми вважаємо російську панк-рок-групу «Pussy Riot». Попри численні їх перформанси, зупинимося на одному – «Богородице, Путіна прожени!», проведеному 21.02.2012 р. у московському Храмі Христа Спасителя. Як відомо, влада таку акцію засудила за статтею кримінально кодексу Російської Федерації «Хуліганство з мотивів релігійної ненависті». Дослідниця Я. Мариненко звертає увагу, що головним завданням перформативного акту є передача певної ідеї за посередництва жестів, тіла, зовнішнього вигляду та спеціально підібраного місця; це все обрамляється певним сценарієм із наданням ігрового моменту. Дослідниця вбачає у цьому перформансі багато смислів: починаючи від політичного протесту проти злиття Російської православної церкви та державного апарату, і завершуючи феміністським бунтом проти усталених патріархальних норм російського суспільства [42, с. 237–238].

Зауважимо, що згадану акцію «Pussy Riot» можна вважати перформансом саме з огляду на її радикалізм, епатажність, провокаційність. Усе це – характеристики перформансу, адже він має шокувати публіку, змусити її переглянути певну політичну проблему, особливо в контексті президентської виборчої кампанії, яка в час проведення панк-молебну відбувалася в Росії. Етапаж проявлявся в усьому: зовнішній вигляд учасниць (балаклави, яскраві різнобарвні плаття та колготи), місце проведення (амвон, куди допускається лише духівництво чоловічої статі), текст пісні (який пізніше був оцінений як екстремістський), поведінка дівчат (невідповідна вимогам до поведінки жіноцтва в православному храмі) і т. д.

Дослідник О. Столяров убачає символізм у перформансі «Pussy Riot»: відмова від моральних заборон, що обмежують творчість, дозволила активісткам групи не просто вступити в полеміку з мистецтвом і естетикою минулого, але об'єднати її з протестом проти політичної системи. Учасниці гурту своєю акцією ніби зривали

маски з діючої еліти країни, водночас будучи вимушені самі натягнути на себе балаклави [73, с. 167]. Цим жестом вони хотіли продемонструвати деформованість навколишньої дійсності: правда та брехня взаємозамінилися; ті, хто говорять правду, ховають обличчя, а натомість обличчя брехунів отримують багатомільйонне тиражування. Для того, аби поміняти все місцями, треба відокремитися від оточуючого, проголосити розрив із ним, а потім спробувати витіснити з авансцени брехню.

Розглянемо кілька політичних перформансів російської арт-групи «23:59»:

– «Розгойдування жовтого човна» (24.12.2011 р.). Кілька акціоністів умістилися в пристебнутий ланцюгом атракціонний човен у Дитячому парку культури м. Єлець і намагалися розгойдати його. Перформанс був творчим форматом незгоди з відомою промовою В. Путіна про «не розхитування човна» (у значенні «не дестабілізувати») під час протестних антипутінських виступів проти фальсифікацій результатів виборчих кампаній 2011 та 2012 років у Росії. Як прев'ю (передогляд) до цієї акції в соціальних мережах використана цитата з тексту А. Камю «Літо в Алжирі»: « [...] коли сонце заповнює все небо від краю до краю, помаранчева байдарка з вантажем смаглявих тіл мчить нас до берега у несамовитому бігу» [31, с. 89]. Акціоністи з «23:59» видозмінили час і місце: замість літа – зима, замість помаранчевої байдарки – жовтий човен, які занурені в очевидний політичний контекст «розгойдування човна» [66, с. 173];

– «Данко» (18.03.2012 р.). Цей перформанс реконструює міф про відважного героя, який дав людям світло та показав дорогу в темряві. Акціоністи вночі забралися на гору, яка підноситься на їх містом, розпалили на ній багаття. Гора була закрижаніла, дістатися на неї було важко та небезпечно. Перформансом показана складність досягнення щастя через політичну боротьбу;

– «Анна Кареніна» (20.04.2012 р.). Учасники в основу сюжету акції поклали тему громадянського спротиву та еміграції. Перформанс передавав емоційний стан – сумніви та хвилювання, болючий вибір між «залишитись» чи «їхати»;

– «Перформанс № 18 «Берлін – Київ» (27.09.2012 р.) в основу сюжету покладена проблема соціальної відповідальності за засуджених акціоністок із групи «Pussy Riot».

Антипатія до «силових структур і системи судочинства, які повсюдно сприймаються як продажні, корумповані та завідомо недружні до громадян» [88, с. 117], стала причиною великого інтересу до акцій московської арт-групи «Війна», яка зародилася в середовищі митців і студентів-філософів Московського державного університету. Арт-група проводить активні політичні акції з весни 2008 року. Творчий метод групи – демонстративний епатаж і провокаційні акції. Їх перформанси містили не лише провокації, але й дій, що сприймаються як порушення загальноприйнятих норм порядку в громадських місцях (публічне хуліганство, нецензурна лайка тощо), тобто група обрала стиль радикальних провокацій [24]. Сфери-мішені метафоричної експансії арт-групи «Війна» охоплювали найширший спектр феноменів політичної дійсності, але провідне місце в метафоричних пошуках займали сфери-мішені, що репрезентували кризові або пограничні стани політичного життя російського суспільства (вибори, корупція, тероризм, уседозволеність чиновництва) [86, с. 79].

Приклади перформансів групи «Війна»:

– «УМВЕД, Медвед!». Акцію приурочено до інавгурації Д. Медведєва (06.05.2008 р.). Активісти проникли в підмосковне відділення міліції округу Ювілейний м. Корольова, наклеїли на ґрати огороженого решіткою приміщення для утримання затриманих портрет новообраного президента Д. Медведєва і вишикувавшись біля правоохоронців прочитали іронічні вірші про правоохоронців;

– «Пам'яті декабристів» (07.09.2008 р.) – «подарунковий» перформанс для тогочасного мера Москви Ю. Лужкова до Дня міста. У супермаркеті «Ашан» імітовано страту через повішення гастарбайтерів і гомосексуалістів: до стелі були підвішені п'ятеро: троє в ролі гастарбайтерів, двоє – гомосексуалістів, із яких один за концепцією акції був ще й іудеєм. Така «страта» за задумом учасників мала б

сподобатися московському очільнику, який порушував права сексуальних меншин, неодноразово виступав за санкції щодо мігрантів. Метафора акції – гомофобія, антисемітизм і національний шовінізм;

– «Штурм Білого дому» (07.11.2008 р.) «войністи» спроектували на урядову будівлю зображення черепа з кістками, а потім спробували штурмувати браму Будинку уряду, але були відтиснені охороною.

Ми не випадково приділили таку значну увагу в аналізі зарубіжних політичних перформансів саме тим, які проводилися на пострадянському просторі (на прикладі російських і білоруських). Адже, з одного боку, попри декларативний демократизм будь-яка форма політичного протесту, навіть наділена творчими характеристиками, репресуюче сприймається владою, і тим цікавішим є сміливий перформативний досвід ініціаторів таких акцій. З іншого ж боку, саме вузол проблем, який накопичився в цих державах, дає привід до перформансів, пропонує багатий матеріал для них.

3.2. Символізм політичного гепенінгу: аналіз зарубіжних імпровізаційних форм політичної активності.

Приклади гепенінгу знаходимо в антикомуністичних акціях протесту кінця 1980-х років. Так, під час протестів проти військової диктатури генерала В. Ярузельського у Польщі з ініціативи В. Фидриха був утворений політично-мистецький рух «Помаранчева альтернатива». Основна мета руху полягала у протестах проти влади, використовуючи елементи абсурдизації, аби завуалювати протест і в такий спосіб уникнути репресій комуністичного режиму. У формі різноманітних гепенінгів висміювалася комуністична система, цензура та влада загалом. Іронія, сарказм, гумор – основна «зброя» гепенінгів «Помаранчевої альтернативи». За розповіддю В. Фидриха: «коли генерал Ярузельський запровадив військовий стан, люди писали різні гасла на стінах, проте їх зафарбовували. Всюди

було дуже багато плям. І на тих плямах ми почали малювати гномиків. А після того, як стався Чорнобиль, реальні гноми з'явилися на вулиці. Перед тим я роздав листівки, в котрих написав, що в центрі міста з'явилися гномики, а вирости вони тому, що їли чорнобильські гриби. Мешканці міста мають їх привітати» [23]. Наступного разу частиною гепенінгу стала роздача капелюшків, яка супроводжувалася арештами тих, хто їх одягав. Але акції з капелюшками активізувалися, залучаючи щоразу більше людей, виглядаючи театралізовано, і поступово це призвело до зникнення страху людей перед правоохоронцями, шок військового стану минувся.

У межах створеного В. Фидрихом руху «Помаранчева альтернатива» в 1986–2004 роках, митець організував понад шістдесят гепенінгів у Польщі та за кордоном. Проаналізуємо кілька із них.

1. Гепенінг «Туалетний папір» (Вроцлав, жовтень 1987 р.). Він привертав увагу до проблеми товарного дефіциту при соціалізмі, коли люди мріяли про туалетний папір [94, с. 31]. Громадян закликали прийти 1 жовтня о 16 годині на вулицю Швидницьку, маючи зі собою туалетний папір. На гепенінг людей запрошували листівкою в дусі сюрреалізму: «Туалетний папір, наймолодше покоління паперу, насправді не служить збільшенню пірамід, однак може спричинитися до розпаду не однієї Імперії. Нині, в час соціалістичного сюрреалізму, який заволодів цілим світом, туалетний папір – це дипломатичний протокол, біла ворона польської гігієни. Людям подобається виписувати й малювати найпростіші знаки. Соціалізм із його екстравагантним поділом споживаних благ, а також ексцентричною суспільною позицією, поставив туалетний папір на вершину мрій. Зараз він просто недосяжний. Так само і крем для гоління належить до обмеженої еліти продуктів, за які треба боротися... Щоб нога в ногу крокувати з передовою світовою думкою, прийди на вул. Свідницьку о 16.00, принеси з собою папір, і ... творімо. Творімо з нього незалежні суспільні, психічні, фізіологічні, космічні й транспортні композиції. О 16.00 поволі виймаємо папір і по клаптику роздаємо його

людям. Ділімося справедливо. Хай справедливість почнеться з туалетного паперу! У певних специфічних ситуаціях стіймо на одній нозі» [Цит. за: 33, с. 41–42]. «Масова роздача сангігієнічного дефіциту спрацювала краще за будь-яку демонстрацію» [17, с. 45].

2. Гепенінг «Референдум» (Варшава, 29 листопада 1987 р.). Під час нього знову ж піднімалася проблема товарного дефіциту. Гепенінг проводили в форматі матчу між футбольними командами зі символічними назвами – «Бідність» і «Добробут». Найактивніший уболівальник отримав купон на шматок копченої свинини для реалізації її покупцеві аж у 1990 році [94, с. 31].

3. Гепенінг «РІОбітничий карнавал» (Вроцлав, 16 лютого 1988 р.) став першим справді масштабним закликком приєднатися до карнавальної традиції Ріо-де-Жанейро й Венеції. Листівка запрошувала такими словами: «Одягнися святково!!! Ми з'явимося сповнені радості!!! Цього разу, після багатьох вдалих гепенінгів, міліція нас не чіпатиме. Утнемо кілька карнавальних штучок, а міліція буде спокійна, маленький фокус-покус і її або не буде, або вона сама приєднається до карнавалу – веселитиметься, танцюватиме і дуркуватиме разом із нами!» [Цит. за: 33, с. 48].

4. Гепенінг «Міжнародний день тайняка» (Вроцлав, 1 березня 1988 р.) був присвячений секретним співробітникам спецслужб чи розвідки (на жаргоні їх зневажливо називали сексотами) [94, с. 32]. Без їх нагляду не проходив жодний гепенінг «Помаранчевої альтернативи» і, щоб «вшанувати їх сумлінну працю», акціоністи запросили людей долучатися і допомагати спецслужбам у їхній нелегкій роботі. У запрошенні до участі в гепенінгу зазначалося: «Якщо хочеш побачити роботу Воєводського відділу внутрішніх справ, просто з'явися на вул. Свідницькій о 16.00 1 березня (вівторок) біля бару «Барбара». У цей день відбудуться урочистості з нагоди Міжнародного дня тайняка. Ініціатором свята є наш вроцлавський Воєводський відділ внутрішніх справ. Працівники цієї квітучої фірми належать до представників світових вершків. Як господарі вони запросили представників інших

фірм: ФБР, Скотланд-Ярду, КДБ і інших. Одягнися відповідно – у чорні окуляри, капелюх, плащ, шкірянку або накидку. Візьми обладнання для прослуховування: трубку, лійку або мікрофон. Заохочуємо монтувати мікрофони в парасольки чи ціпки. Шанувальників Скотланд-Ярду просимо прийти з люльками. Надзвичайним козирем є собаки. На вулиці також відбудеться виставка аксесуарів служб охорони порядку. Поводься вільно, перевіряй документи в перехожих. Хай на твоєму плащі видніється службовий значок. Якщо тебе попросять до поліційної автівки, іди! Бо то твоє природне місце. Обрані винуватці свята одержать запрошення до академії. Не зігноруй цього великого шансу. Щастя тобі всімається. Вийди йому назустріч» [Цит. за: 33, с. 44–45].

5. Гепенінг «Марш гномів» (Вроцлав, 1 червня 1988 р.). Близько 10 тис. осіб у помаранчевих капелюхах гномів організували маніфестацію на вулиці проти уряду генерала Ярузельського, виголошуючи «Немає свободи без гномів» (один із найпопулярніших закликів часів Солідарності в Польщі – «Немає свободи без Солідарності») [94, с. 32].

6. Гепенінг «Нестримна інфляція» (Лодзь, 7 листопада 1988 р.) Кільканадцять осіб із табличками «Інфляція» галопують центральною вулицею міста, аж поки їх не затримує міліція. І вже наступного дня організатори заявляють, що всі економічні проблеми закінчилися, оскільки вчора лодзька міліція проявила справжній економічний інстинкт і затримала нестримну інфляцію [33, с. 42].

7. Гепенінг «День солідарності з громадською міліцією» (Лодзь, 13 грудня 1988 р.). Це ще один гострий гротеск на діяльність інституту міліції [48, с. 88]. Під час гепенінгу виголошується гасло «Допоможи міліції – побий себе сам!». «Помаранчева альтернатива», назвавшись Галереєю маніакальної діяльності, видає інструкцію з поведінки для учасників: «Прогулюємося в окулярах туди-сюди, домагаємося затримання міліцією. Сміливо залазимо до приготованих для нас будок, вручаємо працівникам задалегідь приготовані доноси на себе і своїх знайомих, а також заяви з проханням обшукати наші квартири. Дівчат просимо кидатися

міліціонерам на шию. Ми вітаємо каральні органи, бо всі органи – наші!!! Громадянине! Допоможи міліції – побий себе сам! Геть диктатуру схем! Хай живе спонтанність!» [Цит. за: 33, с. 43].

8. Гепенінг «Збивання піни» (Вроцлав, лютий 1989 р.). В основу назви гепенінгу покладено польський фразеологізм «*bić pianę*» в значенні розмовляти намарно, довго або ж бурхливо й безглуздо обговорювати якусь справу. Кілька учасників, одягнених у костюми (образ ділових політиків під час переговорів), сидять за круглим столом і з поважними виразами обличчя збивають піну з яечних білків. Сенсом гепенінгу була демістифікація віри в результативність наради Круглого столу (переговорів між офіційною польською владою та профспілкою «Солідарність», які проходили у лютому – квітні 1989 року) та будь-який конструктивний діалог. За окрему плату глядачі також могли долучитися до процесу «збивання піни» [94, с. 33].

9. Гепенінг «Гайд-парк» (Лодзь, 5 червня 1989 р.) проводився на наступний день після перших виборів до Сейму та Сенату на основі нових правил. Сценографія гепенінгу побудована навколо боксерського матчу, де змагаються боксер-«Солідарність» та боксер-комуніст. Переможця чекає висока посада, однак бій закінчується обопільним нокаутом. І хоч і лідер опозиції Л. Валенса, і генерал-комуніст В. Ярузельський, і медіа трактували вибори як велику перемогу і священний обов'язок кожного, та 40 % населення не прийшли на виборчі дільниці. На цьому загострила увагу «Помаранчева альтернатива», вважаючи це протестом людей проти політичної містерії, що відбувалася в країні [94, с. 34].

«Помаранчева альтернатива» своїми гепенінгами карнавалізовано «вшановувала» тогочасні державні свята, насамперед, річниця Жовтневої революції, свято Праці, 8 березня, дні виборів до національних рад. Численні професійні свята також стали причинами та темами для гепенінгів («День міліціонера», «День війська», «День служби здоров'я» та ін.). Особливо «пошановувалися» річниця Жовтневої революції. Святкувався її святвечір, бо власне 7 листопада трибуни та

святковий настрій гарантовано лише для найвищих партійних функціонерів; натомість надвечір'я 6 листопада має стати «святком» кожного, варто лише прийти на вулицю Свідницьку, одягнувши щось символічно червоне. «Святвечір Жовтневої революції» є одним із найбільш видовищних гепенінгів: частина учасників переодягнена у червоноармійців або моряків, інша частина має червоні крила за спиною, тактична ціль – здобути бар «Барбара» (де продають червоний борщ), тактичний ворог – кордон міліції.

Загалом гепенінги «Помаранчевої альтернативи», на думку дослідниці О. Коваленко, «елімінували почуття страху та нормалізували феномен вуличного протесту» [33, с. 46].

Зауважимо, що В. Фидрих продовжив свій «помаранчевий гепенінг» у дні української Помаранчевої революції 2004 року [97]. З його ініціативи в Україну було привезено довжелезний помаранчевий шарф, сплетений поляками на знак солідарності з українцями на Майдані. Символізм проявився й у тому, що першу петлю цього плетива як символу міжнародного братерства сплела українка (співачка Р. Лижичко). Гепенінг був доповнений виготовленням з ініціативи Фидриха двох великих шоколадних голів кандидатів у президенти України В. Ющенко та В. Януковича; дорогою на Київ робилися зупинки, коли людям пропонувалося скуштувати «голови» (символ Януковича був об'їдений до невпізнаності, а символ Ющенко втратив небагато) [72, с. 8].

Чимало прикладів політичного гепенінгу можна віднайти на пострадянському просторі, особливо в перші роки після розпаду СРСР [94, с. 33]. Дослідимо їх характер на прикладі російських гепенінгів, які містили (попри гумористичний формат) антикомуністичні, антиєльцинські, антипарламентські та інші критичні мотиви:

– покладання т. зв. «Суспільством дурнів» вінка до пам'ятника Леніну в м. Самара з нагоди дня народження вождя пролетаріату (22.04.1991 р.) із надписом «Леніну від дурнів». Акція зумовила подальше зіткнення «дурнів» ветеранами

КПРС, які теж проводили на цьому ж місці мітинг [40, с. 51]. Гепенінг «Суспільства дурнів» мав характер контрпропагандистського антикомуністичного мітингу;

– гепенінг «Ініціативи революційних активістів» у Москві (01.04.1991 р.), який проходив під гаслом «Збір коштів на канонізацію Бориса Єльцина». У результаті було зібрано 1 руб. 74 коп. Акція мала на меті висловити протест проти популістського возвеличення першого президента Російської Федерації Б. Єльцина. Її форматом була імпровізована демонстрація за коронацію та канонізацію очільника держави [48, с. 89]. Також акція була спрямована проти офіційного підвищення цін, про що свідчили гасла: «Геть 2 квітня! Хай живе 33 березня» (ціни підвищувалися з 2 квітня). Принагідно хочемо звернути увагу, що нам не вдалося відшукати жодних прикладів гепенінгів (чи інших акцій) щодо таких резонансних питань, як ідея канонізувати чинного російського очільника В. Путіна чи запровадити інститут довічного президентства [94, с. 34];

– гепенінг-купання членів руху «Субтропічна Росія» у фонтані на площі Пушкіна в Москві. Купання проводилися кілька років поспіль (починаючи з 1992 р.) 29 вересня «з нагоди чудесного порятунку Бориса з вод» (натяк-пародія на відоме падіння Б. Єльцина в Москву-ріку в 1989 році). До «купань» долучалися й інші квазі-партії (Партія любителів пива, КПРС ім. Брежнєва, Партія диктатури плюралізму). Учасникам купання присвоювався титул «єльцинятко на ім'я Боря» (мабуть, за аналогією з «жовтенятками»). Гепенінги мали характер антипрезидентської акції [48, с. 89];

– гепенінг «Котити бочку на Думу!» (1995 р.) – акція проти нижньої палати російського вищого законодавчого органу, організована Партією любителів пива. Партійці прикотили до парламентської будівлі порожню бочку.

Головним актором гепенінгів у Російській Федерації виступали квазі-партійні організації з гумористичними назвами, наприклад, рух «Субтропічна Росія», Партія любителів пива, Партія диктатури плюралізму, Партія вільного кохання, КПРС ім. Брежнєва і т. д. [48, с. 89]. Яскравим гепенінгом було саме створення та акції Партії

любителів пива ім. А. Лінкольна (Казань, Російська Федерація): продемонстрований цілковитий дисонанс зі серйозністю за своєю суттю будь-якого об'єднання громадян: шанування хмільного напою, поціновування А. Лінкольна, який не мав жодного стосунку до пивоваріння чи міста Казань і под. [94, с. 34].

До політичних гепенінгів можна віднести такі «партійні» акції: 1) в 1995 році Партія любителів пива провела гепенінг у форматі дарування Б. Єльцину як подарунка на день народження засобів для зняття похмільного синдрому [29]; 2) рух «Фіолетових», який провів гепенінг під гаслами: «Фіолетові прийдуть – багато хто піде!», «Майбутнє або фіолетове, або ніяке!» і под. [81, с. 11].

Окремо зупинимося на гепенінгах, проведених рухом «Субтропічна Росія». Ними ставилася вимога покращити політичний клімат шляхом підвищення мінімальної температури навколишнього середовища до $+20^{\circ}\text{C}$ і зниження температури кипіння води до $+50^{\circ}\text{C}$; вимога заборони проходження айсбергів через територіальні води Росії; вимога підвищення градусу горілки та ін. Гепенінги цього руху проходять у визначені дати, наприклад, 28 травня, 24 вересня і т. д. [30]. Так, 28 травня члени «Субтропічної Росії» відзначають «День Матіаса Руста або Урочисте очікування Другого Пришестя на Василівському узвозі» (відомо, що цього дня 1987 р. німецький пілот М. Руст приземлився на Червоній площі). 24 вересня «Субтропічна Росія» проводить гепенінги з нагоди т. зв. «Дня замочування терористів»; цього дня 1999 року тоді ще прем'єр-міністр В. Путін публічно ужив нелітературну фразу «Мочити в сортирі» під час коментування бомбардування 23.09.1999 р. російською авіацією Грозного. Гепенінг «Субтропічної Росії» щодо цієї події відбувається шляхом замочування в воді вирізаних фотографій осіб, запідозрених у тероризмі [94, с. 34].

Також «Субтропічна Росія» завжди висловлювалася щодо значущих політичних подій, наприклад, коли на Мадридському саміті НАТО (липень, 1997 р.) було прийнято рішення про розширення альянсу, «Субтропічна Росія» спільно зі ще однією карнавального типу організацією – «Броунівський рух», нагадали, що за

фізичним законом Гей-Люссака усі об'єкти при розширенні охолоджуються. Заявлялося: «З огляду на це ми знімаємо зі себе будь-яку відповідальність за негативні кліматичні наслідки, які очікуватимуть території, охоплені процесом розширення НАТО. Рух «Субтропічна Росія» та «Броунівський рух» підтверджують свою прихильність до ідеї створення єдиного субтропічного простору для забезпечення ефективного взаємовигідного тепло- й енергообміну, який сприятиме встановленню динамічної рівноваги та постійної цілорічної температури довкілля на рівні 20 градусів Цельсія» [69].

Утворення такої та інших схожих карнавальних партій зумовлене запитом на прояв антивладного сарказму, критику партійних і виборчих «брудних» ігор, практикованих «класичними» партіями та ін. причинами. «"Сміхові" партії є своєрідною суспільною протипартійною партією номенклатурного спектра» [41]; це ознака кризи в певній країні партогенези. Наприклад, Антибюрократична партія при висуненні кандидатів на виборні посади в списку вказувала не прізвища кандидатів, а політичні псевдо – Шуруп, Гвіздок, Болт та ін.

Окремо виділимо гепенінг Ю. Шабельникова і Ю. Фесенка «Ленін в тобі та у мені» або «Мавзолей. Ритуальна модель» (30.03.1998 р.). Виставковий зал, де проходив гепенінг, був декорований під ритуальний, а в центрі зали на високому задрапірованому подіумі стояв 80-кілограмовий торт у формі фігури В. Леніна у труні в натуральну величину (1 м 64 см). Гепенінг супроводжувався траурною музикою, люди заходили по черзі за аналогією зі справжнім Мавзолеєм. Учасники підходили для прощання з «тілом» і отримували свій шматочок торту. Акція обігрувала відомий вірш Л. Ошаніна «Ленін завжди з тобою». Це була насмішка над тоталітарною директивною примусового зображення вождя. «Поїдання» вождя автори гепенінгу розглядали як своєрідну метафору звільнення від зобов'язання його зображати [48, с. 90].

Події, пов'язані окупацією України Росією, одразу зумовили проведення низки сміливих політичних гепенінгів на підтримку нашої держави. Зокрема, активісти

російського руху «Синій вершник» відомі низкою яскравих акцій, одна із яких була проведена на підтримку України (Москва, листопад 2014 р.). Гепенінг проводився за участю двох учасників (О. Басов, Є. Авілов): один лежав на землі біля підніжжя пам'ятника місту-герою Києву, накритий українським прапором, а інший із банкою червоної рідини пропонував відвідати «української крові». Прапором нагадувалося, що ним накривали убитих на Майдані протестувальників, а імітація крові символізувала протест проти тих, хто радіє смертям українців [48, с. 90]. 06.08.2014 р. петербурзька активістка Кадо вийшла на Невський проспект в образі «осліпшої Росії з кров'ю на руках». Жінка в одязі кольорів російського прапора та пов'язкою на очах видавала голосний крик на одній ноті та падала на асфальт. 21.11.2014 р. біля московського Кремля пройшов політичний гепенінг на відзначення річниці початку Євромайдану зі спаленням опудала В. Путіна [96, с. 272].

Аналізуючи політичні перформанси (підрозділ 3.1.) ми уже звертали до акціоністських практик російської арт-групи «23:59». Окрім згаданих перформансів, відзначимо, що ця арт-група практикує проведення гепенінгів. Наприклад, політичний гепенінг «Гноми» (25.03.2012 р.) передбачав викладення англійського слова «НАТЕ» (англ. *hate* – ненавидіти). До акції були залучені дванадцять осіб, котрі після виконання надпису на цьому ж місці запалили свічки [66, с. 173]. Ця акція є саме гепенінгом, а не перформансом, бо до нього почали залучатися проїжджі автомобілісти. Умовна візуалізована ненависть стосувалася корумпованих і недружніх до громадян влади, силових структур, суддів.

3.3. Увиразненість політичних ідей у зарубіжних арт-інсталяціях.

Родоначалниками жанру сучасної інсталяції вважають М. Дюшана та інших дадаїстів і сюрреалістів. Сучасні художники використовують для своїх інсталяцій найрізноманітніші матеріали, яким надається символічне значення. Наприклад,

німецький митець ХХ століття Й. Бойс використовував для інсталяцій мед, який для нього символізував ідеальне суспільство братерства та тепла.

Першою інсталяцією в СРСР К. Станіславська називає проект В. Комара та О. Меламіда «Рай» (1973), що символізував входження в соцреалістичну картину [71, с. 66]. «Рай» був темною кімнатою, в якій блимали лампочки, тьмяно світилися розфарбовані вентилятори, у повітрі змішувались запахи бензину, дешевого одеколону та парфумів. Кімната була наповнена агітпродукцією, живописними та графічними роботами, ідеологічними об'єктами, пропагандистськими символами, лозунгами, звуковими атрибутами соціалістичної дійсності (зокрема, записами урочистих промов і офіційних звернень), що викликали конкретні асоціації. В. Комар і О. Меламід намагались досягти пародійного ефекту, своєрідно обігруючи прагнення тоталітарної влади створити образ соціалістичного раю.

Політичні інсталяції є формою збереження, підтримки колективної пам'яті, яка спрямована на реконструкцію минулого в сучасному, наприклад:

– інсталяція «Мінімальний монумент» Н. Азеведо (N. Azevedo), створена з 5 тисяч льодових фігурок людей, була встановлена 2 серпня 2014 року на сходинах площі Чемберлена в Бірмінгемі у пам'ять про жертви Першої світової війни [99]. Фігури сидячих людей майже однакові: відсторонений і сумний характер пози, злегка сутулі спини, опущені плечі та голова. Символіка льоду як матеріалу виготовлення інсталяції, пов'язана з крихкістю та недовговічністю, переходом з одного стану в інший. Ще один символізм убачається в тому, що лід був присутній у культурній атрибуті Пекла в Данте (крижане озеро Коцит). Інсталяція не статична: льодові фігури на літньому сонці швидко танули, деформувалися, падали і, перетворюючись на воду, зовсім зникали [49, с. 59]. Втрата, крихкість людського життя, фізичне зникнення величезної кількості людей, що стали жертвами Першої світової – такий значеннєвий сенс цього візуального образу. Інсталяція апелювала до збереження пам'яті про жертви Першої світової війни [22, с. 86];

– біля лондонського Тауера була виставлена ще одна резонансна інсталяція – «Кров залила землі та моря» («Blood Swept Lands and Seas of Red» – перший рядок вірша безіменного солдата). Інсталяцію утворено з 888 246 керамічних червоних маків, за кількістю британських солдатів і офіцерів, а також вихідців із домініонів і колоній, усіх комбатантів, які загинули або померли у 1914–1921 роках [101]. За задумом авторів (П. Каммінс, Т. Пайпер), кожна квітка символізувала смерть однієї людини. Червоні маки, «виливаючись» із вікна вежі Тауера та заповнюючи рів навколо, створювали вражаюче видовище гігантського кривавого потоку. Остання, 888 246-а за рахунком квітка, була викладена 11 листопада 2014 року – цього дня 1918 року було підписано Комп'єнське перемир'я, яке завершило Першу світову війну. Дослідження цієї інсталяції дозволяє вбачати в ній звернення до феномена «ціни війни» [49, с. 60]; саме у його розкритті полягає значеннєвий сенс цього візуального об'єкта, який показує масштаби історичної катастрофи [22, с. 86];

– як інсталяцію ми розглядаємо чавунні макети взуття на набережній Дунаю в Будапешті на знак колективної пам'яті про жертви Голокосту. Завдяки тривкому матеріалу, ця інсталяція спрямована на багаторічне збереження колективної пам'яті про події Другої світової війни. Тоді фашисти вишиковували по 50–60 прикованих між собою босих євреїв і стріляли у першого, тіло котрого тягнуло в воду решта ланцюга. Перед стратою з людей знімали взуття як цінність у роки війни, для подальшої перепродажі. Нині ця інсталяція попри свою статику постійно доповнюється сучасниками, які так солідаризуються з єврейським народом, наприклад, до каблуків взуття прив'язують стрічки з кольорами прапорів різних держав [22, с. 86].

У Вашингтоні, на Національній алеї, яка веде до Капітолія, в 2013 році була розгорнута одна з найбільших в історії арт-інсталяцій – «Один мільйон кісток» («One Million Bones») [70] авторства Н. Натале (N. Natale). До її створення долучилося близько 250 тис. осіб. Учасниками проекту створено мільйон макетів людських кісток на знак різних форм геноциду та порушень прав людини в різних

куточках планети. Так, тільки у Конго під час громадянської війни 1996–2003 років було убито близько 5 млн осіб; у Судані в 1983–2005 роках – близько 2 млн осіб і под. У результаті ця інсталяція стала своєрідною братньою могилою. Окрім символічних останків жертв геноцидів, було розміщені послання миру до нащадків. Мета інсталяції – закликати уряд США активно боротися з масовими убивствами у всьому світі.

Інсталяції, особливо революційні, створюються з особливою бунтарською пристрастю. Наприклад, 75-денна гонконгська «Парасолькова революція» («The Umbrella Revolution») 2014 року була суцільною інсталяцією з різнокольорових яскравих парасольок, які мали найперше не політичний чи мистецький контекст, а захищали демонстрантів від перцевого аерозолю та сльозогінного газу [21, с. 91]. Велика демократична парасоля в три метри заввишки упродовж місяця стояла біля входу до Дому уряду. Інсталяція «Яйця та висока стіна» («Little something») з яєць увиразнювала силу гонконгських протестувальників: 50 яєць укладені в «трикутник Паскаля» стояли на одній стороні підвищення, а навпроти – дві цегляні «стіни», які блокували рух яєць. «Яйця» – це гонконгці, які вимагають справжнього виборчого права, а їм протистоять дві «стіни», тобто уряд і китайський режим. Кожне «яйце» (прихильник демократії) поодиноці є уразливе та тендітне, але разом вони можуть подолати «високу стіну» небажання Пекіна провести демократичні та конституційно гарантовані реформи [21, с. 91].

Для виготовлення інсталяцій їх автори використовують найнесподіваніші матеріали, наприклад, для виконання т. зв. «вогнених інсталяцій» використовують сірники [19, с. 20]. Так, лівансько-французький художник А. Шеррі використав цей матеріал в інсталяції «Le Pyromane», присвяченій політичному протесту в формі самоспалення [98]. Поштовхом до створення інсталяції був акт самоспалення тунісця М. Буазізі, радикальний протестний учинок котрого став однією з причин революції в Тунісі, а згодом – і усієї «Арабської весни». Вогняна інсталяція «Le Pyromane» від А. Шеррі являла собою надпис французькою «Я – не піроман'як!» із кількох сотень

сірників. Процес демонстрації інсталяції полягав у підпаленні сірників, котрі згоріли за кілька хвилин (як і М. Буазізі, якого відтоді вважають символом опору в арабському світі) [21, с. 91].

Культовою персоною в історії політичного акціонізму є китайський митець-емігрант, переслідуваний в КНР за свої акції, арт-активіст А. Вейвей. Митець критикував соціально-політичні процеси, які відбувалися в Китаї. Одна із найвідоміших його інсталяцій – «Насіння соняха» (2010): зала, підлога якої засипана товстим шаром фарфорових насінин (100 млн насінин, зроблених вручну і розписаних 1600-ма китайськими художниками). Насіння соняха були символом антидемократичної за характером Культурної революції (1966–1976) Мао Цзедуна. Вейвей асоціював мільйони насінин соняха з китайським народом. Під час Культурної революції Мао Цзедуна зображали на плакатах як сонце, а китайців – як соняхів, які тягнуться до свого вождя. Фарфорові насінини Вейвея символізують мільйони жителів Китаю, схожих зовні, але відмінних зі середини. Інсталяція ставить перед глядачем питання про роль індивіда в сучасному тоталітарному суспільстві. Для Вейвея ці насінини мали ще одне значення: в роки Культурної революції китайці були настільки збіднілими, що часто все, чим вони харчувалися, це були насінини соняха. Також ця робота була алюзією на масове виробництво в КНР, яке існувало завдяки дешевій робочій силі.

Проблемі дешевої робочої сили була присвячена й інсталяція Вейвея «Карта світу», створена з двох тисяч шарів одягу, вирізаних у формі карти Землі. Для створення цієї роботи Вейвей зумисне залучив багато робочих рук, намагаючись показати статус Китаю як невичерпного джерела дешевої робочої сили для усієї планети, найперше для текстильної промисловості.

Виділимо кілька інсталяцій Вейвея на міграційну тематику:

– політична інсталяція (лютий 2016 р.) оформлена як драпірування колон Берлінського драматичного театру близько 14 тисячами рятувальних жилетів, зібраних на грецькому острові Лесбос, куди прибувають щодня мігранти з країн

Близького Сходу). Частиною інсталяції став надувний човен, символізуючи перенавантаження плавальних засобів, які перевертаючись у воді, не залишають пасажирів-біженцям шансів урятуватись. Інсталяція спрямовувалася на активізацію боротьби світової спільноти зі злочинами, які щодня в Егейському морі здійснюють контрабандисти: вони продають за надвисоку ціну рятувальні жилети низької якості, які не убезпечують пасажирів у разі аварії [2];

– акція-інсталяція «F.Lotus» (липень 2016 р.); вона була організована на плесі ставка палацового комплексу Бельведер у Відні: на воді зі 1005 рятувальних жилетів сирійських мігрантів викладено гігантську літеру «F» (значення літери «F» митець не розкрив, надаючи можливість глядачеві інтерпретувати її по-своєму) [1];

– інсталяція «Reframe» (вересень 2016 – січень 2017 рр.) [3] – 22 рятувальні човни на фасаді Палаццо Строцці в Флоренції. Човнами задрапіровані вікна цієї пам'ятки архітектури, намагаючись так привернути увагу до долі біженців, а також символізуючи хитке їх становище у країнах отримання притулку;

– інсталяція «Soleil Levant» (липень – вересень 2017 р.) виставлена в вікнах фасаду копенгагенського музею «Kunsthall Charlottenborg». Використано 3,5 тис. рятувальних жилетів. Вкотре митець акцентував на кризі біженців, або як він її називає – «людській кризі». Втиснуті в фасад спресовані жилети символізують ситуацію, в якій опинилися мігранти – обмеженість можливостей і скутість їх рухів.

Акціоністи часто обирають для своїх акцій дуже нестандартні місця. Так, Вейвей для цілої виставки інсталяцій, присвяченій правам людини, зокрема політичним, обрав острів-в'язницю Алькатрас, яка перетворена на музей. Інсталяції Вейвея мали за мету привернути увагу до тих, хто переслідується за політичними мотивами [4]. Так, із 1,2 млн частиночок гри Lego митець створив портрети людей-вигнанців чи арештантів, таких як Н. Мандела, Е. Сноуден та ін. Вейвей, виконуючи одну з інсталяцій цієї виставки («Нехай розквітають 100 квітів»), наповнив умивальники, туалети та ванни вишуканими фарфоровими квітами, які нагадували поминальні букети. Це алюзія на знаменитий лозунг Мао Цзедуна «Нехай

розквітають 100 квітів», з яким він звернувся в 1957 році, пропонуючи кампанію гласності (як відомо, ця ініціатива спричинила подальше жорстоке переслідування інтелігенції). Ще одна «в'язнична» інсталяція: дракон-хіппі, який летить над в'язницею, з очима в формі логотипу Twitter (заборонений у КНР), а його барвисте тіло наповнене цитатами Н. Мандели та Е. Сноудена [61].

Соціально-політична компонента інсталяцій Вейвея передбачає розширене розуміння мистецтва, яке не обмежене естетичними завданнями. За словами митця: «Я зрозумів, [...], що мистецтво може бути жестом, і що цей жест може набути будь-якої форми, вибраної митцем, він може зображати чи робити щось зовсім інше» [100].

Вище ми уже аналізували практики політичного акціонізму (перформанси та гепенінги) в Білорусі, показуючи труднощі донесення протестного креативу в умовах авторитаризму. Звернімося до політичних арт-інсталяцій, які представлені у цій країні насамперед В. Кузьміч [8]; вона від 2011 року втілює арт-проект паперових (картонних) інсталяцій «Freedom on Paper». Проект створений у відповідь на настрої, які на той час домінували серед найбільш соціально-активної частини суспільства, коли в Білорусі почалися арешти не лише опозиційних політиків, а й пересічних громадян. Зображено стан суспільства та ставиться мета змінити суспільні настрої: перетворити страх і жадібність – у натхнення, безнадію – на пошук виходу. Навесні 2014 року паперові персонажі-інсталяції В. Кузьміч «вийшли» на вулиці Мінська з українськими прапорами на знак підтримки української Революції Гідності [92].

До теми поліцейської держави відсилає інсталяція В. Баркалової «Дівчинка-Пай» (2014). На столі, покритому червоною оксамитовою скатертиною, лежить поліцейський кашкет, відеокамера, стоїть бюст-сільничка в формі образу В. Путіна та телевізор, на якому зображено відеоспостереження за дівчиною [56]. Баркалова обирає для відео не рухому картинку, а статичну, неначебто підкреслюючи скутість людини в зоні дії камери стеження чи у поліцейській державі загалом.

У політичних арт-інсталяціях часто обігрується тема грошей, їх згубного впливу. Одним із митців, який працює в цій темі, є бразильський автор інсталяцій Ч. Мейрелеш [65]. Цей митець відомий роботами, присвяченими боротьбі з несправедливістю та репресіями; увесь свій творчий шлях він був в опозиції до диктатури в різних її проявах. На інсталяціях із використанням макетів купюр, митцем зображалися різноманітні політики, які залучали фінанси до негуманних справ. Митець у своїх інсталяціях розкривав, як фінанси згубно впливали на політиків [90].

Збройні конфлікти на Близькому Сході є темою численних інсталяцій. О. Григор'єв, митець із Санкт-Петербурга, є автором інсталяції «ФАБЕРЖЕ. Зброя світу» [26]. Вона є макетами авіабомб, стилізованими під пасхальні яйця Фаберже. Так автор закликає до миру, а свою роботу пов'язує зі ситуацією в Сирії. «Фаб» О. Григор'єв пропонує розшифровувати за першими літерами словосполучення «фугасна авіабомба». Макети яєць-інсталяцій ззовні повторюють модифікації бомб, які використовувалися в Сирії. Руйнівна сила зброї масового ураження подана у формі ювелірного предмета розкоші. Інсталяція натякає: особистісні драми людей, зовнішня політика цілих держав стає предметом споживання, індустрією розваг, популярними темами для особистого піару політиків. «Мистецтво повинно закликати до миру, але це неможливо зробити плакатними гаслами. Зміна може настати тільки через відповідальність, персональне усвідомлення ситуації. Саме про це моя інсталяція» [10].

Таким чином, політична інсталяція як тривимірна композиція є ще однією акціоністською практикою, яка в художній формі доносить певну політичну ідею, спонукає глядача до роздумів, провокує на емоцію щодо теми, вираженій у інсталяції.

3.4. Варіативність сучасних політичних флешмобів у світовій практиці.

Флешмоб – відносно молода форма політичного акціонізму. Дослідники вважають, що вперше потенціал флешмобу в політиці проявився на рубежі тисячоліть. Вкажемо на два з-поміж ранніх приклади застосування певних модифікацій флешмобу:

– у 1999 році, 30 листопада, під час т. зв. «битви за Сіетл», технологію «розумного натовпу» використовували антиглобалісти, які протестували проти проведення зустрічі Світової організації торгівлі та саміту G8. Групи демонстрантів були об'єднані в мережу завдяки мобільним телефонам, веб-вузам, переносним комп'ютерам та ін.;

– у 2001 році, 20 січня, президент Філіппін Дж. Естрада став першим в історії главою держави, який втратив владу внаслідок проведення мирних демонстрацій за участі понад мільйона людей, скликаних за допомогою текстових повідомлень. Масова розсилка sms-повідомлень стали «каналом комунікації філіппінців (т. зв. текстинг), що слугувало передумовою оперативної мобілізації мас: упродовж чотирьох днів на одній із площ Маніли побувало понад мільйон осіб» [67, с. 250]. Ці події ввійшли в історію як народження «Покоління Тхт» [28, с. 147]. Повалення уряду без єдиного пострілу стало першим значущим проявом поведінки «розумних натовпів» [58, с. 47].

Перший флешмоб на пострадянському просторі проведений 15 серпня 2003 року в московському ЦУМі: учасники акції протягом однієї хвилини аплодували, потім кинули монетку до фонтана та розійшлися [75, с. 227]; ніяких політичних смислів у цих діях закладено не було.

Світова практика останніх років фіксує випадки арешту учасників флешмобів, а також корекцію нормативно-правових актів із метою недопущення масових (хай і короткострокових) зібрань. Наприклад, відповідно до затверджених у 2011 році президентом Республіки Білорусь О. Лукашенком доповнень до закону «Про масові

заходи в Республіці Білорусь», проведення соціальних і політичних протестів, зокрема й флешмобів, допускається лише за отримання відповідного дозволу від влади. Білоруським громадянам фактично заборонено збиратися без дозволу в громадських місцях групами понад трьох осіб [13]. Флешмоби були прирівняні до пікетування, на проведення яких необхідне отримання адміністративного дозволу [79].

Більшість політичних флешмобів за своєю природою мають мирний характер, як і усі акціоністські форми протесту, які своєю суттю мають ненасильницький протест. Утім, є й винятки в частині миролюбивості проведення флешмобу. Наприклад, у червні 2011 року в США афроамериканці з Чикаго, Балтимора, Філадельфії та інших великих міст, організували флешмоб-протест проти збережених досі неформальних ущемлень за расовою, національною, соціальною ознакою, латентної політики сегрегації. Зміст таких політмобів (а, на нашу думку, антиполітмобів з огляду на форму протесту) полягав у грабуваннях, переважно об'єктів роздрібної торгівлі та їх білошкірих власників. До політмобу, а не до звичайних протиправних діянь (грабунок), діяльність афроамериканської протестуючої молоді відносять тому, що за міркуванням американського аналітика Ф. Джексона [Цит. за: 16], їх дії – це саме протест доведених до відчаю і вираження їх потреби у справедливості. Звичайно ж, оцінка дій учасників цих подій є дискусійною.

Особливою варіацією політмобів у недемократичних країнах є «мовчазні флешмоби», поява яких зумовлена переслідуваннями моберів недемократичною владою. Наприклад, 08.06.2011 р. у Мінську люди, відгукнувшись на заклики ініціаторів у соціальних мережах, вийшли без гасел, прапорів, аби уникнути звинувачення у проведенні несанкціонованої акції. Такі зібрання пропонувалося проводити щосередини; перша акція зібрала близько півтисячі мовчазних громадян. Через тиждень, 15.06.2011 р., у наступному політмобі взяли участь уже кілька тисяч

мирних учасників з усіх великих білоруських міст. Окремих з учасників було немотивовано затримано правоохоронцями.

Утім, мовчання у флешмобі може мати й іншу мотивацію, наприклад, бути «хвилиною пам'яті» за полеглими або ж способом привернення уваги до резонансної проблеми. Наприклад, під час виступу В. Путіна на 70-й сесії Генеральної Асамблеї ООН (29.09.2015, Нью-Йорк), українці влаштували «мовчазний флешмоб», розгорнувши прапор, привезений з Іловайська [77].

Мовчазні флешмоби в недемократичних державах є способом висловлення громадянами підтримки тим, хто переслідується режимом. Наприклад, на підтримку російського опозиціонера О. Навального (18.07.2013 р., Краснодар) [47], на захист учасниць гурту «Pussy Riot» (25.08.2012, Красноярськ) [46] (під час нього для підкреслення мовчазного характеру акції учасники мали заклеєні пластиром роти, на яких було написано назву панк-рок-гурту).

Серед перших мовчазних флешмобів можна виділити загальнотурецький флешмоб «Duranadam» («Людина, котра стоїть»; #duranadam [93]) у 2013 році. Традицію такого типу флешмобу започаткував художник Е. Гюндюз, який 17.06.2013 р. вісім годин без руху простояв один на площі Таксим у Стамбулі. Його обличчя було повернено в напрямку Культурного центру імені Ататюрка, названого на честь засновника сучасної світської Туреччини. Його прикладу масово послідувала турецька інтелігенція з різних міст, яка вважає, що їх держава втрачає свою світськість і стрімко ісламізується.

Окремо виділимо Інтернет-флешмоби (т. зв. і-моб), які відбуваються не в реальному, а віртуальному вимірі. Вони полягають у масовій підтримці користувачів соціальних мереж, найперше Twitter і Facebook, зі створенням певного хештегу, коли люди фотографуються з надписом хештегу з можливим додаванням короткого висловлювання про проблему від себе. Його особливість у тому, що «на відміну від традиційного, віртуальний флешмоб не має географічних меж, а також може бути сильно розтягнутим у часі, не втрачаючи при цьому популярності» [89, с. 31].

Проілюструємо прикладами і-мов, які пройшли у різних куточках планети, маючи загальнопланетарний чи доволі звужений, локальний характер:

– віртуальний флешмоб, організований російською Компартією, «Селфі з Леніним» (2015) і «Ленін живий» (2016) під хештегом #LeninLives [36]) на знак протесту проти демонтажу пам'ятників Леніну в Україні («Ленінопаду»). Користувачів Instagram закликали фотографуватися на тлі пам'ятників Іллічу. На думку організаторів акції, це дешевий та ефективний спосіб популяризації іміджу пролетарського лідера в світі серед молоді [104]. І-моб розпочинався у день смерті Леніна (21 січня) і завершувався у день його народження (22 квітня);

– світового масштабу і-моб у 2016 р. задля привернення уваги до прав ромів, проти їх дискримінації та сегрегації. Приводом стало хуліганське побиття у Болгарії хлопчика-рома Мітко [62]. Реакцією на цю подію став Інтернет-флешмоб у Twitter і Facebook під хештегом #RomaAreEqual, де користувачі солідаризувалися з хлопчиком, який зазнав приниження через своє походження та колір шкіри;

– низка флешмобів в усіх куточках планети була проведена після того, як 14 травня 2018 року О. Сенцов оголосив безстрокове голодування з вимогою звільнити всіх українських політв'язнів у Росії.

Практично кожен резонансний терористичний акт завершується і-моб із його осудом та висловленням співчуття постраждалим, пропозицією допомоги, солідаризацією з родинами тих, хто втратив близьких. Наприклад:

– після терористичного акту в Парижі 13.11.2015 р., коли загинуло 127 осіб, французи ініціювали антитерористичний флешмоб із хештегом #JeSuisEnTerrasse («Я на терасі»); він мав символізувати, що життя триває і люди вільно виходять на відкритий простір. Паралельно в ніч після терактів у Twitter парижани провели ще один флешмоб – #PorteOuverte («Відкриті двері»), запрошуючи на нічліг тих, хто не мав змоги повернутися додому через поліцейні загородження, встановлені навколо місць події, пропонували безкоштовні послуги таксі. Після цього теракту

молодь мусульманських країн запустили свій флешмоб із осудом терористичної організації «Ісламська держава», використовуючи хештег #NotInMyName;

– після теракту 14.07.2016 р. у Ніцці, який забрав життя 86 осіб, був запущений флешмоб #PrayForNice («Моліться за Ніццу») і #RechercheNice («Пошук Ніцца», за його допомогою вівся розшук зниклих). Більшість ілюстрацій супроводжувалися кольорами державного французького прапора. Схожі хештеги використовувалися і після інших резонансних терактів, наприклад, #PrayForParis («Молю за Париж»; після згаданого вище теракту 13.11.2015 р.); #PrayForPakistan («Молю за Пакистан», після теракту 20.01.2016 р. на території університету пакистанського міста Чарсадда); #PrayForOrlando («Молю за Орландо», після теракту 13.06.2016 р. в американському місті Орландо); #PrayForBrussels («Молю за Брюссель»; проводився після теракту у 22.03.2016 р.); #PrayForTurkey, #PrayForIstanbul («Молю за Туреччину», «Молю за Стамбул»; після терактів у Стамбулі 28.06.2016 р. та 15.07.2016 р.); #PrayForGermany («Молю за Німеччину»; після серії терактів 18–24.07.2016 р. у Мюнхені, Вюрцбургу, Ансбаху); #PrayForBerlin («Молю за Берлін»; після терористичного акту 20.12.2016 р. на передріздвяному ярмарку).

У багатьох містах запускався флешмоб із хештегом #opendoors («Відкриті двері»), завдяки якому люди отримували додаткові можливості отримати захист (вище уже згадувався Париж, а також це зафіксовано після терактів у Ніцці та Мюнхені та інших містах). У Брюсселі #OpenHouse передбачив пропозицію допомоги постраждалим від теракту в аеропорту «Шарлеруа» та надання нічлігу пасажиром у зв'язку з повним скасуванням авіарейсів. У Ніцці під хештегом #PortesOuvertesNice («Відкриті Двері Ніцца») у Twitter користувачі писали приблизне місце розташування їх житла з пропозицією зв'язатися з ними.

При проведенні таких флешмобів одночасно робиться спроба розшукати зниклих людей, встановити особу загиблих чи поранених. Зауважимо, що кількість терористичних атак (відповідно й флешмобів із їх осудом) за останні роки є

настільки великою, що у соціальних мережах навіть провели своєрідний протестний флешмоб зі хештегом #JeSuisÉpuisé («Я втомився»), під яким учасники діляться своїми переживаннями через активізацію терактів. Також користувачі соціальних мереж часто висловлюються, що міжнародна громадськість згуртовується в моральній оцінці одних проблем, і зовсім ігнорує не менш резонансні події; більше уваги привертається до трагедій Західного світу.

Флешмоби є способом протесту проти обмежень прав людини. Проілюструємо це кількома прикладами:

– 30.09.2009 р. (у День Інтернету) на Манежній площі Москви проведено флешмоб проти спроб російської влади цензурувати світову Мережу, обмежити Скуре та кримінально переслідувати блогерів [14]. Зображаючи культового героя фільму «Матриця» агента Сміта, котрий уважав людей вірусами та заперечував свободу, учасники флешмобу кілька разів у напрямку проти годинникової стрілки, обійшли купол торгового центру на Манежній площі, імітуючи повернення часу назад. За задумом організаторів акції, агенти повертали Росію у минуле – в часи тотального контролю влади над громадськістю;

– в мережі мікроблогів Twitter у вересні 2014 року під хештегом #StopCrimeanTatarsGenocide проходив світового масштабу флешмоб (i-mob) на підтримку кримських татар, переслідуваних в анексованому Криму;

– флешмоби за дотримання прав людини в зонах збройних конфліктів. Так, низка флешмобів у різних куточках планети проходила на підтримку сирійців: у Турині (15.01.2012 р.), Чикаго (22.01.2012 р.) та ін. Нова хвиля флешмобів стала реакцією на бомбардування сирійського міста Алеппо, наприклад, у Лондоні 03.11.2016 р. проведено флешмоб біля посольства Російської Федерації у Великій Британії;

– флешмоби для захисту прав представників сексуальних меншин. Так, у соціальних мережах Facebook і Twitter проведено флешмоб на підтримку ЛГБТ-руху. Наприклад, після того як у червні 2015 року в США легалізували одностатеві шлюби

в всіх штатах, у соціальних мережах почалася активна зміна аватарок профілів користувачів у кольори веселки (офіційний символ ЛГБТ-руху по всьому світу). Примітно, що старт флешмобу був доволі офіційний – його ініціювала адміністрація президента США: будівлю освітили кольорами веселки, змінили аватарку президентської адміністрації у Twitter. Звичайно ж, така контroversійна проблема не могла викликати одностайної підтримки, тому відзначимо й численні флешмоби в стилі анти-ЛГБТ. Особливо активними такі акції були та залишаються в Російській Федерації, де флешмоби проти гомофобії призводять аж до затримання учасників [15], а на їх санкціоноване проведення не вдається отримати владного дозволу. Наприклад, у травні 2016 року відмова в проведенні флешмобу в Санкт-Петербурзі мотивувалася тим, що такі акції забороняються Федеральним законом «Про захист дітей від інформації, яка спричиняє шкоду їх здоров'ю та розвитку» [51].

Популярною темою флешмобів є вшанування національних героїв. Наприклад, 20.12.2012 р. 485 індійських хлопчиків 10–16 років із бідних родин провели флешмоб-парад до 64-річчя з дня смерті індійського духовного лідера М. Ганді [60]. Босоніж і під девізом «Піднімайся!» (Rise Up!) учасники флешмобу хотіли мотивувати індійських дітей-бідняків до духовного та матеріального росту. Усі учасники були одягнені на зразок звичної одежі М. Ганді та мали відповідний образу національного героя грим (тростина, круглі окуляри, накладні вуса тощо). Ще раніше, у 2010 році, схожий флешмоб об'єднав 255 індійських дітей-бідняків.

Традиційно день незалежності певної держави дає привід для зазвичай емоційно піднесених патріотичних політмобів, які можуть увиразнюватися в найрізноманітніших форматах, наприклад: 1) казахські студенти напередодні (15.12.2014 р.) 23-річчю незалежності своєї держави влаштували флешмоб на льодовій ковзанці «Медеу», виклавши композицію з цифр «23» [32]; 2) школярі низки шкіл Узбекистану до 25-річного ювілею незалежності держави провели «парасолькові» флешмоби, вибудовуючи цифру «25», тримаючи різнобарвні парасольки [7].

Політмоби часто обігрують тему державної символіки, використовують її елементи в сюжеті акції. Це проявляється найперше в грі з кольорами прапора, формами державних гербів, створенні найбільших розмірів чи незвичних тематичних композицій, в основі яких покладено державні символи, наприклад викладання «живих» прапорів і контурів гербів. Такі флешмоби віднесемо до патріотичних.

3.5. Політичний стрит-арт і боді-арт як акціоністські практики: зарубіжний досвід.

Традиція доносити певні ідеї через публічно видимі надписи, малюнки має давню традицію, починаючи від старосхідних надписів. Але поява політичного стрит-арту в його сучасному варіанті пов'язана з ХХ століттям. Прихильником раннього стрит-арту в формі графіті був Мао Цзедун: у 1920-х роках він використовував нанесення революційних закликів і малюнків у громадських місцях для підтримки комуністичної революції в країні. Саме Мао належить рекорд у створенні найдовшого графіті, в якому він критикує китайське суспільство – воно містить 4000 знаків. У цей же час в американських чорношкірих кварталах стрит-арт був символом боротьби бідноти проти системи. Але широко розповсюджується стрит-арт з кінця 1960-х років, коли у США (Філадельфія, Нью-Йорк) аерозольними фарбами розфарбовували різні поверхні міського ландшафту: вагони потягів, стіни закинутих будівель, огорожі, підземки тощо.

Як зауважує мистецтвознавець Н. Ципша, вже на ранній стадії свого розвитку вуличне мистецтво «найактивніше проявлялося в умовах політичної, економічної та соціальної протестної ситуації» [84, с. 3]. Ще під час студентської революції 1968 року в Парижі склад Ситуаціоністського інтернаціоналу більш як наполовину складався з художників, які формували ідеї цього руху [84, с. 16]. Стрит-арт сам по собі є повстанським і радикальним за духом, а тому не може обійти політику.

Багатокілометровим стрит-артом була Берлінська стіна зі сторони Західного Берліна, а після її руйнування збережені залишки стіни тепер розписані з обох сторін. У 80-і роки західна сторона Берлінської стіни була найбільшим у Європі (якщо не у всьому світі) графіті-полотном; на ній були здебільшого соціально-політичні зображення [20, с. 65]. Ця стіна сприймається як, з одного боку, символ порушення людських прав, а з іншого – символ свободи, символ того, що мури можна долати в мирний спосіб. Збережений фрагмент муру демонструє еволюцію рефлексії: в перші роки після 1989-го люди зображали щасливі картинки падіння стіни, ейфорію від об'єднання; нині тут і посилання на трагедію «Шарлі Ебдо», і на заяви Д. Трампа про стіну на кордоні з Мексикою, і рефлексії про східні кордони Європи тощо.

Одним із прикладів політичного стрит-арту на Берлінській стіні є малюнок Д. Врубеля у Берліні на тему поцілунка Л. Брежнєва та Е. Гоннекера з надписом «Господи! Допоможи мені вижити серед цієї смертної любові». Цей стрит-арт перетворився на символ боротьби за об'єднання Німеччини та проти СРСР, а для сюжету використана реальна фотографія 1979 року. В стилі «Брежнєв – Гоннекер» було виконано чимало стрит-арту, наприклад, «поцілунки» экс-мера Лондона Б. Джонсона і Д. Трампа (Брістоль, 2016 р.), В. Путіна та Д. Трампа (Вільнюс, 2016 р.), Г. Клінтон і Д. Трампа (Мельбурн, 2016 р.). У кожен такий «поцілунок» вкладався свій підтекст: радикалізм, виступ за вихід Великої Британії з ЄС, які характерні як Б. Джонсона, так і Д. Трампа; підкреслення схожості російського й американського очільників через егоцентричність обидвох, «братерські» відносини під час виборчої кампанії між Г. Клінтон і Д. Трампом.

Найцікавіші зразки політичного стрит-арту зустрічаються під час революційних протистоянь. Ще під час студентської революції у травні 1968 року в Парижі склад Ситуаціоністського інтернаціоналу (1957–1972) більш як наполовину складався з художників, які формували ідеологію цього руху. Саме митці цього угруповання трансформували радикальний художній жест у радикальний

політичний, а з цього часу вуличне мистецтво починає розглядатися як суспільне служіння.

Прикладом стрит-арту, який згодом перетворився у гепенінг (про це ми уже згадували у підрозділі 3.2.) є акції польського політично-мистецького руху 1980-х років «Помаранчева альтернатива». Натхненник і лідер руху художник В. Фидрих для вираження реакції на військову диктатуру генерала В. Ярузельського в різних містах Польщі (починаючи від Вроцлава) використовував як символ революції образ гнома у червоному капелюсі. Цього гнома малювали на стінах у тих місцях, де влада в період воєнного стану зафарбовувала антиурядові написи на стінах³, щоб ще більше привертати увагу до того, що намагалася приховати влада. Також учасники руху малювали різні безглузді написи на стінах. Пізніше образ гнома зі стрит-арту перейшов у низку гепенінгів «Помаранчевої альтернативи».

Якщо звернутися до сучасних революцій, то, наприклад, у 2011 році в Єгипті (де до того часу вуличний арт-активізм зустрічався зрідка) стрит-арт спрямовувався на підвищення інформованості громадськості, вибудовування відносин міжлюдської солідарності. Вуличне мистецтво слугувало інструментом, за допомогою котрого громадяни могли утвердити свою ідентичність, створити власні історичні наративи. Під час «Арабської весни» в роботах єгипетських стрит-артерів висловлювалося ставлення до політики тогочасного глави держави Х. Мубарака, уряду, армії та органів правопорядку. На одному з графіті був надпис – «Владо, ти боїшся пера та пензля художника». Політичний (революційний) стрит-арт показав опозиційну природу вуличних арт-ініціатив, а також те, що мистецтво уже не обмежене завданням виправдовувати у суспільстві дії владної еліти.

³ Із комуністичним режимом «Солідарність» намагалася боротися методом гумору. У ці дні на польських телеканалах транслювали серіал «Рабиня Ізаура». Інтерпретувавши його, на стінах з'явилися написи: «Свободу Ізаурі та політв'язням!» або «Геть Леонсіо!» (іменем Леонсіо поляки називали В. Ярузельського).

У єгипетському стрит-арті, який виріс буквально за одну ніч, найзначущіше те, що він допоміг людям повернути собі вулиці та використовувати їх, сміливо розміщуючи символи реформ і гасла свободи. «Для Єгипту графіті стало більше, ніж просто мистецтво – це його бойове розфарбування» [105]. Головна робота художника під псевдо Ganzeer «Маска свободи» («Mask of Freedom») стала одним із символів протестів на каїрській площі Тахрір.

Малюючи на стінах, стрит-артери виражали тривожний дух часу, але не намагалися перетворити його в програмне політичне висловлювання, яке б виразно задавало цілі та визначало завдання колективного спротиву. Коли на стінах бунтівного Каїру з'явилися політично спрямовані малюнки, вони підбадьорювали учасників протесту, пробуджували революційну свідомість, підштовхували до участі в акціях протесту. Коли ж згодом фотографії цих зображень були опубліковані великим альбомом, то ця енергія зникла: книга стала цікавою для професійного аналізу, але оминула простого читача [20, с. 65].

З виникненням у 2011 році руху «Occupy Wall Street», хвилею протестів у західноєвропейському та пострадянському просторах політичний стрит-арт утвердив себе як форма протестного мистецтва, яке здатне миттєво реагувати на проблеми суспільства та держави. Наприклад, роботи художниці, яка працює під псевдо Принцеса Хіджаб (Princess Hijab) почали створюватися одразу після того як у Франції 2010 року був прийнятий закон про заборону носіння паранджі в громадських місцях. Її зображення паранджі наносилися поверх фото моделей на рекламних щитах. Сама мисткиня стверджує, що її стрит-арт-акції є не лише реакцією щодо паранджі, але мають показати світу проблеми інтеграції мігрантів у Франції [54].

Оскільки стрит-арт у своїй основі має соціально-політичний спротив, то особливий потенціал у нього є в недемократичних країнах, країнах третього світу, де різноманітні проблеми, попри владний спротив, не заблоковують творчий протест. Аргументуємо це на прикладі кількох країн:

– у Кенії найвідомішим представником політичного стрит-арту є Б. Мвангі. Його роботи – виклик існуючому режиму, а основною темою є півстолітня корупція влади. В основі стрит-арту Мвангі– протести проти депутатів-корупціонерів, яких іменують і зображають як птахів-стерв'ятників; розвивається тема безкарності корупціонерів. Саме образ цього птаха вибраним центральним, позаяк цей стерв'ятник (що харчується слабкими та мертвими) найкраще, на думку Мвангі, уособлює кенійську владу. «Ми повинні розбудити свідомість людей. Один малюнок вартує тисячі слів» [95]. Кенійський стрит-арт містить заклики найперше до молоді приєднатися до Twitter і Facebook для мобілізації. Мвангі привертає увагу до убивств на етнічному ґрунті в Кенії (наприклад, під час політичної кризи на тлі результатів президентських виборів 2007 року за різними даними від 1200 осіб до 2500 кенійців були убиті). Графіті зображають протистояння двох етнічних груп (кікуйю та луо), які представлені у політиці партіями та висувають своїх кандидатів (Партія національної єдності та Помаранчевого демократичного руху) на президентський пост;

– у Сирії на початку «Арабської весни» сплеск стрит-арт-активності припадає на 2011–2012 роки, очевидно, під впливом тих завоювань, які були досягнуті в окремих арабських країнах під час «Арабської весни» [76]. Революційне графіті було чи не єдиним мирним способом висловлення власної думки сирійської молоді. Сирійці, перебуваючи під впливом єгипетської та тунізійської революцій, почали малювати на стінах будівель заклики до повалення режиму. Графіті-активісти арештовувалися секретною поліцією Мукхабарат. Один з опозиційних активістів, Т. Алгорхані, починав із коротких надписів: «Люди хочуть падіння режиму», «Свобода», «Падіння режиму» [91]. Виготовлялися трафарети з портретами тих, хто загинув за революційну справу, а під портретом надписували «Мученик». Чи не найпопулярнішим у громадськості був розтиражований по Дамаску малюнок зі зображення замку, в якому закриті всі керівники сирійських спецслужб. Сирійський

стрит-арт став водночас і карикатурою на дійсність, і щоденником сирійської революції;

– особливої уваги заслуговує іранський політичний стрит-арт, який існує в умовах жорстокого переслідування з боку режиму президента М. Ахмадінежада. До вуличних художників застосовують репресії, причому за звинуваченням не тільки в антирежимних діях, а й у сатанізмі [27]. В основі зображень – теми насилля, порушень прав людини. Приклади створених образів: 1) солдати, які відходять, несучи символ миру, зроблений із колючого дроту; поліція інтерпретувала цей малюнок як зображення американських військ, які несуть мир в Іран; 2) дитина, яка тримає в руках сокиру та дивиться на дорожній заборонювальний дорожній знак «цеглину»; цей малюнок демонструє неприязнь іранського суспільства до діючої влади; 3) символізація дискримінаційної політики держави щодо курдів; 4) контури облич за колючим дротом – символізація відсутності свободи слова та репресій щодо інакодумців. Звернімо увагу, що режим Ахмадінежада переслідує не лише вуличних художників, але й тих, хто пише про них, зафільмовує їх. Так, режисера К. Карімі було засуджено до ув'язнення та 223 ударів батоном за документальну кінострічку «Запис на місті» про політичні графіті в Тегерані; у вирокі обвинувачення звучало як «пропаганда проти режиму» та «образа почуттів вірян» [39].

Найвідомішим і скандально відомим майстром стрит-арту є митець-анонім Бенксі (Banksy). Усі його малюнки відповідають певним обставинам, дають соціальну оцінку подій, містять політичний підтекст або антивоєнний заклик. Наприклад, у 2005 році Бенксі розмалював зведений Ізраїлем захисний бар'єр на кордоні з Палестинською автономією. Велике смислове навантаження несуть зображення, на яких ізраїльський солдат перевіряє документи у віслюка або ж пацюк, який стоїть в обороні з рогаткою. На одному з графіті з палестинської сторони зображено «пролом» у стіні, в який зазирають діти, а там відкривається фрагмент райського пейзажу. Образи були доволі провокативними: голуб миру в

бронезилеті, на якого спрямований приціл гвинтівки; чиясь нога, яка намагається перейти по той чи інший бік стіни тощо [20, с. 66–67].

Однією з країн, де вже усталені традиції політичного стрит-арту, є Бразилія. Новітній бразильський політичний стрит-арт (порт. *rixação*) особливо увиразнився у дні масових соціальних протестів, які розпочалися влітку 2013 року. У Сан-Паулу, як місті, котре першим було охоплене протестами, одразу з'явилися надписи «*passé livre já*», «*3,05 é roubo*», «*+ educação, - política*», «*+ saúde, - cora*», «*transporte público não é mercadoria*»⁴ [38, с. 601], які слугували відбиттям вимог бразильських протестувальників. Вуличні стіни стали одним із небагатьох способів публічно висловитися з огляду на державну монополію традиційних медіа. Особливість бразильського політичного стрит-арту у тому, що прямих політичних меседжів він не несе, але так чи інакше він пронизаний соціально-політичною тематикою.

Серед найвідоміших бразильських стрит-артерів є «*Os Gemeos*» (брати-близнюки О. та Г. Пандольфо (Pandolfo)). Їх знаковими упізнаваними зображеннями є жовті чоловічки. Колір був обраний з огляду на «сірість» Сан-Паулу, якому необхідна сонячна барва в умовах тотальної корупції та соціальної нерівності. Кожен жовтий чоловічок мав не лише образ, але й коментар, наприклад: «Скільки заробляє депутат муніципального зібрання? А скільки заробляє викладач?», «Я люблю мою Бразилію... Але не політиків», «Просніться і буде поступ» (це алюзія на гасло «Порядок і поступ» (порт. *Ordem e Progresso*) на державному стязі Бразилійської Республіки).

У бразильському стрит-арті відбита одна з найбільших соціально-політичних проблем великих міст Латинської Америки – проблема фавел (нетрів на околицях міст із високою злочинністю). Майстрами стрит-арту (творчою групою OPNI) було ініційовано проект «Фавела Графітада» (порт. *Favela Grafitada*) з метою перетворити

⁴ У перекладі з португальського: «безоплатний проїзд просто зараз», «3,05 – це грабунок», «більше освіти, менше політики», «більше охорони здоров'я – менше чемпіонату», «громадський транспорт – це не товар».

найбідніші локації на галереї просто неба, привнести альтернативне мистецтво туди, куди офіційна культура взагалі не доходить. Піднімаються расові питання, з винесенням образів мулатів і чорношкірих бразильців у центр сюжету стрит-арту.

На перший погляд, тематика бразильського графіті насичена радше соціальним, а не політичним контекстом, але сучасне розуміння «політичного» поширене чи не на усі сфери суспільного життя, включає різноманітні форми громадянського активізму. Тому в поле зору політологічного дослідження потрапляють расові, ціннісні, екологічні, гендерні та інші аспекти. Виходячи з цього проблеми расової сегрегації, соціальної нерівності, дитячої праці, високого рівня урбанізації та ін., характерні для Бразилії, можна розглядати в політичному контексті.

Одним із провідних арт-активістів, який є своєрідним рупором проблеми соціальної нерівності, є американський художник JR. Найемоційніша серія його робіт зроблена в низці країн Африки, а також Індії, Камбоджі, Бразилії. Настінні зображення об'єднані в цілісний проект «Жінки-герої» (Women Are Heroes). Суть його стрит-арту – показати тих, хто найперше стає жертвами війни, політичного чи релігійного фанатизму тощо. Гігантські образи місцевих жінок JR розміщував у бідняцьких кварталах. Через мега-розміри облич героїнь художник намагався показати, що кожна людина важлива, а не тільки лідери та глави держав можуть публічно зображатися.

До політичного стрит-арту, на нашу думку, можна віднести не лише графіті, мурали, нанесені на певні об'єкти, але й ті зображення, рухомі та нерухомі фігури, композиції, які виставляються на відкритому просторі, наприклад, під час карнавалів. Особливі політичні акценти характерні для щорічного «Рейнського карнавалу» (у німецьких містах Дюссельдорф, Майнц, Кельн); для нього характерна сатира та гумор без політкоректності. Наприклад, серед тих політиків, кого пародіюють на кожному з фестивалів, є іранський президент М. Ахмадінежад: його зображали й у вигляді атомної бомби, над якою занісся кийок із надписом «ООН», й

у вигляді чорної свастики (Ахмадінеджад заперечує Голокост), яку переслідує арабський визвольний рух і т. д. [37]. Карнавальний образ російського президента В. Путіна провозив у клітці учасниць панк-групи «Pussy Riot»; німецька канцлер А. Меркель зображена як свиноматка, яка годує поросят (країни Єврозони, які охоплені економічною кризою) тощо. Практично усі політики світового масштабу, або ті, хто «відзначився» за останній рік, стають об'єктом візуалізації на черговому карнавалі з подальшим поширенням їх «образів» у світових медіа, соціальних мережах.

Розглянувши змістове політичне наповнення вуличного арту, перейдемо до індивідуальних тілесних практик, зокрема, боді-арту. Він відомий із давніх часів. Ставлення до боді-арту в різні історичні періоди та у різних народів відрізнялося: від заборони його робити до обов'язкового нанесення певним категоріям. Відповідно, на різних етапах розвитку людства регулювали ці питання спершу жерці, а згодом – державні інституції. Уперше тема боді-арту на сторінках письмових документах згадується у творах Геродота (татуювання фракійців як ознака шляхетного походження). Зауважимо: греки й інші європейці ставилися до татуювань негативно, татуювання вони називали словом «стигма», що означає клеймо (його зазвичай робили рабам, злочинцям); у Стародавньому Римі всі солдати були тавровані відповідно до звання та підрозділу, в якому служили). Християнська церква забороняла татуювання, наприклад, у 787 році Папа Адріан I видав едикт про заборону татуювання через їх зв'язок із поганськими віруваннями. Татуювання, що тоді було рідкісним у Європі, з'явилося знову в XVIII столітті, переважно завдяки морякам, які поверталися зі своїх подорожей південними морями [43, с. 124].

Одні з перших у XX столітті експерименти в дусі боді-арту відносяться до 1910-х роках, коли російський футуризм проголосив «вторгнення мистецтва в життя» і що «розфарбовування особи – початок вторгнення». У тогочасній царській Росії татуювання свідчило про аристократизм, його прихильниками були державці, як-от Микола II: він під час візиту в Японію наніс візерунок у вигляді японського дракона. Але після Жовтневої революції розвиток татуювання як виду мистецтва

припинилося, підпавши під характеристику буржуазного та шкідливого «пережитку царського режиму». У радянський період татуювання зневажалося в основному через формування в 1910–1930 роках потужного асоціального прошарку, «злочинської спільноти», з чіткою ієрархією та певними знаками у вигляді натільної графіки. У 1937–1939 роках введено заборону на татуювання, яке загрожувало тюремним ув'язненням [82, с. 133]. У 1960-х роках боді-арт був популярний серед представників рок-культури й інших неформальних спільнот; починаючи від тоді боді-арт почав інтенсивно розвиватися в Європі як частина естетичної революції авангардизму, спрямованої проти духовної відсталості суспільства, як протиставлення себе колишнім і особливо загальноприйнятим традиціям творчості, так само як і всім навколишнім соціальним стереотипам у цілому. Нині ж, як ніколи раніше, боді-арт став явищем масової культури. Наприклад, третина дорослих британців мають на тілі татуювання; навіть у лексикон увійшло поняття «синя хвороба» на позначення психологічної тату-залежності.

Наш аналіз засвідчив: кількість людей із різноманітним боді-артом особливо зростає під час революційних потрясінь, війни та після неї. Наприклад, у Великій Британії під час Першої світової війни татуювання букву «D» наносили дезертирам; в'язням концтаборів під час Другої світової війни в Німеччині виколювали номери; есесівці виколювали нацистську символіку та номер групи крові (це допомогло після війни союзникам виявляти їх); в Афганістані військовослужбовцям робили татуювання (групу крові) й пораненим це часто рятувало життя. Військові та моряки часто роблять тату якоря та хреста, поєднуючи зі зображенням тварин, рослин. Так, у США популярний орел, Шотландії – чортополох. Починаючи з Першої світової війни, англійський бульдог у касці з орлом символізує Морський корпус США. Малюнки танків, кулеметів, сучасних кораблів, підводних човнів, майже не зустрічаються; натомість наносять схрещені гвинтівки (символ зброї), прапори [80, с. 261].

Також популярною тематикою боді-арту є схвальні (подекуди й критичні) образи національних лідерів. Наприклад, у росіян, попри національний спад і низькі стандарти життя, популярним малюнком для боді-арту є образ В. Путіна, зображення якого вони наносять на тіло [57], мотивуючи прихильністю до сильного лідера. Татування зі зображенням політичних лідерів можуть мати або схвальний, або ж заперечувальний характер, наприклад, у Білорусі одні набивають на знак захоплення портрет О. Лукашенка [78], а інші – протестні надписи на зразок «Лукашенко – йди геть!» [45]. Від кінця 2016 року популярним тату-образом стало зображення 45-го президента США Д. Трампа [74] – як на знак підтримки, так і на знак протесту проти політики 45-го глави американської держави.

Висновки до розділу 3.

1. Проаналізовані політичні перформанси, починаючи зі середини ХХ століття (акції «Помаранчевого Інтернаціоналу», руху йіппі (йіппі), І. Захарова-Росса, В. Ленгер (Валі Експорт), М. Абрамович, О. Бренера, А. Осмоловського, О. Кулика, А. Пушкіна, П. Павленського, арт-груп «23:59» та «Війна», панк-рок-гурт «Pussy Riot» та ін.). Аналіз засвідчив протестну природу перформансів і маніфестування ними вимог соціально-політичного характеру.

2. Досліджені гепенінги польської «Помаранчевої альтернативи», російських «Суспільства дурнів», «Ініціативи революційних активістів», різноманітних карнавальних псевдопартій («Субтропічна Росія», Партія любителів пива ім. А. Лінкольна, КПРС ім. Брежнєва, Партія диктатури плюралізму та ін.), рухів «Фіолетових» і «Синій вершник» та ін. У гепенінгах використовуються елементи абсурдизації, щоб завуалювати протест і уникнути репресій; іронія, сарказм, гумор, сатира – основна зброя таких типів акцій.

3. Сучасні арт-інсталяції політичного спрямування ведуть початок від першої половини ХХ століття (дадаїсти, сюрреалісти). Аналіз сучасних політичних

арт-інсталяції засвідчив їх роль для збереження, підтримки колективної пам'яті, яка спрямована на реконструкцію минулого в сучасному. Інсталяції є однією із найпопулярніших акціоністських практик під час сучасних революційних подій, що ми аргументували на прикладі «Арабської весни» та гонконгської «Парасолькової революції».

4. Політичні флешмоби виникають на початку третього тисячоліття. В державах із недемократичним режимом (наприклад, Білорусі) флешмоб прирівняний до інших акцій протесту (мітингів, пікетів), заборонена їх стихійна самоорганізація. Більшість політичних флешмобів мають мирний характер. Варіацією політмобів у недемократичних країнах є «мовчазні» флешмоби, поява яких зумовлена владними переслідуваннями моберів. Виділено такий вид флешмобу, як i-mob (супроводжується створенням відповідного хештегу).

5. Новітній політичний стрит-арт розглядається нами починаючи від 1920-х рр. (прокомуністичне графіті Мао Цзедуна, протестний стрит-арт у американських чорношкірих кварталах тощо). Широкого розповсюдження набуває з кінця 1960-х років (найперше у США). Стрит-арт є потужним символом свободи (як Берлінський мур). Найвиразніше він проявляється під час революцій. Вуличний живопис є миттєвою відповіддю на певну проблему, наявність політичного чи соціального підтексту, антивоєнного заклику тощо.

6. Політичний боді-арт відомий із давніх часів, символізуючи статус людини. Проаналізований боді-арт на різних історичних етапах, коли він уважався асоціальним, був караним, або ж стає явищем масової культури та політичної самоідентифікації. Кількість носіїв політично спрямованого боді-артом особливо зростає під час революційних потрясінь, війни та після неї.

Список використаних джерел до розділу 3.

1. *Ай Вейвей створив нову інсталяцію на підтримку біженців* (2016). Available from <http://artslooker.com/ay-veyvey-stvoriv-novu-instalyaciyu-na-pidtrymku-bizhentsiv/>
2. *Ай Вейвей: арт-інсталяція із спасательных жилетов беженцев на колоннах Берлинского концертного зала* (2016). Available from <http://museum-design.ru/ai-weiwei-art-installyatsiya-iz-spasatelnyih-zhiletov-bezhentsev-na-kolonnah-berlinskogo-kontsertnogo-zala/>
3. *Ай Вэйвей в Палаццо Строщи* (2016). Available from http://lofficielvoyage.ru/news/ay_veyvey_v_palatstso_strotstsi/
4. *Ай Вэйвэй: психоделическая инсталляция фарфоровых букетов на острове Алькатрас* (2016). Available from <http://museum-design.ru/psychodelic-installation-blossom-in-alcatraz-by-ai-weiwei/>
5. *Алесь Пушкін обіцяє отвезти к резиденции Лукашенко тачку роз* (2015). Available from <http://www.belaruspartisan.org/politic/313556/>
6. *Алесь Пушкін празднує юбилей и готовит новые перформансы* (2015). Available from <https://charter97.org/ru/news/2015/8/6/163416/>
7. *Андижанские школьники устроили флешмоб под дождем* (2016). Available from <http://uz24.uz/society/andizhanskie-shkolyniki-ustroili-fleshmob-pod-dozhdem>
8. *Арт-проект «Freedom on Paper» від Воля Кузьміч* (2014). Available from <http://prof-art.ua/?portfolios=freedom-on-paper>
9. Барчій, І. М., Шафраньош, О. І. (2012). Становлення контркультури в США в 50–70-х роках ХХ століття. *Грані*, 10 (90), 77–80.
10. *Бомбы за мир* (2015). Available from <http://eclectic-magazine.ru/xudozhnik-aleksandr-grigorev-bomby/>
11. Бренер, А. *Все перформансы*. (n.d). Retrieved from http://tapirr.narod.ru/art/b/brener/oll_perf.htm

12. Быць грамадзянінам... Маналог мастака Алеся Пушкіна (2000). *Права на волю. Бюлетэнь Праваабарончага Цэнтру «Вясна-1996»*, 1 (49), 4–5.
13. *В Белоруссии запретили флешмобы* (2011). Available from <http://www.rbc.ua/rus/top/show/v-belorussii-zapretili-fleshmoby-13112011143700>
14. *В День Интернета «агенты Смиты» провели флешмоб против цензуры* (2009). Available from http://www.yabloko.ru/regnews/moscow/2009/09/30_1
15. *В Москве полиция задержала участников флешмоба против гомофобии* (2015). Available from <https://www.novayagazeta.ru/news/2015/05/17/112269-v-moskve-politsiya-zaderzhala-uchastnikov-fleshmoba-protiv-gomofobii>
16. Володенков, С. В., Федорченко С. Н. (2015). Флэшмоб как сетевая технология современного политического менеджмента (на примере России и США). *E-Journal Вестник Московского государственного областного университета*, 3. Retrieved from <http://www.evestnik-mgou.ru/Articles/Doc/695>
17. Городок, М. (Ed.) (2016). *Як впливати на владу не будучи у владі*. Київ: Міжнародний республіканський інститут.
18. Груєва, А. (2018). Политический перформанс как технология коммуникативной интеракции. *Administrare Publică. Revistă metodico-științifică trimestrială*, 1 (97), 128–132.
19. Груєва, О. В. (2016). Інсталяція як новітня форма політичного акціонізму. *Вісник Дніпропетровського університету ім. Олеся Гончара. Серія Філософія. Соціологія. Політологія*, 5, 17–24.
20. Груєва, О. В. (2017). Використання потенціалу стріт-арту в політичному процесі: аналіз зарубіжного досвіду. In *Матеріали II всеукраїнської науково-практичної конференції Соціально-політичні проблеми сучасності*. Дніпро, Університет імені Альфреда Нобеля, 64–67.
21. Груєва, О. В. (2017). Вуличні політичні інсталяції як спосіб вираження протестних революційних ідей. In *Матеріали міжнародної науково-практичної*

конференції *Історія, проблеми та необхідні умови становлення громадянського суспільства в Україні*. Львів: Львівська фундація суспільних наук, 88–92.

22. Груєва, О. В. (2017). Політичні інсталяції як механізм реалізації політики пам'яті. In Матеріали міжнародної науково-практичної конференції *Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників суспільних наук*. Київ: Київська наукова суспільствознавча організація, 85–88.

23. Десятерик, Д. (02 груд. 2005). Гном без гальм: організатор «Помаранчевої альтернативи» польський художник Майор про соціалістичний сюрреалізм, сексотів і євро. *День*. Available from <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/gnom-bez-galm>

24. Десятерик, Д. (31 лип. 2009). Московська арт-група «Війна» як мистецтво протестів у чистому вигляді. *День*. Available from <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/moskovska-art-grupa-viyna-yak-mistectvo-protestiv-u-chistomu-viglyadi>

25. *Журналист-фрилансер из Гомеля К. Жуковский зашил себе рот в знак протеста* (2016). Available from <https://news.tut.by/society/492792.html>

26. *Инсталляция А. Григорьева «ФАБЕРГЕ. Оружие мира»* (2015). Available from <http://www.cartoonblues.com/forum/viewtopic.php?f=48&t=13909>

27. *Иранский стрит-арт* (2015). Available from <http://fullpicture.ru/obshhestvo/politicheskij-iranskij-strit-art.html>

28. Ісакова, Т. О. (2012). Політичний флешмоб як форма реалізації нових ідентичностей в інформаційному суспільстві. *Стратегічні пріоритети*, 3 (24), 144–151.

29. Калашников, М. М., Скидан, В. В. (2003). Современные российские псевдопартии (краткая, но более чем десятилетняя история). *Эволюция*, 1, 87–89.

30. Калужский, М., Краснова, Е. (2005). Социальные гетто андеграунда. *Вокруг света*, 4 (2775). Retrieved from <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/670/>

31. Камю, А. (1998). *Изнанка и лицо: сочинения*. Харків: Фолио.

32. *Ко Дню Независимости студенты Алматы на ледовом катке устроили флешмоб* (2014). Available from http://www.inform.kz/ru/ko-dnyu-nezavisimosti-studenty-almaty-na-ledovom-katke-ustroili-fleshmob-video_a2727417
33. Коваленко, О. (2012). Помаранчева альтернатива: мистецтво у політиці. *Європейський світ*, 6, 32–54.
34. Копаня, І. (2016). *Наші національні тіла*. Retrieved from <http://museumshevchenko.org.ua/flash-point/uploads/gallery/14409.pdf>
35. Корнєєва, Т. (2015). Моделі діалогу з «Іншим» у політичному перформансі. In *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Світоглядно-ціннісне самовизначення людини. Толерантність: соціально-сміслові варіації та євроінтеграційний контекст»* (pp. 150-154). Чернівці: Чернівецький національний університет.
36. Коробкова, Е. (30 июля, 2015). Коммунисты организуют всероссийский флешмоб «Селфи с Лениным». *Известия*.
37. Крошин, Г. (2011). *Карнавал. Праздник глупцов на Рейне*. Available from <http://www.krugozormagazine.com/show/karnaval.1017.html>
38. Кузнецова, В. А. (2004). Стрит-арт как форма выражения политического и социального протеста в современной Бразилии. *Древняя и новая Романия*, 1 (13), 601–614.
39. *Курдского режиссера приговорили к одному году лишения свободы в Иране* (2016). Available from <http://riataza.com/2016/11/24/kurdsкого-rezhissera-prigovorili-k-odnomu-godu-lisheniya-svobodyi-v-irane/>
40. Левчик, Д. А. (1996). Политический «хэппенинг». *Социологические исследования*, 8, 51–56.
41. Левчик, Д. (17 April 1996). «Смеховые» партии. *Моя газета*, p. 4.
42. Мариненко, Я. С. (2016). Казус Pussy Riot как явление перформативного акта. *Вопросы истории, международных отношений и документоведения*, 12, Vol. 1, 234–238.

43. Марті, Й. (2010). Тіло як культура. Татуювання тіла та процеси глобалізації. *Народна творчість та етнографія*, 3, 122–128.
44. Матвеева, А. (2012). *Петр Павленский: «Простое пересечение вертикали с горизонталью уже может рассматриваться как оскорбление веры»*. Available from <http://artchronika.ru/persona/pavlensky-interview/>
45. Мельник Т. *Белорусский оппозиционер сделал тату "Лукашенко, уходи"* (2015). Available from http://www.bbc.com/russian/international/2015/03/150324_belarus_lukashenko_tattoo
46. *Молчаливый флешмоб в защиту Pussy Riot* (2012). Available from <http://www.ma-zaika.ru/post233352076/>
47. *Молчаливый флешмоб в поддержку Алексея Навального намечен в Краснодаре* (2013). Available from <http://www.kavkaz-uzel.eu/articles/227267/>
48. Наумкіна, С. М., Груєва, О. В. (2016). Політичний гепенінг у системі акціоністських форм політичної активності. *Вісник Донецького національного університету. Серія Політичні науки*, 1, 86–91.
49. Оболонкова, М. А. (2016). Сто лет спустя: визуальные репрезентации культурной памяти о Первой мировой войне в коммеморативных практиках Великобритании. *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия Гуманитарные и общественные науки*, 1, 58–64.
50. Осмоловский, А. (2005). *Отказаться от иллюзий*. Available from http://osmopolis.ru/protiv_vseh
51. *Отказ, опять отказ: ЛГБТ-активисты не смогли согласовать «Радужный флешмоб»* (2016). Available from <https://nevnov.ru/445574-otkaz-opyat-otkaz-lgbt-aktivisty-ne-smogli-soglasovat-raduzhnyi-fleshmob>
52. *Перформанси Петра Павленського* (2016). Retrieved from <http://sockraina.com/golovne/performansi-petra-pavlenskogo/>

53. *Политическая критика в искусстве: Ольга Грабовская о московском акционизме* (n.d.). Retrieved from <http://theoryandpractice.ru/posts/7958-moscow-actionism>
54. *Принцесса Хиджаб: подпольное сопротивление* (2010). Available from <http://daypic.ru/art/9190>
55. Приходько, А. В. (2014). Соціокультурна спрямованість радикальних напрямів мистецтва останньої третини ХХ століття (акціонізм). *Мистецтвознавчі зошити*, 26, 192–200.
56. Пруденко, Я. (2014). *Прийдешнє мистецтво*. Available from <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/prijdeshnye-mistetstvo.html>
57. Раєвський, Д. (2016). *Тіло як полотно, голос як зброя: чому для нас важливі акції Петра Павленського*. Available from <http://znaj.ua/news/self-employment/47876/tilo-yak-polотно-golos-yak-zbroya-chomu-dlya-nas-vazhlyvi-akciyi-petra-pavlenskogo.html>
58. Рейнгольд, Г. (2006). *Умная толпа: новая социальная революция* (А. Гарькавый Trans.). Москва: ФАИР ПРЕСС.
59. *Самые громкие белорусские перформансы* (2009). Available from <http://www.moyby.com/news/7260/>
60. *Самый массовый флешмоб в костюмах Махатма Ганди* (2015). Available from <http://guinness-records.net/samyj-massovyj-fleshmob-v-kostyumax-mahatma-gandi/>
61. Сасина, Я. (2015). *В тюрьму на праздник свободы: Ай Вэйвэй превратил в выставочное пространство Алькатрас*. Available from https://artchive.ru/news/432~V_tjurmu_na_prazdnik_svobody_Aj_Vejvej_prevratil_v_vystavochnoe_prostranstvo_Alkatras
62. *Світом поширюється флешмоб на підтримку побитого расистом ромського хлопчика Мітко* (2016). <http://legalspace.org/ru/npravleniya/pomoshchvoennym/item/7047-svitom-poshyriuietsia-fleshmob-na-pidtrymku-pobytoho-rasystemromskoho-khlopchyka-mitko>

63. Сецко, Т. (2015). *Людмила Русова: перформанс «После», 1997*. Retrieved from <http://zbor.kalektar.org/8/>
64. Сидоренко, В. (n.d.). *«Деперсоналізація»*. Available from <http://sydorenko.gallery/?q=uk/node/76>
65. *Скандальные инсталляции Cildo Meireles* (2014). Available from <http://photopoint.com.ua/088319-skandalnye-installyacii-cildo-meireles/>
66. Скиперских, А. В. (2013). Политические перформансы арт-группы «23:59» в дискурсы литературных текстов. *Вестник Воронежского государственного университета. Серия История. Политология. Социология*, 2, 172–176.
67. Смирнов, Д. Н. (2008). Политическое манипулирование и технология «умных толп» как средство борьбы за гегемонию. *Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Аспирантские тетради*, 30 (67), 247–251.
68. *Собакиада Олега Кулика* (2014). Retrieved from <https://lenta.ru/articles/2014/11/24/kulik/>
69. *Совместное заявление Координационного совета Движения «Субтропическая Россия» и Наблюдательного совета Броуновского движения по поводу планов расширения НАТО* (1997). Retrieved from <http://www.politika.su/str/970710n.html>
70. *Социально-политическая арт-инсталляция «Один миллион костей»* (2013). Available from <http://nolook.ru/daylook/398-one-million-bones-art-installation.html>
71. Станіславська, К. І. (2016). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури* (2nd ed). Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва.
72. Стах, В. (16 лист. 2005). Вальдемар Майор Фридрих: «Краснолюбки всіх країн – єднайтеся». *Україна молода*, р. 8.

73. Столяров, А. А. (2014). Практики современного искусства в российских уличных протестах: индивидуальные и коллективные арт-перформансы 2011–2012 гг. *Политическая лингвистика*, 3 (49), 166–172.

74. *Татуировка с Дональдом Трампом: новый хит взорвал интернет*. Available from <http://dictat.net/8608>

75. Торяник, В. (2011). Флеш-моб як інструмент політичного консумеризму. *Вісник Севастопольського національного технічного університету. Серія Політологія*, 123, 227–230.

76. *У Сирії набуває популярності мистецтво революційних графіті* (2012) Available from http://umma.ua/uk/news/world/U_Sir%D1%96%D1%97_nabuva%D1%94_populyarnost%D1%96_mistetstvo_revolyuuts%D1%96ynih_graf%D1%96t%D1%96/16904

77. *Український прапор, розстріляний російськими снарядами під Іловайськом, розгорнули перед Путіним на Генасамблеї ООН*. Available from <http://uacrisis.org/ua/34558-ukrayinskij-prapor-rozgornuli-pered-putinim-na-genasambleyi-oon>

78. *Фотофакт: чемпионка Беларуси по муай-тай сделала тату с Лукашенко* (2016). Available from <http://naviny.by/new/20161024/1477301186-fotofakt-chempionka-belarusi-po-muay-tay-sdelala-tatu-s-lukashenko>

79. *Флешмобы в Беларуси будут приравнены к пикетированию* (2011). Available from <http://www.belta.by/politics/view/fleshmoby-v-belarusi-budut-priravneny-k-piketirovaniju-video-101534-2011>

80. Хома, Н. М. (2015). Патріотичний боді-арт: політична мода чи мода на патріотизм? *Studia Politologica Ucraino-Polona*, 5, 259–264.

81. Хома, Н. М. (2015). Політичний гепенінг як акціоністська форма протесту. *Панорама політологічних студій: науковий вісник Рівненського державного гуманітарного університету*, 13, 7–12.

82. Хома, Н. М. (2016). Символізація політичної реальності: тіло й одяг як самоідентифікаційне вираження. *Політичні інститути та процеси*, 1, 132–139.
83. Цунский, А. (1999). *Анатолий Осмоловский против всех партий*. Available from https://gazeta.lenta.ru/interview/18-06-1999_osmol_Printed.htm
84. Цыпша, Н. А. (2015). *Уличное искусство в контексте современной визуальной культуры*. Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова.
85. Черепанин, В. М. (2005). Практики тілесності в сучасному мистецтві: боді-арт і випадок Олега Кулика. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія»*. Серія Теорія та історія культури, 40, 81–85.
86. Чумичева, Н. В. (2016). Политическая метафора российского акционизма как односторонний диалог искусства с режимом. *Научный вестник Южного института менеджмента*, 1, 76–82.
87. Шпарага, О. (2016). *Алесь Пушкин: акция «Подарок президенту “За пятилетний плодотворный труд!”»*. Available from <http://zbor.kalektar.org/11/>
88. Эпштейн, А. Д. (2011). Арт-активизм в отсутствие публичной политики. Группа «Война»: от зарождения к российской известности. *Неприкосновенный запас*, 5 (79), 105–129.
89. Янченко, К. (2016). Віртуальний флешмоб як явище модерної медійної культури. *Медіакритика*, 23, 28–33.
90. *Cildo Meireles* (n.d.). Available from <http://www.widewalls.ch/artist/cildo-meireles/>
91. Fanous, A. (2012). *The Writing Is on the Wall*. Available from https://www.vice.com/en_us/article/the-writing-is-on-the-wall-00003456-v19n11
92. *Freedom on Paper: паперова інсталяція білоруски на підтримку України* (2014). Available from <http://life.pravda.com.ua/society/2014/03/20/159154/>
93. Gazeteci, R. A. (2013). *Duran adam Taksim'deki eylemini bitirdi*. Available from http://www.bbc.com/turkce/haberler/2013/06/130617_duran_insan

94. Hrujeva, O. (2017). Happening polityczny jako technologia postmodernistycznego działania politycznego (analiza zagranicznego i krajowego doświadczenia zastosowania). *Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія Політологія*, 11, 30–37.

95. *Kenyan graffiti artists step up battle against «vulture» politicians* (2012). Available from <https://www.theguardian.com/world/2012/mar/21/kenya-graffiti-artists-politicians-vultures>

96. Khoma, N. (2015). Political happening as a protest from of political participation. *Studium Europy Środkowej i Wschodniej*, 3, 267–273.

97. Krasnoludki jadą na Ukrainę (2011). In *Pomarańczowa alternatywa – happeningiem w komunizm*. Kraków.

98. *Le Pyromane – огненная инсталляция от Али Шерри* (2012). Available from <http://www.kulturologia.ru/blogs/200712/16853/>

99. Lloyd M. *Watch: 5,000 ice sculptures placed on city steps in moving World War I commemoration* (2014). Available from <http://www.birminghammail.co.uk/news/midlandsnews/minimum-monument-ww1-ice-exhibition-7553505>

100. Smith, K. (2 April, 2009). Ai Weiwei. *Phaidon Press*.

101. *Tower of London Remembers* (2014). Available from <http://www.hrp.org.uk/tower-of-london/history-and-stories/tower-of-london-remembers/>

102. Wilczak, J. (31 July, 1999). Białorus: Jest prezydent, choc go nie ma Ciuciubabka. *Polityka*, p. 15.

103. *10 лет самому громкому перформансу Алеся Пушкина «Навоз для президента»* (2009). Available from <http://marketing.by/keysy/10-let-samomu-gromkomu-perfomansu-alesya-pushkina-navoz-dlya-prezidenta/>

104. *21 января стартовал i-тов «Ленин ЖИВ!»* (2016). Available from <https://kprf.ru/party-live/cknews/150902.html>

105. *5 удивительных арт-движений, возникших после Арабской весны* (2014). Available from <http://blogbasta.kz/?p=3182>

РОЗДІЛ 4

УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД ВИКОРИСТАННЯ ПОТЕНЦІАЛУ ПОЛІТИЧНОГО АКЦІОНІЗМУ

4.1. Українські політичні перформанси та гепенінги як інструменти мирного спротиву.

Американський історик П. Кені в праці «Карнавал революції...» [29] називає період другої половини 1990-х років (період «оксамитових революцій») «карнавалом»: розмаїття ідей, плюралізм, активізація опозиції та молодіжних субкультур і под. За Кені, утворювався неймовірний коктейль анархізму, націоналізму, лібералізму, консерватизму та ін. Для більшості учасників цього «карнавалу» метою було повалення комуністичного тоталітаризму, виражаючи та утверджуючи свій новий стиль. Власне тоді, на нашу думку, на теренах України в складі СРСР періоду перебудови й починають активно розвиватися практики політичного акціонізму.

На початку 1990-х років різноманітні акціоністські практики проектувалися на політику нечасто; на цю тенденцію вказує К. Стукалова [55]. У першій половині 1990-х років можемо виділити найперше перформанс «Перехресна трансплантація незалежності» (Ю. Соколов, О. Замковський та С. Горський; Львів – Івано-Франківськ, 1993 р.). Під час його проведення «з бруківок обох міст було вилучене (з дотриманням атрибутів медичної операції) по одному каменю, які потім, обмінявши між собою, знову встановили на площах, як своєрідне “двостороннє щеплення незалежності”» [9, с. 21]. Самі митці коментували свій перформанс як бажання підтримати співгромадян у час, коли минула перша хвиля ентузіазму, зумовлена проголошенням незалежності України. У цьому перформансі відчувалася деяка аналогія з політичними акціями початку 1990-х років, наприклад, коли близько 3 млн українців для підкреслення єдності України утворили «живий ланцюг» уздовж

траси «Львів – Київ» (21.01.1990 р.). Зауважимо, що й згаданий «живий ланцюг» теж можна віднести до яскравих прикладів політичного акціонізму (тут радше можна говорити не про перформанс, а про політичний гепенінг).

Окремо виділимо політичні акції харківської «Групи швидкого реагування» (Б. і В. Михайлови, С. Братков, С. Солонський; 1994–1996 рр.);

– перформанс «Плювати на Москву» (Харків, 1994 р.) відбувався у харківському зоопарку навпроти вольєра з верблюдом; учасники плювали проти вітру;

– перформанс «Ящик для трьох літер» (Харків, 1994 р.): учасники нанесли кілька псевдоофіційних візитів до керівників великих підприємств із вимогою замінити ще існуючі «ленінські кімнати» на «Кімнати трьох літер» («і», «ї» та «є» – саме вони, як вказували учасники перформансу, відрізняють російський алфавіт від українського (зауважимо, що літеру «г» «Група швидкого реагування» не згадує, хоч її поновили у третьому виданні «Українського правопису» ще у 1990 р.). Перформери пропонували замовити літери за представленими зразками;

– акція-енвайонмент «Виборча дільниця № 2» як сарказм, іронія щодо вітчизняного електорального процесу (Харків, 1995 р.). Сюжет був наближений до справжньої виборчої кампанії радянського взірця: були чергові з червоними наруканими пов'язками, лунала музика, працював буфет із делікатесними в умовах товарного дефіциту наїдками тощо. Були й «некласичні» елементи, наприклад, «книжковий кіоск із гомосексуальною літературою» [9, с. 35]. «Діючі політичні ігри для багатьох незрозумілі. Автори проекту використовують гомосексуальні відносини між кандидатами як один із варіантів цієї гри. Передвиборчі фотографії двох кандидатів ілюструють їхню боротьбу (переважно на тенісних кортах) [...]» [6]. Урни для бюлетенів у формі сідниць, що за задумом авторів, ілюстрували справжнє ставлення народу до виборчих кампаній.

Постмодерністська суспільно-політична реальність відторгає усталені ціннісні орієнтації, нормативність, упорядкованість, суспільну організованість, натомість

актуалізуються питання індивідуального саморозвитку й якості життя. Наприклад, мистецько-політичний перформанс «Відрізання язика українській журналістиці» (Київ, 21.09.2012, біля парламентського паркану) проводився на знак протесту проти прийняття парламентом у першому читанні законопроекту, в якому передбачалися санкції (трирічне ув'язнення) до журналістів за «наклеп». Під час перформансу демонструвалося «відрізання язика» українській журналістиці, з якого й «готувалися страви» [18, с. 101].

Одні перформанси проводяться в публічному просторі, інші – без аудиторії. Так, прикладом останнього може слугувати перформанс «Акція без назви» української групи Р.Е.П. (Революційний Експериментальний Простір). Перформанс проводився у полі за межами урбанізованого простору в дні парламентської виборчої кампанії-2005. Учасники акції вийшли в поле з плакатами «Духовність», «П'ять разів на тиждень», «Спорт». Зміст плакатів нагадує про практику абсурдистських «монстрацій», які є реакцією на неефективність і беззмістовність політичного протестного руху в Росії. «Монстрації» відбуваються у публічному просторі й мають солідаризуючий вимір. Акція групи Р.Е.П. – це акція ні для кого, протест, позбавлений адресатів. Цей протест свідомо очищений від ідеологічного поля, яке може його захопити та спотворити.

Розкриємо сутність політичних перформансів детальніше на одному прикладі. В парку З. Фройда у Відні український перформер і поет Н. Гончар зробив концептуальний перформанс на суспільно-політичну проукраїнську тематику. В основі концепції був круглий мармуровий стіл із помпезними стільцями, на спинках яких були назви новоприйнятих у 2004 році країн-учасниць ЄС. Між двома такими стільцями з написом UNGAR та TSCHECHIEN було закладено решітку, перед нею – дерев'яний стілець, «вдягнений» у помаранчеву футболку (перформанс відбувався після Помаранчевої революції). На ньому вимальовували фарбою UKRAINE. Неподалік від круглого столу забили чотири кілки в землю й обгорнули червоною тканиною, що створювало вигляд кабінки для голосування або ж роздягальні [48, с.

64–65]. Цю імпровізовану «кабіну» Н. Гончар обклеїв в ході перформансу аркушами з літерами: перший листок – U і далі дописує чорним маркером: nterricht; другий листок – вгорі: in der K lasse, внизу: кілька ікон матінки Божої з написами (GNADENBILD MARIA PÓCS aus dem Stephansdom in Wien. / Die Ikone stammt aus einem ukrainischen Basilianerkloster in Ungarn); третій листок – зверху: RAIN/TUT/BUDE, знизу: TUT/ BUDE/ WIRD/ DA; четвертий листок – E. Букви склали слово UKRAINE. Напис на перших двох листках «Unterricht in der Klasse» – навчання в класі. Під однією з ікон напис: Милосердна Марія Поч) з собору св. Стефана у Відні; під другою – відбиток ікони з українського василіанського монастиря в Угорщині. Далі на третьому листку Н. Гончар пророкує, що тут буде дощ і тому він буде тут. Знову ж таки застосовує свій прийом міжмовної словесної гри. Після цього автор фотографує свої словесно-візуальні витвори. Далі на решітку перед кріслом UKRAINE (тобто «обличчям» до України) чіпляє табличку – візуальний вірш німецькою:

Also
Als→O
Als→sehr O
Als→O
Als

В українському перекладі: «Отже / Якщ О / як дуже О / як О / як». Це, у випадку, якщо сприймати кожне слово як окреме повідомлення. А в цілому вірш має в основі гру слів, а також візуальний ряд із літер «О», що можна сприймати як вікно у Європу чи як благальні очі України. У цих недомовках автор акції вкладав запитання: як зробити так, щоб Україні пробити ґрати й опинитися за круглим столом? А через ґрати до круглого столу обернено надпис німецькою, в перекладі Х. Назаркевич, який в авторському варіанті звучить так: «Ліжко моє/ моя поетична майстерня/ Ліжко моє/ мій найщиріший друг/ Ліжко чиєсь/ do you sleep English?/ Ліжко чиєсь/ schlafen Sie Deutsch?/ Ліжко моє/ Ліжко моє українське/ Ліжко моє/ то мій вселюдський борг» [14, с. 9]. Тут маємо звернення до європейців від

українського крісла, що уособлює «ліричну майстерню» – літературний процес. І прохання радості для всіх літераторів, інтеграцію у світовий літературний контекст. Тут автор ніби відповідає чим потрібно стирати кордони – інтелектом [48, с. 66–67].

Круглий стіл в центрі має вигляд вічного вогню, в якому в самому центрі «палає» Україна. І там само, в центрі, дублюються ці два тексти, що на решітках: «Also» та «Mein Bett». Далі Гончар забирає крісло «UKRAINE», скидає решітку, надягає на крісло поверх червоної футболки чорну з написом «DIAMOND» (алмаз) і ставить між кріслами як повноправного члена круглого столу. Далі символічно починається злива, ніби на підтвердження напису «RAIN/ TUT/ BUDE» (тут буде дощ). Гончар ховається від дощу, прикриваючи себе кріслом «UKRAINE». Саме в такий спосіб автор намагався поєднати статичний метод передачі інформації, як-от вірші чи написи на аркушах і динамічний – гра зі стільцем, тканинами тощо. Відтак Гончар надав своєму перформансу подвійне дно, в якому містяться ключі до розуміння. На думку дослідниці Ю. Починок, яка детально проаналізувала цей перформанс, перформер Гончар досягнув унікального поєднання концептуального наповнення показу, відтворення політичного контексту [48, с. 67–68].

Окремої уваги в контексті нашого дослідження заслуговують акціоністські практики Євромайдану. До аналізу політичного акціонізму під час Революції Гідності можна підходити з методологічних позицій М. Бахтіна (концепція карнавалу), на основі якої ці події можна визначити, як такі, що були «ніби тимчасовою перервою дії всієї офіційної системи з її заборонами та ієрархічними бар'єрами. Життя на короткий термін виходило зі своєї звичайної, узаконеної й освяченої колії у сферу утопічної волі» [4]. Як зауважує Н. Ковтонюк, «карнавал неможливий без гротеску, розмивання меж між людським тілом та світом тварин, рослин, неживих предметів, що в дискурсі Майдану використовувався, щоб дискредитувати владу й «принизити» її шляхом словесного й візуального перетворення на представників нижчих форм буття» [30, с. 354]. Натомість дослідниця А. Кахідзе вважає, що Майдан – це не спектакль, в якому в кожного з

героїв є свої слова і відомо, коли буде завіса; тут навіть політики не знають нічого, вони наче загубили свій написаний сценарій і теж є перформерами – впливають на процес, але не керують [Цит. за: 50]. Українська художниця А. Кахідзе розглядала сам Майдан як перформанс в сенсі роботи з реальністю: «Майдан – не спектакль, у якому в кожного з героїв є свої слова та відомо, коли опуститься завіса. Тут ніхто нічого не знає... Навіть політики нічого не знають, вони ніби загубили свій написаний сценарій і також є перформерами – впливають на процес, але не керують» [50].

На наше переконання, мистецтво, що завжди має певну претензію на революційність, вибухово спрацьовує в середовищі, яке й без того несе революційний заряд. Перформансний потенціал якнайкраще увиразнює творчість учасників Євромайдану. Вже після першої великої демонстрації 24 листопада 2013 р. проявилось яскраве мистецьке забарвлення протесту, сила революційної творчості [18, с. 103]. Вітчизняна дослідниця Н. Мусієнко привертає увагу, що «з насиченого креативом Євромайдану окрема яскрава сторінка, безумовно належить численним перформансам із жовто-блакитним піаніно, яке вперше з'явилося біля Адміністрації президента, коли музикант загравав перед силовиками. Потім піаніно помандрувало до КМДА, а зрештою побувало на барикадах Грушевського. З'явилась навіть спільнота «піаністів-екстремістів», які в балаклавах зимою 2013–2014 років грали на піаніно – «інструменті свободи», щоб підтримати дух революції. Після Києва до акції «Інструмент свободи» долучилися Львів, Донецьк, Ужгород, Кіровоград (нині – Кропивницький) та інші обласні центри, де були свої жовто-блакитні вуличні піаніно, на яких одночасно грали активісти [16, с. 131]. Мирний інструмент – піаніно – стало своєрідним символом революції, ненасильницького спротиву, а також показником культури та свідомості революціонерів [42]. Водночас на Анти-Майдані креативним перформансам, авторській пісні, інсталяціям тощо протистояли радянська пісня та шансон. Як зауважує Н. Мусієнко, «політичні акції на Майдані так чи інакше перетворювалися на перформанси. Бійців «Беркута» обсіпали

м'якими іграшками, активісти ставали перед силовиками з дзеркалами замість плакатів» [43, с. 187].

Гімн України виконувався на Майдані багато разів на добу, але його виконання в Новорічну ніч-2014 стало особливим, бо тоді його заспівали близько 500 тисяч українців; у такий спосіб було встановлено новий світовий рекорд виконання гімну як державного символу. Під час масового виконання гімну України присутні на Євромайдані запалили ліхтарики та підняли їх догори. Культуролог Н. Мусієнко називає це «мега-перформансом Майдану» [43, с. 159], та й сам Майдан згадана українська дослідниця називає «вражаючим артефактом», що складався з перформансів та інсталяцій [43, с. 157].

Активісти «Київського культурного трибуналу» провели (Київ, грудень 2013 р., Майдан Незалежності) політичний перформанс «Чемодан – вокзал – Воркута», розмалювавши кілька десятків валіз для провладних українських політиків і урядовців. Кожна валіза була унікальна та неповторна. Їх об'єднували прикріплені «квитки» на потяг до Воркути (Росія). Так, валізу з надписом «Петро Симоненко» було обмотано сміттєвими пакетами синього та жовтого кольору і канатами; на валізі «Вови Рибака» написано «Ура!» і намальовані ялинки та тайга; чемодан «Діми Табачника» прикрашала шкільна «двійка», а «Колі Азірова» – червона велика крапка і напис «Продано» [18, с. 103–104].

Перформансами можна вважати й візуалізовану форму протесту проти авторитарних законів від 16 січня 2014 р., які, зокрема, забороняли носіння масок і шоломів під час мирних вуличних акцій. На народні віча кількох наступних днів протестувальники приходили в кухонному начинні (каструлях, друшляках, сковорідках тощо)⁵, будівельних і військових касках, перев'язували обличчя шарфами, прикривалися розмальованими в блакитно-жовту тональність медичними

⁵ Українців не можна вважати родоначальниками такої протестної «моди». Наприклад, у Єгипті (найперше на початку лютого 2011 року в Каїрі) під час «Арабської весни» протестувальники усередині способами захищали голови.

масками [18, с. 104]. Автомобілісти зумисне оформлювалися в колони понад п'ять автівок. На спинах перехожих висіли плакати з написами: «Я – п'ятий! Не йди за мною!» [63, с. 20]. Так у найрізноманітніші креативні способи громада демонструвала своє ставлення до поправок, внесених до Закону України «Про судоустрій і статус суддів» і процесуальних законів щодо додаткових заходів захисту безпеки громадян.

На підтримку Євромайдану проводилися перформансні акції й за кордоном. Наприклад, 27 січня 2014 р. у Берліні перформер А. Раушман влаштував акцію солідарності з Майданом, учасники якої кілька годин пролежали, обмотані термофольгою, на скрижанілій землі перед Бранденбурзькими воротами. Вони символізували тих, хто загинув у Києві [41, с. 56].

Яскравим прикладом є арт-перформанси (поєднані зі стрит-артом) руфера Григорія Mustang Wanted (П. Ушевця) до Дня Незалежності України (розфарбовування в ніч на 20.08.2014 р. шпиля будівлі на Котельницькій набережній у Москві в кольори українського прапора; підкорення 24.08.2014 р. будівлі Московського державного університету) [62, с. 81]. Також національна символіка була використана й у сміливому перформансі донецької художниці М. Куликовської, яка у під час бієнале сучасного мистецтва «Маніфест 10» (Санкт-Петербург, Ермітаж, 01.07.2014), лежала на сходах музею, загорнувшись в український прапор. Удаючи мертву, вона протестувала політики Росії, яка призвела до її вимушеної внутрішньої міграції з Донецька до Києва [18, с. 104].

Перформанс може полягати й у нестандартній поведінці задля привернення уваги. Так, перформер П. Армяновський провів акцію (2011 р.) біля стін українського парламенту. Його перформанс полягав у тому, що Армяновський кричав, поки не знесилився, біля Верховної Ради; замість лозунгів і транспарантів було чути лише крик, який не артикулював жодної вимоги. Мотивувалася поведінка перформера простим поясненням – «до влади не докричишся», «коли ви почуєте народ?». Зрештою, сама акція має назву «Скільки можна кричати?». Це «свідомо-

безпорадний політичний жест, створений у відчайдушній самоті» [53]. Крик – повідомлення, редуковане до сигналу болю, він не містить у собі пояснення чи вимоги, чим засвідчує неможливість комунікації.

Перформанс-гру, схожу на хованки, провів «Колектив Конкретних Дат» 22 травня (день перепоховання Т. Шевченка) 2015 року. Сценарій передбачав зібрання учасників біля пам'ятника Кобзареві в Києві. Акціоністи мовчки ставали біля пам'ятника, і коли збиралися всі семеро, рушали шеренгою до Головнопоштамту. Там також стояли мовчки стільки, скільки кожен уважав за потрібне, і поодиноці або групами поверталися назад до Шевченка, чекали, доки зберуться всі семеро, і знову рушали до Головнопоштамту. Цей цикл повторився тричі – доки до пам'ятника Шевченку не підійшли справжні «святкувальники» з мегафонами та патріотичною атрибутикою [53]. Цей колектив акціоністів взяв за основу своєї акції типовий сценарій святкування «сакральних дат», при цьому відділивши від кістяка всю плоть ідеології – урочисті промови, транспаранти, символіку тощо. Водночас, можна стверджувати, що осмисленість традиційної демонстрації не постраждала: ритуал вшанування залишився, зникли лише зайві елементи декору.

Численні перформанси були присвячені вшануванню пам'яті жертв голодоморів 1921–1923, 1932–1933 та 1946–1947 років, наприклад:

– 26.11.2016 р., Львів. Біля пам'ятника Т. Шевченку показано своєрідне театралізоване нагадування про сталінський геноцид українців. Герої міні-вистави – невинні душі, замордовані голодом, та їхні кати – енкаведисти;

– 27.11.2016 р., Київ. Пластичний перформанс «Очевидці», представлений колективом театру «СвОлоки». За основу перформансу взято історії-монологи реальних людей, які вижили в роки Голодомору 1932–1933 років. Мета перформансу – дати глядачу можливість пережити цю трагедію через показ людських доль та емоцій.

За словами українського перформера В. Кауфмана, «самобутність українського перформансу полягає в тому, що він активно реагує на процеси, які відбуваються в

соціумі, у формуванні країни, і, відповідно, всі болісні, хворобливі процеси впливають на його розвиток» [23].

На відміну від політичних перформансів, гепенінги менше представлені в системі вітчизняного політичного акціонізму. Першопрохідцями політичного гепенінгу в Україні дослідники називають акції «Променів чучхе» (з вересня 1990 р.) [72, с. 271]. «Промені Чучхе» вважаються першою в перебудовному СРСР (1988 р., зародження в середовищі Української студентської спілки) партією пародійного (помаранчевого) типу (такі організації висміюють діяльність політичних партій і рухів; переймаючи зовнішні ознаки політичних партій, вони ставлять відверто безглузді й абсурдні цілі як програмні). В. Окаринський вважає, що гепенінг був головним політичним засобом Молодіжного революційно-патріотичного союзу (МРПС) «Промені чучхе» [44, с. 197]. «Промені чучхе» в своїх гепенінгах пародіювали й абсурдизували комуністичні ідеї [71, с. 35]. Розглянемо їх.

Група київських студентів проголосила себе послідовниками вчення Кім Ір Сена, висунувши гасло перебудови СРСР за північнокорейським зразком [46]. У вересні 1990 року відбувся перший політичний гепенінг «Променів чучхе». Біля будівлі Київради, де незадовго до цього було піднято український синьо-жовтий прапор, на ділянці біля флагштока утворилося місце зібрань місцевих «пікейних жилетів». З'явилися листівки про те, що до червоного прапора УРСР, що був піднятий поруч, готується покладання «революційної квітки Кімченірхви» (названої, на честь Кім Чен Іра й обов'язкової для вирощування в кожній північнокорейській сім'ї). На призначену годину біля прапора зібралися учасники «Променів чучхе» і під крики «Ганьба!» на гранітну основу флагштока встановили горщик зі зів'ялою бегонією та стрічкою від похоронного вінка з написом: «Червоному прапору від дітей Вождя» [46; 71, с. 36].

Пік активності «Промені чучхе» в Києві припав на кінець 1990–1991 років. За цей короткий час центральне київське відділення «Променів чучхе» здійснило понад 50 резонансних заходів [46]. Серед них: символічне закопування для нащадків книг

М. Горбачова; хороводи навколо пам'ятника В. Леніну; виклики на ідеологічні двобої редакторів «недостатньо комуністичних» газет [28, с. 23]; «обстріл» за допомогою петард із меморіальної арсенальської гармати будівлі парламенту, що «продався буржуазним націоналістам» [36]; чіпляння 21 серпня 1991 р. на дверях штабу УНСО оголошення: «Опечатано до выяснения обстоятельств участия в путче!»; «ганяння рухофренів» – провокування «національно-стурбованих» дідусів на майдані Незалежності [32, с. 133–134].

У роковини Жовтневої революції, 7 листопада 1991 року, на афішах було анонсовано: «Степан Хмара знову серед людей», а далі конкретизовано програму дійства: «На майдані Незалежності відбудеться театралізоване свято «Урочисте побиття Степаном Хмарою полковника Григор'єва». У програмі свята організатори передбачали: мітинг, інцидент, незалежне розслідування, розстріл винних, буфет. Після інсценізації, в якій у ролі дійових осіб виступили члени «Променів чучхе», у підземному переході було урочисто встановлено пам'ятний знак із написами українською та російською мовами із радикально-протилежними інтерпретаціями події [71, с. 36].

Також «чучхисти» привітали початок роботи одного з останніх, ще «радянських» з'їздів КПУ. Його делегатів закидали серпантинном і конфеті та зустрічали величезним плакатом: «Рішення з'їзду схвалюємо і вітаємо!». Це при тому, що з'їзд тоді ще не почався і ніяких рішень ще не було прийняв [44]. Також відбулися урочисті проводи до Іраку загону «Пхеньянські яструби» (на відміну від «Соколів Жириновського», вони на своєму старенькому ПАЗику з написом «Замовлений. Київ – Багдад», доїхали лише до найближчої кнайпи [46]. Якщо 7 листопада 1991 року, в річницю більшовицької революції, члени націоналістичної Спілки української молоді (СУМ) «Сумщина» поклали до пам'ятника В. Леніну вінок із колючого дроту та провели несанкціонований мітинг [34, с. 199], то «чучхейці», за їх словами, провели власне святкування на мотиви Жовтневої революції. Дійство відбулося на київському майдані Незалежності з подальшою

маніфестацією Хрещатиком і грандіозним мітингом на завершення. У ньому взяло участь близько 10 тисяч осіб [46, с. 7].

У вересні 1991 року осередок «Променів чучхе» у Київському державному педагогічному інституті ім. Драгоманова висловив ідею створення фонду «Некрофіл». Активісти фонду (т. зв. некрофіли), мали активно співпрацювати з комітетами захисту пам'яті В. Леніна, а на кошти фонду обіцяли організувати поїздки студентів до Москви, щоб вони мали змогу відвідати мавзолей і віддати шану «улюбленому тілу». Активісти планували розпочати збір підписів за перейменування м. Києва у м. Ленінград [44].

Різноманітні гепенінги здійснювалися в дні студентської «Революції на граніті» (2–17 жовтня 1990 року). Наприклад, біля флагштоків збирали кошти на «світову революцію» і квиток тодішньому голові Верховної Ради Л. Кравчуку до Москви. З часом умовою цього пожертвування було кидати лише однокопійчані монети. Згодом туди кияни почали кидати свої комсомольські квитки.

Одним із ранніх українських прикладів політичного акціонізму є гепенінг «8-ма печать, або Листи до землян» (В. Кауфман, Львів, 1993 р.). Це багатоетапна, перенасичена алузіями акція, присвячена українській незалежності в максимально широкому, метафізичному, розумінні. Г. Вишеславський [9, с. 21] і К. Стукалова [55] називають цю акцію перформансом, але, на нашу думку, це політичний гепенінг, оскільки В. Кауфман активно залучав під час проведення акції глядачів; цю ж позицію щодо класифікації акції підтримує дослідниця Т. Грідяєва [15, с. 902]. «На підлозі, застеленій картами доби СРСР, присутні залишали печатки (сліди) як символ соціальної фіксації, “штамбування”, закріпачення». У залі, де проводилася акція, були розміщені зображення фіксації, штампування, несвободи, пересічності. Кульмінаційним моментом гепенінгу була спроба «зняття 8-ї печаті» – соціально-бюрократичного комплексу будь-якого суспільства. Впала завіса і відкрила підкупольні фрески (акція відбувалася в храмі), затоптані карти зіжмакували та

рвали» [40, с. 67]. Назва проекту реферує до одкровення від Івана Богослова, але Кауфман додає до традиційних семи «восьму печать».

Революція Гідності в оцінці окремих вітчизняних дослідників отримала характеристику не перформансу, а гепенінгу. Так, Н. Авер'янова називає події мирного періоду Революції Гідності величезним за своїм масштабом гепенінгом, який транслювався у багатьох країнах світу: концерти відомих і невідомих музикантів, майстрів слова, народний фольклор, художні виставки просто неба, плакати з лозунгами, малюнки у наметовому містечку, художні конкурси й акції [1, с. 50–51]. Таку ж думку про українську революцію як гепенінг висловлює й український дослідник-історик Я. Грицак [57].

4.2. Політичний символізм вітчизняних арт-інсталяцій.

Численними інсталяціями відома діяльність творчого об'єднання «Фонд Мазоха». Зокрема, однією з перших була інсталяція «Мавзолей для президента» (І. Подольчак, І. Дюріч; Львів, 23.06.1994 р.). Іронічно-саркастична інсталяція являла собою трилітрову банку зі загуслим смальцем і шкварками, яка повільно підігрівалася на електроплиті. Коли смалець топився і ставав прозорим, глядач міг побачити законсервований всередині портрет президента Л. Кравчука. Тема мавзолею є провокацією, що руйнує табу сучасного здорового глузду і відкривала можливості для будь-яких історичних паралелей та політичних спекуляцій. І. Подольчак зауважував щодо «Мавзолею...»: «Звільнення суспільства від едіпового комплексу – важливий момент у житті кожної нації. Лікування провокацією необхідніше, ніж сприяння інфантильним фантазіям. Страх перед життям без батьківського захисту, штовхає на підкорення «старшому братові», на створення символу Батька з кого завгодно... «Мавзолей для президента» – це форма ритуального вбивства, форма, яка несе в собі утвердження... амбіції нації» [75, с. 38].

Під час Помаранчевої революції інсталяції мали поодинокий характер, практично не надаючи широкого матеріалу для аналізу. Основна їх кількість на тему революції-2004 була створена не на Майдані, а вже після нього [20, с. 89]. Наприклад, у 2006 році в залах Інституту сучасного українського мистецтва (Чикаго) були демонстровані інсталяції представників групи «Революційно-Експериментальний Простір» («Р.Е.П»), зокрема: інсталяція «Натовп» (О. Семенов) – поспішно скручені ізоляційною стрічкою брудні матраци з Майдану, метафора народного стовпотворіння; 2) абстрактна інсталяція «Перемога» (А. Білозеров) як певний натяк на умовність перемоги, коли через рік після революції, довіра до руху прихильників президента В. Ющенка розділилася на «ТАК!» і вже «НЕ ТАК!» [69].

Проблемі пошуку джерел внутрішньої свободи, становлення самоідентифікації присвячувалася інсталяція «Деперсоналізація» (2009) В. Сидоренка [3; 51] – дванадцять різнокольорових скульптур чоловіків, що застигли в однакових позах з однаковими жестами. Ці чоловічі «клони» вторгалися в життєвий простір, мандрували натовпом, «спостерігали» за перехожими на відкритому публічному просторі. У своїй роботі митець звернувся до однієї з найактуальніших проблем сьогодення – проблеми ідентифікації особи, почуття невідповідності з іншими, можливості гармонійного співіснування за всієї багатоманітності існуючих поглядів і думок. Також серед помітних образів у політичних інсталяціях В. Сидоренка – «людина у кальсонах» (ідентифікується як людина пострадянська завдяки прикметному тій добі одягу). Люди в спідній білизні виглядають, за задумом автора, більш знеособлено. Підштанники, які у тоталітарному ХХ столітті носили усі – солдати, в'язні та звичайні громадяни – стали знаком рівності та загалом спільної долі.

Українська політична інсталяція в роки авторитарного політичного режиму В. Януковича піддавалася жорсткій цензурі. Наприклад, у Київському музеї російського мистецтва без згоди митців (Л. Джанян, О. Кнедляковський) відцензурували інсталяцію (травень, 2012 р.), присвячену мітингам опозиції, які

відбувалися в Москві [58]. Інсталяція в авторському форматі простояла лише чотири години. Деякі з картонних чоловічків (налічувалося близько 500 фігурок 16–18 см заввишки) з антипутінськими гаслами були вилучені за розпорядженням дирекції музею. Твір зображував Садове кільце в Москві, на якому стояли мітингувальники з різними плакатами. Директор музею Ю. Вакуленко мотивував свої корективи так: «Там, де є політичний зміст, це не мистецтво як таке», «політичні гасла не повинні бути доступні на державному майданчику, а надто ті, які пов'язані зі сусідньою державою» [58]. Автори інсталяції самі вирішили демонтувати свою роботу на знак протесту проти цензури.

Велику кількість інсталяцій було створено в дні Революції Гідності [17, с. 18]. Євромайдан був наповненим інсталяціями; художник О. Курмаз навіть назвав сам Майдан «тотальною інсталяцією». Головним символом і центральною інсталяцією Майдану стала Євроялинка («йолка») – вкрита різноманітними плакатами величезна конструкція для новорічної ялинки. Плакати на ній змінювалися та доповнювалися залежно від ситуації. У серпні 2014 року конструкцію Євроялинка було передано до Музею Майдану, який провів опис і атрибуцію кожного з елементів цієї унікальної інсталяції [43, с. 159–160].

Окрім ялинкового каркаса інсталяціями, фактично, були й барикади Майдану – вони створювали його особливий контекст [17, с. 18]. Барикади-інсталяції швидко еволюціонували від невеликих символічних загороджень, які дійсно мали вигляд арт-інсталяцій, до серйозних укріплень, часто створених із льоду та снігу. Так, на розі вулиць Інститутської та Хрещатика, неподалік від барикади «Львівська брама» протестувальники складали дощечки з назвами різних міст і сіл, районів столиці [20, с. 89]. В результаті дуже швидко з'явилась постійно зростаюча конструкція, що увиразнила єдність України. Н. Мусієнко назвала це «географічною інсталяцією» [43, с. 160]. Були деякі дощечки за назвами закордонних міст, але в основному ця інсталяція була своєрідною мандрівкою Україною [20, с. 89].

Жива творчість громади в Новорічну ніч-2014 найвиразніше проявилася в політичній інсталяції «Клітка», яка імітувала громадський суд над В. Януковичем: кожен міг одягти мантію та винести вирок. Конструкцію розмістили на розі вулиць Хрещатик і Б. Хмельницького. У клітці розташовувалась лялька, що зображала В. Януковича, а поруч стояв стіл із трьома стільцями для суддів. На клітці англійською було написано «Янукович – убивця». Всі охочі могли сісти на ці стільці і в якості суддів винести свій вирок обвинуваченому в клітці [21, с. 71]. Також на Європейській площі була зроблена інсталяція в формі груші для биття з портретом колишнього очільника країни [43, с. 160].

Митець Є. Коноп'є свою інсталяцію «Мішені» (корпуси людей-мішеней, візуалізованих як преса, медики чи громадяни-патріоти) на майданівських барикадах називає «провокаційною». Відомо, що журналісти та медики, перебуваючи в зоні ведення вуличних боїв, одягали помаранчеві, червоні жилети – цим вони сигналізували про свою присутність і показували, що є нейтральною стороною. Причиною появи такої інсталяції було те, що в неспокійні миті становлення України, люди, позначені написом «преса» або хрестом на яскравій жилетці, ставали легкими мішенями [20, с. 90]. Митець озвучував питання: хто ці люди, які цілять по беззбройних і беззахисних? що означає постріл у журналіста? за що бити лікаря чи медика-волонтера? чому звичайна людина з українською символікою на одязі стає мішенню для міліції та «тітушок»? Інсталяція була встановлена поблизу барикади в Києві, на розі вулиць Грушевського та Хрещатик, протрималася добу, а через тиждень відновлена на розі Хрещатика і вулиці Інституцької. Потім інсталяцію було переміщено до «Мистецького барбакану». Є. Коноп'є так описує створення цієї інсталяції: «Її я створив після появи перших жертв – після січневих подій, коли почали стріляти не лише в людей, які мали певну «зброю» (фактично каміння, «коктейлі Молотова» і палиці є зброєю, що б там не казали), а й у беззбройних, у людей, які ходили з жовто-синіми стрічками, які були позначені як преса, волонтери-медики (представники преси тоді ходили в помаранчевих жилетах з написом

«Преса», а медики – у червоних з білими хрестами). Це враження в мене трансформувалось у таку картинку: спецназівці-стрілки, умовно кажучи, на тренуванні на полігоні стріляють по мішенях, на які начеплені такі жилетки. Це я так собі уявив. Я просто був вражений тим, як силовики легко стріляли у людей. І трьох персонажів – людину зі стрічкою, журналіста і медика – я уявив у вигляді мішеней на полігоні, де тренувалися оці загони стрілецькі» [31, с. 124].

Після трагічних подій під час Революції Гідності, анексії Автономної Республіки Крим та початку антитерористичної операції на Донбасі, дедалі частіше тематикою інсталяцій виступають пацифістські мотиви, символізація ідеї ненасилля, мирного життя. Прикладом можуть слугувати інсталяції «Тиша» та «Мамаєва сорочка» (Я. Ткачук та О. Кравченко; 03-06.09.2015 р., Львів). Інсталяція «Тиша» представляла об'єкт зі скловолокна у вигляді сорочки, на який транслювали відеоряд зі зображенням коня на пасовищі. Композиція «Мамаєва сорочка» створена з модулів, у волокна яких вклеєні насінини. Сорочка – оберіг, найближчий до тіла, вишитий мамою чи дружиною; символ того, що козак повернувся з війни, його кінь мирно пасеться. Відтак, робота несе таке послання: у символічній чистоті сорочок і коня, що мирно пасеться, звучать такі бажані для нас спокій і умиротворення [39].

Для виготовлення інсталяцій використовують найнесподіваніші матеріали, фактично будь-який матеріал може слугувати для її монтажу. Покажемо це на прикладі бруківки. Як відомо, в дні Революції Гідності бруківка була одним зі засобів не лише боротьби, але й спілкування на Майдані. Митці з Луцька (І. Кус, К. Арутюнян) використали її в інсталяції «Прохання дотримуватись тиші» [26], представленої у березні 2014 року. У концепції роботи використано дві фрази – «мовчання спричиняє насильство» та «насильство спричиняє мовчання», які пов'язані між собою зворотним зв'язком [17, с. 20]. Бруківкою було викладено текст азбукою Морзе. За певних обставин, коли людина опиняється на площі, викладеній бруківкою, вона стоїть на азбуці Морзе, яка доносить певну інформацію – бруківка теж може говорити [20, с. 91].

Виявляючи свій протест проти асоціальних явищ автори інсталяцій часто не надто переймаються етичністю лексики та зображень (образів) при виборі назв і змістового наповнення своїх інсталяційних політичних маніфестів, часто вдаються до надмірного натуралізму. Наприклад, триметрова арт-інсталяція «Корупційна дупа» (автор – В. Гонтар) [13], виставлена активістами «Центру протидії корупції» біля будівлі українського парламенту 14 жовтня 2014 року, в день розгляду антикорупційних законопроектів. Мабуть, так, у такій звulьгаризованій формі, втілюється властиве для постмодерну використання потенціалу тілесності, нове прочитання тіла як символу. Політичні інсталяції є типово постмодерною акцією, а саме постмодерн «радикально переосмислює тілесність в напрямі семіотизації» [37, с. 70].

Найчастіше політична інсталяція є миттєвою реакцією на резонансну подію. Наприклад, 15 грудня 2016 року під посольством Російської Федерації в Києві було проведено акцію-інсталяцію «Злочин Путіна в Сирії». Під час неї люди наклеювали на огорожу відомства світлини зі зображеннями зруйнованого міста Алеппо та жертв бомбардувань. Інсталяція представлена як викладені на білому полотні уламки дитячих іграшок, облитих червоною фарбою (іграшки – в пам'ять про загиблих дітей, які не встигли ними награтися). Так українці нагадували про дітей Сирії, загиблих від російських авіаударів [24].

Однією з актуальних тем, яка породжувала різноманітні творчі реакції-інсталяції, є декомунізація. Наприклад:

– у липні 2016 року на місці колишнього пам'ятника Леніну в Києві була розміщена тимчасова інсталяція мексиканської мисткині С. Гутьєррес «Населяючи тіні» [27]. Інсталяція пропонувала охочим піднятися сходами на постамент пам'ятника Леніну. Щоб розмірковувати про минуле, потрібно «оселитися» в його тінях, самим стати новими рухливими скульптурами й таким чином відкрити новий горизонт. Інсталяція піднімає проблеми ідентичності, нав'язаної пам'яті та поразки політичної системи [21, с. 72];

– у листопаді 2016 року Києві на цьому ж місці була представлена інсталяція іранського митця М. Бакші «Безкінечне святкування» [70]. У центрі композиції три постаті: Ленін червоного кольору, поп-співачка Мадонна – жовтого й зеленого – Діва Марія. Кольори світлофору – напрями руху в майбутнє: червоний – заборонено, інші два – можливі вектори розвитку суспільства. Інсталяція мала на меті започаткувати суспільний діалог щодо майбутнього пам'ятників, які демонтуються відповідно до Закону України «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» (2015). В основі інсталяції лежить алюзія на світлофор, де червоний – це образ Леніна та небажаність повернення в минуле, жовтий символізує співачку Мадонну, яка символізує цінності капіталістичного суспільства, а зелений – Діва Марія як втілення духовності.

Загалом творення політики пам'яті як «дійсного простору творення нових політичних відносин на основі трактування та репрезентації суспільного минулого» [11, с. 325] є важливим завданням політичного акціонізму. Через практики політичного акціонізму актуалізуються героїчні, трагічні образи минулого, формуються цілісні стійкі картини історії якогось народу, впроваджуються в практику певні настанови колективної свідомості, здійснюється «дрейф пам'яті» (за Ж. Деррідою). Практики політичного акціонізму наділені потенціалом створення культурного ландшафту пам'яті [22, с. 85]. Наприклад, у політиці пам'яті країн Західної Європи ключовою темою є Друга світова війна та Голокост, символом оновлення та єднання виступає падіння Берлінського муру, обидві світові війни постають символами трагічного розлому, символом війни виступає червоний мак як алюзія рани від кулі (цивільний символ). Для порівняння: у Російській Федерації ключовою темою розглядається Велика Вітчизняна війна, символом оновлення та єднання – Жовтнева революція, символами трагічного розлому вважається розпад СРСР, символом війни виступає Георгіївська стрічка в кольорах диму та полум'я (військовий символ) [2, с. 213]. Відповідно ці теми активно «обігруються» (гра –

основна характеристика акціоністських практик) митцями та творчою громадськістю.

Таким чином політичні інсталяції є формою збереження, підтримки колективної пам'яті, яка спрямована на реконструкцію минулого в сучасному, наприклад, у День пам'яті жертв Голокосту (27 січня 2016 року) в Одесі біля єврейського центру «Beit Grand» розмістили інсталяцію-нагадування про Голокост [7]. Як матеріал використано біле взуття та червоні нитки, схематичне зображення фашистських концтаборів для євреїв, аудіозаписи з концтаборів. За задумом автора (О. Шкурат), арт-об'єкт покликаний передати трагізм кожного ув'язненого в концтаборах. Червоні нитки, що зв'язують зірку Давида та взуття, пофарбоване в білий колір, покликані були показати, що потенціал побачити своїх нащадків був у кожного загиблого, але люди, утримувані в таборах, втратили можливість продовжити свій рід [22, с. 86].

Україна має низку власних трагічних і героїчних подій, які стають об'єктами інсталяцій, проектуючись у колективну пам'ять. Сьогодніною болючою темою є проблема внутрішньо переміщених осіб в Україні. Проблема цих людей присвячено низку інсталяції, об'єднаних назвою «Відновлення пам'яті», розміщених у 2016 році в київському виставковому просторі «Ізоляція» [10]. Такі інсталяції стали можливістю показати втрачене – матеріальне, духовне; більшість інсталяцій перейняті неймовірною тугою за рідним домом, яка «виходить» із кожної речі, з яких скомпоновані інсталяції [22, с. 87].

Темі анексії Автономної Республіки Крим була присвячена інсталяція «Тіні» (Р. Михайлов) у вигляді макетів чорних кораблів [59]. Вона була встановлена в українському парламенті в день перших роковин анексії. А до роковин псевдореферендуму (16.04.2014 р.) про «приєднання» АР Крим до Росії біля Верховної Ради України була встановлена крижана інсталяція з Національним гербом України та кримськотатарською тарак-тамгою усередині, які символізували, на думку виконавців інсталяції, «заморожений конфлікт у Криму» [5].

Іронічно-саркастичними були в час Євромайдану інсталяції чернівецького митця А. Федірка (його перформанси ми уже аналізували вище) на тему цирку в політиці («Circus Politicus», 31.01.2014 р.). У центрі Чернівців митець встановив композицію з металевого каркаса, пофарбованої фанери з зображенням клоуна в центрі та валянками та чоботами, прикріпленими до «квадрату Малевича», як назвав цю складову сам митець. У кожен композиційний елемент вкладався певний зміст: «За багато століть Чернівці «топтали» різні люди, що і символізують ці чоботи. Наше місто було перехрестям між Австро-Угорською імперією, Російською імперією, Радянським союзом, Королівською Румунією. Але Чернівці все ж залишилися українськими. І зараз у нас, чернівчан, немає розбіжностей: росіяни, українці, румуни, євреї. Це і було головною ідеєю інсталяції: показати, що Чернівці, попри складну історію, все ж українське місто» [38]. Назва проекту відбиває оцінку митцем політики як цирку, клоунади, а політиків – як клоунів: смішних і страшних водночас.

Чимало інсталяцій, найперше в 2014–2016 роках, були присвячені темі люстрації. Так, зловісна, але злободенна, інсталяція була представлена дніпровцям на День міста (13.09.2014 р.) – тризуб-гільйотина для чиновників із надписом «Люстрація». Призначення інсталяції – нагадувати чиновникам про відповідальність перед народом та неминучість очищення влади. Ще однією інсталяцією на тему люстрації була композиція Ю. Бакая «Люстрація» (виставлена у галереї «АртНаМур» у 2015 р.). Вишикувані до п'єдесталу на червоному килимку порожні графини, обмотане скотчем дзеркало з ножами, скриньки зі збором коштів на потреби чиновників. Пластикові пляшки, пусті баклажки – це сміття, яке засмічує простір; старі, радянської доби графини (як образ, метафора) показують, як людина, яка потрапила в систему, змінюється, ламається, забруднюється, опинившись на верхніх щаблях влади. У інсталяції можна відшукати багато підтекстів, які митець хотів донести глядачеві.

Інсталяції в дусі часу є проявом опозиційності митця, його протесту проти дійсності. Так, художник Сергій Захаров (арт-група «Myrzilka») відомий інсталяціями на вулицях Донецька влітку 2014 року. У них критикувалися дії «міністра оборони» «Донецької народної республіки» (ДНР) І. Гірка (Стрелкова), командирів загонів «Новоросії» та дії сепаратистів на Донбасі. На першій інсталяції (11.07.2014 р.) зображено намальованих на фанері фігури сепаратистів у формі ДНР за подобою персонажа повісті М. Булгакова «Собаче серце» Поліграфа Шарикова. Інсталяція «під чорта» образу бойовика А. Павлова на прізвище «Моторола» була розміщена поблизу Палацу одруження, де за кілька днів до цього побував персонаж інсталяції (перша офіційна весільна церемонія в самопроголошеній ДНР із видачею свідоцтва про одруження з печаткою цього самопроголошеного терористичного квазіутворення). Третя робота зображала І. Стрелкова з приставленим до скроні пістолетом і супроводжувалася підписом «Просто зроби це!» (це митецька реакція на збитий 17.07.2014 р. малайзійський «Boeing»). За свої сміливі інсталяції художник був переслідуваний, тривалий час перебував у полоні [65, с. 42–43].

Ми вже згадували про використання символу квітки маку в західноєвропейських антивоєнних інсталяціях. Цей символ популярний і в Україні. Маки були використані в основі українських інсталяцій, присвячених пам'яті полеглих у Другій світовій війні. Так, 8 травня 2015 року, в День пам'яті і примирення в рамках акції «Маки пам'яті» була відкрита інсталяція «Україна... Війна...». Також відомий своїми акціями руфер П. Ушивець («Mustang Wanted») встановив символічний маковий вінок на монумент «Батьківщина-мати». Інсталяція представлена у вигляді карти України, виготовлена з арматури, шипів, колючого дроту, що символізує болісний слід, рани, які не загоїлися досі. Червоні маки в інсталяції символізують тугу та скорботу за жертвами тієї війни [22, с. 87].

У 2015 році містами України переміщувалася інсталяція «Невидимі», створена для привернення уваги до проблем торгівлі людьми. Вона доносила правдиві історії постраждалих осіб, які живуть серед нас, але часто лишаються непоміченими. На

сорок силуетів людей нанесені реальні історії жертв сучасного рабства. Серед чоловічих і жіночих тілесних контурів вирізняються й дитячі. Так організатори заходу наголосили на уразливості нового покоління перед такою проблемою. Історії, вміщені на силуетах, подібні – трагічні та жахливі. Вони доносять історію тих наших співвітчизників, які з різних причин спробували заробітки за кордоном.

Ще одна пересувна (15 міст) українська інсталяція на тему торгівлі людьми «Грані» розміщувалася в 2015–2016 роках. Візуалізована інсталяція як три куби («Знай», «Розумій», «Дій»). На них розміщено максимально вичерпну й актуальну інформацію про торгівлю людьми, реальні історії постраждалих («Знай»). Там можна знайти й поради, як безпечно подорожувати та працювати за кордоном («Розумій»), і номери гарячих ліній із протидії торгівлі людьми («Дій»).

Вважаємо, що інсталяція – одна із найпопулярніших форм політичного акціонізму в Україні, про що свідчить доволі часте звернення митців і громадськості саме до цієї форми донесення політичної ідеї.

4.3. Політичний флешмоб, стрит-арт і боді-арт у системі вітчизняного акціонізму.

Флешмоби ведуть традицію в Україні від 2003 року, коли 16 серпня о 17-й годині в Києві, у торговому центрі «Глобус» на майдані Незалежності було проведено перший флешмоб: він не мав політичного підтексту: «зібралось з півтора десятка молодих людей у чорних окулярах, які плескали в долоні та фотографували «об'єкт пальму» [35, с. 73]. Першим українським політмобом можна вважати розсилання електронною поштою в жовтні 2004 року заклику використати помаранчеву стрічку та цей колір як ознаку політичної позиції; це окремі дослідники розглядають як свого роду флешмоб [49, с. 81–82].

Звернемо увагу на масове проведення патріотичних флешмобів у перші місяці після Революції Гідності та після початку збройного протистояння на Донбасі («Україна єдина без війни» (до дня Конституції України, 28.06.2014), «Обійми

Україну» (проходив у футболках кольорів Державного Прапора України), «Молодь за єдину Україну» (у Києві біля арки Дружби народів із нагоди Дня молоді, 29.06.2014), флешмоби випускників із нагоди Дня останнього дзвоника в вишиванках і з блакитними та жовтими кульками (30.06.2014), флешмоб «За єдність України» потрапив до Книги рекордів України (02.07.2014 р.; 1200 учасників утворили карту України розмірами 25 на 35 метрів) [73, с. 144].

Численними були політичні флешмоби періоду Євромайдану: у Львові на підтримку студентів, затриманих у ніч на 30 грудня в Києві (учасники зі заклеєними червоною стрічкою ротами, 10.12.2013); у Хмельницькому флешмоб матерів із дітьми «Ангели України» на підтримку Євромайдану (28.12.2013); у Києві флешмоб присвячений постраждалим на Євромайдані (учасники тримали плакати з цифрою 1739, яка символізувала загальну кількість зниклих, травмованих, заарештованих і вбитих активістів (03.02.2014) [8, с. 140–141].

Викладання «живих» карт України, символів, наприклад, голуба миру, тризуба, гасел (на взірєць «Ні – війні!», «Україна – єдина» та ін.) тощо – сюжети популярних в останні роки в Україні політмобів. Такі флешмоби присвячують до урочистих і символічних дат, як-от День незалежності України, День соборності України, День героїв «Небесної сотні», День пам'яті та примирення, День перемоги над нацизмом у Другій світовій війні, День пам'яті жертв політичних репресій, День скорботи і вшанування пам'яті жертв війни в Україні та ін.

Покажемо механізм організації таких урочистих флешмобів на прикладі і-тов «United Ukraine» (#УкраїнаЄдина), який був присвячений Дню соборності. Флешмоб «United Ukraine» був започаткований у 2015 році, а у 2016-му став одним із наймасштабніших в історії незалежної України (взяли участь 15 тис. осіб із 68 країн світу, які тим самим підтримали соборність та незалежність України) [33]. Флешмоб був організований за такою схемою:

1) до дати Дня Соборності (22 січня) малювався чи видруковувався постер із гаслом акції українською мовою («Україна Єдина») чи англійською («United Ukraine»); посилання на розміщені в Інтернеті зразки наводилося;

2) виготовлялося фото з видрукованим постером на тлі визначних пам'яток міст учасників флешмобу або ж записувалося коротке (до 30 секунд) відео, в якому озвучено мотивацію долучення до флешмобу;

3) публікація фото на офіційній сторінці флешмобу в Facebook, а також на своїх персональних сторінках із хештегом #UnitedUkraine (чи #УкраїнаЄдина) з вказівкою країни, міста учасника;

4) передача естафети трьом друзям, яких відзначено в пості.

Одним із найвідоміших хвилеподібних флешмобів у 2014 році став «Ice Bucket Challenge», пов'язаний із масовими обливаннями холодною водою, передачею естафети наступним учасникам. Метою найперше визначався збір коштів на підтримку армії. Зауважимо, що в умовах збройного протистояння на території України особлива увага прикута до акцій, які так чи інакше пов'язані з армійською тематикою. Так, на початку 2017 року в Україні був підтриманий, ініційований у 2016 році в США (після оприлюднення урядового звіту про самогубства серед ветеранів США), флешмоб #22Pushup Challenge. Назва флешмобу містить вказівку на чисельність – 22 – ветеранів, які за американським звітом, у середньому щодня здійснюють суїцид. Флешмоб мав за мету підтримати учасників бойових дій із посттравматичним синдромом і воїнів у цілому. Учасники флешмобу упродовж 22 днів віджималися від підлоги 22 рази, передаючи естафету далі. У американському варіанті 22 віджимання доповнювалися передачею 22 амер. дол. у фонд психологічної реабілітації солдатів. В Україні флешмоб підтримали найперше курсанти військових вишів, наприклад, своєрідний рекорд встановили 700 курсантів і офіцерів Національної академії сухопутних військ імені П. Сагайдачного [47]. Флешмоб був підтриманий дипломатичними установами (наприклад, Посольством України у Республіці Польща [77], Республіці Білорусь [76] та ін.), навчальними

зкладами (наприклад, Національним університетом «Одеська морська академія»), бійцями окремих військових підрозділів тощо. Цей формат не передбачав збір коштів, тому одразу виник альтернативний формат – #22PushupChallenge_РеальнаПідтримка [56], який передбачав 22-денний (01–22.02.2017 р.) збір коштів для підтримки воїнів.

Флешмоби є способами привернення світової громадськості до знакових сторінок історії України, відомих українців. Так, 13.02.2017 р. стартував флешмоб «Global Shevchenko» [60], присвячений дню народження Кобзаря шляхом показу планетарного значення творчості поета, пам'ятники якому встановлені в 35 країнах світу. Правила його проведення були типовими для і-мобів: у визначений час зробити фото біля будь-якого пам'ятника Шевченку, опублікувати його на офіційній сторінці в визначеній соціальній мережі (у даному випадку Facebook) із хештегом #GlobalShevchenko, вказавши місто, країну, де зроблено фото. Шевченківський і-моб був посилений невіртуальним флешмобом, коли 9 березня о 16:00 (за київським часом) українці різних країн приходили до пам'ятників Тарасу Шевченку та одночасно зачитували вірш «В казематі» (Мені однаково, чи буду...). Це було найбільше одночасне читання Шевченка в історії.

Українська дослідниця Л. Гаврищак вважає, що саме політмоби є «простим, оперативним і безпечним засобом вираження суспільної думки або привертання уваги до певних проблем, ніж мітинги чи демонстрації» [12, с. 60]. Автор дослідження цілковито поділяємо цю думку, хоч в умовах новітнього неоавторитаризму та тоталітаризму в різних країнах навіть така мирна форма декларування громадсько-політичних ідей може зумовити застосування сили до учасників акції.

Український політичний стрит-арт починає набувати популярності від середини 1990-х років. «Вибух» вуличного мистецтва припадає на початок третього тисячоліття з хвилеподібними стрибками активності, які безпосередньо корелюються зі соціально-політичною ситуацією у державі та на міжнародній арені.

Національні кольори, державна символіка, нанесення цитат із віршів, обриси упізнаваних національних героїв знайшли відбиття в різноманітних техніках вуличного живопису. Стрит-арт і популяризував певні ідеї, і був сатирою щодо соціально-політичних проблем, і виступав як політична карикатура щодо політиків тощо.

Розглянемо кілька проявів вітчизняного політичного стрит-арту. Так, із 2011 року в Україні темою стрит-арту поступово та з висхідною активністю упродовж наступних трьох років виступала постать В. Януковича з чіткою протестною конотацією проти його політики. Влітку 2011 року було заведено першу кримінальну справу за стрит-арт із трафаретним зображенням тогочасного очільника держави з червоною точкою на лобі, у якій можна було вбачати слід від кулі [67]. На початку 2013 року за таким же звинуваченням були притягнені до відповідальності (за хуліганство) два стрит-арт-активісти зі Сум [52]. У цей час була спроба нормативно урегулювати (тобто, фактично санкціонувати) стрит-арт-активізм: народний депутат V–VIII скликань Верховної Ради України В. Писаренко в 2011 році зареєстрував у парламенті законопроект, який передбачав адміністративні штрафні санкції за стрит-арт [25].

В Україні політичний стрит-арт актуалізувався під час Революції Гідності, анексії Криму, проведення АТО на Сході України. Так, під час Революції Гідності основним місцем розміщення стрит-арту були барикади. Наприклад, для емоційної підтримки тих, хто стояв на передовій був створений стрит-арт «Ікони революції» (нікнейм автора #Sociorath) – три півтораметрові малюнки зі зображеннями Т. Шевченка, Лесі Українки та І. Франка з гаслами для кожної постаті: «Вогонь запеклих не пече» (Т. Шевченко), «Хто визволиться сам, той буде вільний» (Леся Українка), «Наше все життя – війна» (І. Франко) [19, с. 65–66].

Своєрідним колективним стрит-артом можна вважати ініціативу митця В. Свачія, який під час Євромайдану спорудив полотно-стіну, що набула значення публічного форуму для візуального висловлювання. Свачій створив місце та засоби

для громадських обговорень, що спонтанно набули візуальної форми – за прикладом інших знаменитих стін, зокрема стіни Леннона в Празі, котра також є зразком стрит-арту – символом боротьби за свободу та антикомуністичного протесту. Полотно-стіна на Майдані особливе ще й тим, що може вважатися арт-терапією: кожен міг візуалізувати свої відчуття подій навколо, емоції, сподівання, звільнитися від болю й гніву, зумовлених політичним протистоянням.

За аналогією з музичним мистецтвом, стрит-арт називають «аранжуванням революції» [54]. Стрит-арт доносить образи загиблих у боротьбі з режимом, батальних сцен, що слугує могутнім механізмом формування колективної свідомості, збереження пам'яті про події у суспільстві. Яскравий стрит-арт під час будь-яких протистоянь останнього десятиліття привертає увагу тисяч людей, які фотографуються на тлі рисунка, виставляють фото в соціальних мережах, тим самим популяризуючи політичний стрит-арт. Фактично, популярність стрит-арту різко зросла з еволюцією цифрового суспільства, позаяк глобально розширені кордони його презентації.

Постреволюційний український стрит-арт втілюється в різноманітних художніх формах: фарбування оглядово видимих об'єктів (наприклад, мостів, глухих стін багатоповерхівок, стел на в'їздах у населені пункти, набережних) у національні двоколори, «декорування» автомобілів, гігантські графіті, покриття люків і т. д. Загалом тенденцією кількох останніх років стало «прокидання» патріотизму, що призвело до «зміни обличчя» українських міст. У техніці політичного стрит-арту виконані посвяти «Небесній сотні», полеглим бійцям і цивільному населенню під час АТО тощо.

Сміливим громадянським активізмом в умовах перших днів після анексії була поява в окупованому Сімферополі трафаретного графіті зі слоганом «Putler Caput» і синтезованим воєдино образом В. Путіна та А. Гітлера [74]. Втім на окупованих територіях таких сміливих політичних протестів зафіксовано небагато, що безумовно зумовлене вірогідністю репресування стрит-артерів.

На думку організатора українського фестивалю «Mural Social Club» Д. Палієнка, однією з причин стрімкого розвитку стрит-арту в Україні є суспільний попит на нього: «Жителям міст набридли військові та політичні теми, їм захотілося яскравих барв» [45]. На думку автора роботи, якраз навпаки: військова (антивоєнна) та політична проблематика поки що залишаються на порядку денному, і на її відбиття є соціально затребувана попри емоційну втому громадськості; проблеми такого спектра і є ґрунтом для еволюціонування стрит-арту в Україні.

Від технік політичного стрит-арту перейдемо до боді-арту. Якщо звернутися до давньої української історії, то у ній знайдемо елементи слов'янського боді-арту часів неоліту. Звичайно ж, у той час у нього не вкладали політичний підтекст, а зводили тілесні зображення до оберегу-захисту від хвороб і злих духів. Натомість у Київській Русі боді-арт (татуювання) використовувалося для таврування злочинців і візуального виділення бояр, князів. У наступних історичних періодах виділимо козаків-характерників, які вирізнялися з поміж козацтва своєю зовнішністю (нанесення магічних малюнків на вишиванку та тіло у вигляді татуювання). М. Чугуєнко так описує козаків-характерників: «Своє тіло... покривали чорним чи червоним татуюванням, що мало магічні властивості» [68, с. 142]; татуювання наносилося від краю нігтів і аж до шиї.

Серед українців є неоднозначна оцінка боді-арту, зокрема політичного спрямування: одні вважають зображення на тілі оберегом, інші – мистецтвом, треті – модними віяннями. Якщо в давнину боді-арт був певним показником статусу та символом, то нині це констатувати не можна. Ще в другій половині ХХ століття боді-арт був характерний для маргіналів, творчого середовища, то нині він поширився на різноманітні соціальні прошарки. На нашу думку, сучасний український патріотичний боді-арт поєднує обидві ці тенденції – статус, символізм, доповнені сучасними віяннями політичної моди.

Хвиля національної свідомості, яку сколихнула Революція Гідності, пробудила в українців дух патріотизму. Він проявляється не лише в думках і діях, а й у тілесній

візуалізації – боді-арті з національною символікою, проукраїнськими татуваннями, які вітчизняні науковці означають поняттям «тату-клейноди». Українці через модифікацію тіла підходять до незвичного формату політичної самоідентифікації. Звичайно ж, виникають питання, пов'язані зі з'ясуванням того, що ж вкладають носії проукраїнського боді-арту в «мову свого тіла», яка мотивація нанесення таких зображень, чи модифікація тіла є соціально-політичним (патріотичним) маркером тощо.

Тілесна мова та різноманітні зовнішні прояви особистості є об'єктивною, найближчою для людини мовою, тому масова культура апелює передусім не до розумово-духовних, а до візуальних, чуттєво-тілесних форм буття людини. В умовах домінанти візуальної культури з її орієнтацією на видовищність і підвищену емоційність особливої актуальності набуває зовнішньо-тілесне вираження соціокультурних смислів [61, с. 262]. Патріотичний боді-арт розширює чуттєву сферу людини, накреслюючи шляхи віднаходження нею цілісності. Це проявляється в зростанні інтересу українців маркувати свої тіла патріотичними тату: тризубці, орнамент-вишиванка, образи «Небесної сотні», козацькі мотиви тощо. Хвиля національно-свідомих настроїв переросла в своєрідний творчий процес: художньо відтворюються події Революції Гідності, тілесно закодовується пам'ять про Майдан [64, с. 134]. Ті, хто наносять патріотичний боді-арт, мають на меті забезпечити відповідність власного тіла ідеальному соціальному стандарту, «зразковому», еталонному тілу, яке максимально відповідає соціальним запитам. А таким соціальним запитом в Україні упродовж останніх років є прагнення до миру, збереження цілісності держави, утвердження ідеї суверенності та соборності та под. Українська символіка для більшості справді має глибинний підтекст (тіло як текст), але для деякого є лише модним тілесним декором [66, с. 165].

Популярність татувань на патріотичну тематику значно зросла з початку Майдану, а згодом і зі стартом АТО. Стиль «патріотичного тату» народився на Майдані, де взимку 2014 року проходили безкоштовні тату-акції («Тату-клейноди»)

для активістів Євромайдану, організовані «Мистецькою сотнею» Майдану. Творчість представників мистецького Майдану була покликана не лише дарувати естетичне задоволення; її мета набагато глибша й ширша – передати усе розмаїття емоцій, переживань і вражень, адже кожен боді-арт повинен бути частиною людини та нести особливий зміст. Козацька тематика, тематика власне Майдану («Коктейлі Молотова», шини, тризуб у вогні) були трендовими образами Революції Гідності [61, с. 262–263].

Після подій Майдану та під час військових дій на території нашої держави багато хто втілював ідею додаткового єднання (візуалізованого в боді-арті) з Україною. Перевага у 2014–2018 роках надавалася прапорам, гербам, елементам української вишивки, вінкам із квітів, калині, колосцю та іншим етномотивам.

Патріотичний боді-арт наносять частіше хлопці, зокрема бійці, що відбувають у зону АТО, не боячись розповідей про жорстокість сепаратистів (як-от, зрізання тату в полонених, відрубання руки з патріотичною символікою, випалювання татуювання тощо). Майстри тату розглядають патріотичний боді-арт як своєрідний оберіг воїнів. Також часто роблять татуювання на військову тематику хлопці, які уже повернулись з АТО, прагнуть закарбувати ці події на тілі (тенденційно: під час та після війни боді-арт наносили з патріотичною метою – як пам'ять про важливі військові події та полеглих товаришів).

Патріотичні образи, втілені у техніках боді-арту, є ще й формою протесту митця, який для впливу на політичні процеси використовує доступні йому засоби, своєрідною формою культурного спротиву беззаконню («Митець = борець»). У соціальних мережах у 2014–2018 роках з'явилися спільноти, де учасники виставляють зображення ескізів своїх патріотичних боді-артів в альбомах, діляться ескізами. Популярними стали благодійні акції «Патріотичний боді-арт» зі збору коштів бійцям добровольчих батальйонів.

Більшість із тих, хто наносить саме патріотичний боді-арт, вкладають у своє татуювання глибинний ідентифікаційний сенс. Для когось тілесний малюнок є

спогадом про подію в житті, пам'яттю про живих чи померлих (наприклад, зображення «Небесної сотні»), візуальним акцентуванням своїх життєвих цінностей (незалежність, свобода, віра, честь і под.). Як правило, особи з вираженою політичною ідентифікацією чітко уявляють композиційне наповнення зображення, яке хочуть носити, іноді – до найдрібніших деталей [64, с.135].

Отже, носії боді-арту відчують себе однією спільнотою, бачачи собі подібних, близьких духом людей і з однаковими поглядами на життя. Загалом, мотивація нанесення патріотичного боді-арту не настільки індивідуальна, як у випадку зі зображеннями інших тематичних спрямувань. Вагомою причиною нанесення саме такого зображення є ідеологія. Якщо тату приватного характеру сприймається навколишніми як просто малюнок, то патріотичний боді-арт – як візуалізація чіткої ідентифікації особи з певними подіями з життя держави, нації [66, с. 166]. Практики боді-арту громадсько-політичного спрямування є не просто модифікацією тіла, завдяки чому візуалізовано підкреслюється індивідуальність людини, а є даниною спогадам, традиціям, зв'язку між поколіннями; це вираження протесту, фіксація свободи своїх дій, показник пошуку власного «я». Для носія патріотичного тату, «тілесний текст» є пам'яттю, концентрацією інформації та змісту [64, с. 135].

Сучасний вітчизняний патріотичний боді-арт виражає переживання і (або) усвідомлення особистістю своєї належності до тієї або іншої соціально-особистісної позиції в межах соціальних ролей (українець, патріот, борець за певні національні, державні цінності). Боді-арт є символічним засобом громадсько-політичного об'єднання з «одними» і дистанціювання від «інших»; формується одночасно і стійка внутрішня тотожність особи, і стійка схожість деяких основних якостей з іншими людьми [61, с. 263]. Отже, боді-арт маркує політичну ідентичність особи.

Сучасна практика патріотичного боді-арту пов'язується з маркерами як особистісної ідентичності, так і групової (наприклад, національної). Звертаючись із проханням набити герб України (або ж козака, калину, колосся, герб і под.) люди

вкладають глибинний сенс, ототожнюючи себе з візуальним тату-образом, реагуючи на події в країні, зазвичай демонструючи усвідомлену національну ідентичність. Патріотичний боді-арт (як і патріотичні принти на одязі та речах побуту, транспортних засобах, аксесуарах і под.) є способом висловити свою громадянську позицію, це своєрідна соціальна презентація тіла.

Висновки до розділу 4.

1. Ще до проголошення незалежності України (період перебудови) можливості акціонізму почали використовуватися в політичному процесі. Політичні перформанси є найактивніше використовуваною акціоністською технологією. Перші перформанси спрямовувалися на повалення комуністичного тоталітаризму, а після проголошення незалежності – на декларування демократичних ідей, ідеї соборності України, боротьби за українську мову тощо. Від кінця 1990-х років активізувалася тематика порушень прав людини та «чистоти» виборчого процесу. Перформанси 2000-х років актуалізували євроінтеграційну тематику. Кількість проведених перформансів різко зростала в періоди загострення протистоянь громадськості з владою (Помаранчева революція, Революція Гідності).

2. Вітчизняний політичний гепенінг веде традицію від акцій «Променів чучхе», гепенінгів періоду студентської «Революції на граніті»; у них пародіювалися й абсурдизувалися комуністичні ідеї. Події Помаранчевої революції, а особливо мирного періоду Революції Гідності можна уважати масштабним гепенінгом.

3. Еволюція політичної арт-інсталяції починається з 1994 років із робіт львівського творчого об'єднання «Фонд Мазоха». Усі роботи мали виражено іронічно-саркастичний характер щодо тогочасної влади та висміювали комплекс «старшого брата». Особливо велику кількість політичних інсталяцій було створено в дні Революції Гідності (Євроялинка («йолка»), барикади-інсталяції Майдану, численні «географічні інсталяції», які символізували загальноукраїнський характер

акції протесту та ін.). Після трагічних подій під час Революції Гідності, анексії Автономної Республіки Крим та початку антитерористичної операції на Донбасі, дедалі частіше тематикою інсталяцій виступають пацифістські мотиви, символізація ідеї ненасилля, мирного життя. Поштовхом до нових тем інсталяцій стала декомунізація й «обігрування» тематики колективної пам'яті, події на Донбасі, проблеми внутрішньо переміщених осіб в Україні, люстрація, резонансні події на міжнародній арені.

4. Традиція флешмобів ведеться в Україні з 2003 року, перші політично спрямовані флешмоби відбулися восени 2004 року, напередодні «Помаранчевої революції»). Сучасні вітчизняні політмоби мають як «живий» формат, так і віртуальний (i-mob). Зазвичай, вони присвячені урочистим або трагічним датам, наповнених символізмом. Особливу популярність набувають «хвилеподібні» флешмоби, які пов'язані з естафетним поширенням заклику до певних осіб долучитися до флешмобу.

5. Український політичний стрит-арт – «ровесник» незалежності. Його становлення відбувалося одночасно з еволюцією державності та появою проблем на цьому шляху. Найбільший сплеск політичної стрит-арт-активності пов'язаний із постаттю В. Януковича та його політичним курсом. Революція Гідності, анексія Криму та антитерористична операція на Сході України дали новий поштовх політичному стрит-арту патріотичної спрямованості зі зображенням історичних і новітніх національних героїв, пропагування національних кольорів, патріотичних гасел, державницьких образів, символів. Український стрит-арт став «аранжуванням» Революції Гідності (донесення образів загиблих у боротьбі з режимом, батальних сцен, що слугує механізмом формування колективної свідомості, збереження пам'яті про певні події в суспільстві, їх презентацію світовій спільноті) та подальшого процесу становлення української державності.

6. Елементи політичного боді-арту можна віднайти в татуюваннях ще від часів Київської Русі (використовувалося для таврування злочинців, візуального

виокремлення бояр і князів), козацько-гетьманської доби (нанесення магічних малюнків на вишиванку та тіло козаками-характерниками); у ці періоди боді-арт був показником статусу та символом. У ХХ столітті боді-арт найперше характеризував маргіналів, представників творчого середовища, але нині він вийшов за межі цих прошарків. За останні п'ять років відбувся сплеск українського патріотичного боді-арту (тату-клейноди як національний варіант: тризубці, орнамент-вишиванка, образи «Небесної сотні», козацькі мотиви тощо). Стиль тату-клейнодів зароджений взимку 2014 року з ініціативи «Мистецької сотні» Майдану як ведення «тілесного літопису» Революції Гідності. Патріотичний боді-арт передбачає глибинний ідентифікаційний сенс, а не швидкоплинну данину моді: спогад про подію, пам'ять про живих чи померлих (як зображення «Небесної сотні»), візуальне акцентування своїх життєвих цінностей (незалежність, свобода, віра, честь і под.).

Список використаних джерел до розділу 4.

1. Авер'янова, Н. (2016). Консолідуєча роль мистецтва в сучасному українському суспільстві. *Українознавчий альманах*, 19, 48–51.
2. Бабка, В. (2014). Політика пам'яті: спроба теоретичного синтезу, моделі впровадження та роль у перехідному суспільстві. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень І. Ф. Кураса НАН України*, 6 (74), 201–215.
3. Багацька, Л. (10 січ. 2013). Віктор Сидоренко: «Україні потрібно починати утверджуватися саме з мистецтва». *День*, р. 12.
4. Бахтин, М. М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (2nd ed.). Москва: Художественная литература.
5. *Біля Ради встановили крижану інсталяцію «заморожених конфліктів у Криму»* (2015). Available from <https://www.rbc.ua/ukr/news/voze-rady-ustanovili-ledyanuyu-instalyatsiyu-1426677228.html>

6. Братков, С., Солонський, С. (1997). Вибори. *Парта, 1*, 64–65.
7. *В Одесі в день пам'яті Голокосту відкрили інсталяцію з десятків білих черевиків* (2016). Available from http://dt.ua/UKRAINE/v-odesi-v-den-pam-yati-golokostu-vidkrili-instalyaciyu-z-desyatktiv-bilih-cherevikiv-197968_.html
8. Варинський, В. О. (2015). *Політичний механізм активізації соціального капіталу*. Одеса: Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського.
9. Вишеславський, Г. (2008). Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр. *Сучасне мистецтво, 5*, 7–62.
10. «Возобновление памяти»: *выставка* (2016). Available from <http://qha.com.ua/ru/kultura-iskusstvo/quot-vozobnovlenie-pamyati-quot-otkrilas->
11. Волянчук, О. (2013). Політика пам'яті. In А. М. Киридон (Ed.), *Національна та історична пам'ять: словник ключових термінів* (pp. 325–329). Київ, ДП «НВЦ «Пріоритети».
12. Гавришак, Л. (2013). Новітні інформаційні технології як засіб розвінчування сучасної подвійної суспільної моралі. *Проблеми гуманітарних наук. Філософія, 31*, 51–63.
13. Ганкевич, Р. *Під Верховною Радою виставлять 3-метрову «Корупційну дупу»* (2014). Available from http://zaxid.net/news/showNews.do?pid_verhovnoyu_radoyu_vistavlyat_3metrovu_koruptsiynu_dupu&objectId=1325978
14. Гончар, Н. (2013). *Автопортрети. Вибрані вірші*. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА.
15. Грідяєва, Т. (2015). Перформанс та просторові мистецькі події-акції в Україні (1960-х – перша пол. 1990-х років). *Народознавчі зошити, 4 (124)*, 899–907.
16. Груева, А. (2018). Политический перформанс как технология коммуникативной интеракции. *Administrare Publică. Revistă metodico-științifică trimestrială, 1 (97)*, 128–132.

17. Груєва, О. В. (2016). Інсталяція як новітня форма політичного акціонізму. *Вісник Дніпропетровського університету ім. Олеся Гончара. Серія Філософія. Соціологія. Політологія*, 5, 17–24.

18. Груєва, О. В. (2016). Перформанс: використання творчого потенціалу у політиці. *Держава і право. Серія Політичні науки*, 74, 97–107.

19. Груєва, О. В. (2017). Використання потенціалу стріт-арту в політичному процесі: аналіз зарубіжного досвіду. In *Матеріали II всеукраїнської науково-практичної конференції Соціально-політичні проблеми сучасності*. Дніпро: Університет імені Альфреда Нобеля, 64–67.

20. Груєва, О. В. (2017). Вуличні політичні інсталяції як спосіб вираження протестних революційних ідей. In *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції Історія, проблеми та необхідні умови становлення громадянського суспільства в Україні*. Львів: Львівська фундація суспільних наук, 88–92.

21. Груєва, О. В. (2017). Політична інсталяція як постмодерністська форма політичного акціонізму. In *Матеріали II науково-практичної конференції «Соціальні трансформації у кризовий період»*. Краматорськ – Вінниця: Наукова ініціатива «Універсум», 70–73.

22. Груєва, О. В. (2017). Політичні інсталяції як механізм реалізації політики пам'яті. In *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників суспільних наук*. Київ: Київська наукова суспільствознавча організація, 85–88.

23. *Дні мистецтва перформанс у Львові. Школа перформансу* (2016). Available from <http://dzyga.com/dp/content/view/116/231/lang,ua>

24. *«Злочини Путіна в Сирії»: під посольством РФ у Києві активісти створили моторошну інсталяцію* (2016). Available from <http://www.5.ua/suspilstvo/instaliatsiia-z-ulamkiv-lialok-ta-shtuchoi-krovi-pid-posolstvom-rf-aktyvisty-vlashtuvaly-aktsiiu-zlochyny-putina-v-syrii-133771.html>

25. Індюхова, О. (2012). *Графіті та стрит-арт хочуть взяти під контроль*. Available from <http://www.dw.com/uk>
26. *Інсталяція в Луцьку: бруківка «перекочувала» з Майдану до митців* (2014). Available from <http://www.volynpost.com/news/29052-instalaciia-u-lucku-brukivka-perekochuvala-z-majdanu-do-mytciv-foto>
27. *Інсталяція Синтії Гутьєррес на місці пам'ятника Леніну* (2016). Available from <http://izolyatsia.org/ua/project/social-contract/inhabiting-shadows-post-release/>
28. Калініченко, О. (2005). Полковник і демократи. In О. Кривенко (Ed.). *Антологія публікацій у газеті «Post-Поступ» (1991–1994)* (pp. 23–24). Львів: ЗУКЦ.
29. Кені, П. (2006). *Карнавал революції. Центральна Європа 1989 року*. Київ: Критика.
30. Ковтонюк, Н. П. (2015). Смісловий концепт карнавалу як код прочитання дискурсу Майдану. *Мовні і концептуальні картини світу: збірник наукових праць Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка*, 1 (52), 347–358.
31. Ковтунович, Т., Привалко, Т. (Eds.) (2016). *Майдан від першої особи. Мистецтво на барикадах*. Київ: К.І.С.
32. Кривенко, О., Павлів, В. (2003). *Енциклопедія нашого українознавства* (2nd ed). Київ: Дух і літера.
33. Крулько, І. (2017). *Стартував флешмоб «United Ukrain». Долучайтесь!* Available from <http://blogs.pravda.com.ua/authors/krulko/5878fd4907fba/>
34. Кулик, В., Голобуцька, Т., Голобуцький, О. (2000). *Молода Україна: сучасний організований молодіжний рух та неформальна ініціатива*. Київ: Центр дослідження проблем громадянського суспільства.
35. Купрій, Т. Г., Головка, М. Ю. (2012). Флешмоб як соціальне явище і технологія інформаційної комунікації. *Грані*, 7 (87), 71–75.

36. Лейбедєв-Кумач, Д. (3 верес. 2004). Україно наша чужейська... *Дзеркало тижня*, р. 6.
37. Луценко, А. В. (2014). Філософія постмодернізму як стратегія осягнення тілесності. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія Гуманітарні студії*, 203, 68–75.
38. Мартинова, С. (2013). Федірко презентував у Чернівцях «Circus Politicus» і продавав валянки. Available from <http://www.bukinfo.com.ua/show/news?lid=31502>
39. Метельський, Р. (2015). «Тиша» та «Мамаєва сорочка» від Я. Ткачук та О. Кравченко. Available from <http://photo-lviv.in.ua/tysha-ta-mamajevasorochka-vid-yaroslavy-tkachuk-ta-oli-kravchenko/>
40. Михальчук, В. В. (2012). Новітні мистецькі технологій в галерейній діяльності України. *Культура і сучасність*, 2, 248–253.
41. Мусієнко, Н. (2014). Мистецтво і революція: київський Майдан 2013–2014 рр. *Агора*, 13, 53–57.
42. Мусієнко, Н. (2015). *Мистецтво Майдану*. Retrieved from http://mari.kiev.ua/Moussienko_MAIDAN_ART.pdf
43. Мусієнко, Н. (2014). Мистецтво Майдану: Дослідження з соціокультурної антропології. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, 10, 155–192.
44. Окаринський, В. (2010). Риси контркультури у суспільних процесах періоду перебудови в Україні (друга половина 1980-х – 1991 рр.). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія Історія*, 1, 190–203.
45. Палиєнко, Д. (2016). *Почему уличное искусство так стремительно развивается в Украине и в каком именно направлении его следует развивать*. Available from http://lb.ua/blog/dmitriy_palienko/336809_pochemu_ulichnoe_iskusstvo.html

46. Полюхович, Д. (15 верес. 2006). Висміяні монстри. *День*, р. 7.
47. *Понад 700 курсантів Академії сухопутних військ долучились до флешмобу #22pushupchallenge* (2017). Available from http://zaxid.net/news/showNews.do?ponad_700_kursantiv_akademiyi_suhoputnih_viysk_doluchilis_do_fleshmobu_22puzhupchallenge&objectId=1415968
48. Починок, Ю. (2014). Перформанс як медіа-текст. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія Іноземна філологія*, 126, Iss. 2, 63–71.
49. Романенко, С. (2005). О толпе, флешмобе и задачах социологии. *Вестник Одесского национального университета. Серия Социология и политические науки*, 11, Vol. 10, 80–87.
50. Сергацкова, Е. (2013). *Алевтина Кахидзе: «Майдан – это совместный художественный акт»*. Retrieved from http://artukraine.com.ua/a/alevtina-kahidze-maydan-eto-sovmestnyu-hudozhestvennyyakt/.Vgt_4n3SN2E
51. Сидоренко, В. (n.d.). *«Деперсоналізація»*. Available from <http://sydorenko.gallery/?q=uk/node/76>
52. Станко, А. (2013). *Янукович – це непристойне зображення*. Available from <http://blogs.pravda.com.ua/authors/stanko/50f95b23ef224/>
53. Стасюк, І. (2016). *Занурюючись у темряву політичного*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/columns/2016/12/6/221088/>
54. *Стрит-арт как аранжировка революции* (2011). Available from <http://streetart-ekb.livejournal.com/36190.html>
55. Стукалова, К. (2016). *(Не)втрачене десятиліття: мистецтво в соціально-політичному контексті 90-х років*. Retrieved from http://www.ji-magazine.lviv.ua/2016/Ne_vtrachene_desyatylittya.htm
56. Таран, С. (2017). *Флешмоб по-українськи: всі віджимаються по 22 рази, але кошти для бійців АТО ніхто не збирає* (2017). Available from <https://www.facenews.ua/columns/2017/311795/>

57. Тузяк, Н. (2015). «Євромайдан не мав би перемогти». Ярослав Грицак про парадокси покоління без майбутнього. Available from http://zaxid.net/news/showNews.do?yevromaydan_ne_mav_bi_peremogti&objectId=1365158
58. У київському музеї з інсталяції прибрати антипутінські гасла (2012). Available from http://ukr.lb.ua/culture/2012/05/18/151699_kievskom_muzei_installyatsii_ubrali.html
59. У Раді встановили інсталяцію до річниці анексії Криму (2015). Available from <http://ua.korrespondent.net/ukraine/3491801-u-radi-vstanovyly-instaliatsiui-do-richnytsi-aneksii-krymu>
60. У світі стартував флешмоб «Global Shevchenko» (2017). Available from <http://gazetavv.com/news/ukraine/1487005516-u-sviti-startuvav-fleshmob-global-shevchenko-.html>
61. Хома, Н. М. (2015). Патріотичний боді-арт: політична мода чи мода на патріотизм? *Studia Politologica Ucraino-Polona*, 5, 259–264.
62. Хома, Н. М. (2015). Політичний перформанс як акціоністська форма протесту. *Політикус*, 2, 79–83.
63. Хома, Н. М. (2014). Політичний перформанс як постмодерна форма соціального протесту. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. Серія Політологія. Соціологія. Право, 1 (21), 18–23.
64. Хома, Н. М. (2016). Символізація політичної реальності: тіло й одяг як самоідентифікаційне вираження. *Політичні інститути та процеси*, 1, 132–139.
65. Хома, Н. М. (2014). Соціалізуючий вплив акціонізму: мистецько-політичний синтез в проекції моделювання політичної поведінки. *Актуальні проблеми політики*, 53, 40–47.
66. Хома, Н. М. (2015). Політологічні читання імені професора Богдана Яроша: збірник наукових праць. In В. І. Бортніков, Я. Б. Ярош (Eds.), *Тату-клейноди як компонента патріотичної політичної моди* (pp. 164–166). Луцьк: Вежа-Друк.

67. Чистилин, В. (2013). *Голос улицы*. Available from <http://glavnoe.ua/articles/a8085>
68. Чугуєнко, М. (2003). *«Шокуюча Україна». Лабіринти історії*. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля».
69. Шапіро, О. (23 лют. 2006). Помаранчева революція на експорт. *День*, р. 7.
70. *Як інсталяція об'єднала Леніна, Мадонну та Діву Марію в Центрі Києва* (2016). Available from <http://lwin.club/2016/11/08/yak-instalyatsiya-obyednala-lenina-madonnu-ta-divu-mariyu-v-tsentri-kyueva/>
71. Hrujeva, O. (2017). Happening polityczny jako technologia postmodernistycznego dzialania politycznego (analiza zagranicznego i krajowego doświadczenia zastosowania). *Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія Політологія*, 11, 30–37.
72. Khoma, N. (2015). Political happening as a protest from of political participation. *Studium Europy Środkowej i Wschodniej*, 3, 267–273.
73. Khoma, N. (2014). Polityczny flashmob: specyfika okresu Rewolucji Godności I ukraińsko-rosyjskiej konfrontacji militarnej. *Studium Europy Środkowej i Wschodniej*, 2, 141–148.
74. *Putler Caput. У Сімферополі з'явилися антипутінські графіті* (2014). Available from <http://molotoff.info/riot/13-2009-07-04-18-41-18/2009-08-26-16-42-27/6461-putler-caput-u-simferopoli-zjavilisja-antiputinski-grafiti.html>
75. Sakharuk, V. (Ed.). (1995). *Kiyiv art meeting. New art from Poland, Ukraine, Russia*. Gliwice: [s. n.].
76. *22 Push Up Challenge від Посольства України в Республіці Білорусь* (2017). Available from <https://www.youtube.com/watch?v=wZWQhNcmwAw>
77. *22 віджимання. Посольство України у Польщі долучилося до флешмобу* (2017). Available from http://espresso.tv/news/2017/01/26/22_vidzhymannya_posolstvo_ukrayiny_u_polschi_doluchylosya_do_fleshmobu

ВИСНОВКИ

1. Політичний акціонізм – система художньо увиразнених форм політичного протесту, публічного обговорення та дискусії, у яких проявляється театралізація, ігрова компонента, видовищність, динамічність. Це сукупність спектакулярних форм політичної участі, зазвичай, протестного й провокаційного (подекуди й асоціального) характеру з викликом існуючому політичному ладу. До політичного активізму відносимо низку ненасильницьких технологій протесту на перетині політичного активізму та артистизму, які спрямовані не стільки на масове охоплення аудиторії, скільки на увагу медіа.

2. Політичний акціонізм охоплює не усі тілесні жести, а публічні вчинки з глибинним сенсом; це нова форма комунікації з акцентом на процесуальність (важливі не стільки дії акціоністів, скільки реакція громадськості на них). Політичний акціонізм утворений на перетині політичного та мистецького, це мистецько-видовищно-ігрова форма донесення політичного. Він виник завдяки наділенню політики ігровою компонентою. Сучасна політика дедалі частіше акцентує на видовищності (як і формі, і змісті події), а не на дебатах, дискусії. Політичний акціонізм засвідчує інтегрування в поле політики ігрових механізмів, коли політика підкорена силі інстинкту театральності.

3. Політичний акціонізм має: 1) неінституціоналізований характер; 2) зазвичай незаангажовано доносить певний політичний меседж, але й може представляти певну ідеологію, бути провідником політичних ідей. Творцями акцій є як митці (які, зазвичай, політично незаангажовані), так і активні суб'єкти політики, на зразок партій, громадських організацій, які в свої акції «вкладають» ідеологічно мотивовані меседжі; 3) ідея акції просувається для привернення уваги влади до проблеми, але первинна інтеракція здійснюється не з владою, а з глядачем, який може стати учасником акції під час її перебігу (як-от у випадку з політичним гепенінгом) або ж відреагувати на неї (як-от зняти відео флешмобу чи сфотографувати політичну арт-інсталяцію, поширити у соціальних мережах) тощо.

4. Функціями політичного акціонізму визначено: 1) інформаційно-комунікаційну (донесення певної політичної ідеї, генерація нових політичних смислів, швидке поширення інформації в яскравій формі); 2) політичної соціалізації (під впливом різноманітних акцій формується політичний світогляд особи, її розуміння політичного; акціоністи виступають агентами політичної соціалізації); 3) політичної мобілізації (проведення акції, наприклад, політмобу, є згуртуванням людей для просування політичної ідеї; акціонізм дає поштовх до участі в потенційних акціях, як-от революційний стрит-арт може спонукати до безпосередньої участі в акціях протесту).

5. Політичний перформанс – це різновид акціоністських практик, який є візуально-процесуальною композицією (грою, виступом) на політичну тематику зі символічними атрибутами, яка представлена випадковій чи запрошеній аудиторії. Політичний перформанс є різновидом соціальних перформансів, які є відповіддю на злободенні суспільно-політичні події. Він є політичним публічним жестом (фізичним, вербальним) зі символічним змістом. Риси: 1) лаконічність, ритуальний механізм, ігрова природа для вираження політичного смислу за допомогою художніх практик; 2) зорієнтованість на візуальний характер сприйняття та пошук символічних підтекстів (прихованих смислів); 3) поєднує жест, епатаж і провокативність, може виходити за межі загальноприйнятних етичних норм; 4) використовує стратегію шоку для руйнації стереотипності політичного мислення громадян; 5) містить елементи парадоксальності, часто – абсурдності; 6) транслює актуальні політичні проблеми через тіло людини-перформера, яке постає як знакова, символічна система, що генерує нові політичні смисли; 7) створювана політичним перформером подія не відрізняється від світу повсякденності, а лише у незвичній формі апелює до проблеми; 8) для його виконання достатньо лише тіла (тіл) й публічного простору; 9) глядачі не залучаються в розвиток сюжету.

6. Політичний гепенінг – акціоністська імпровізаційна форма політичної активності зі залученням ситуативних учасників, умовністю динамічно змінюваного

сценарію акції. Риси: 1) ігрова імпровізаційність на політичну тематику; 2) глядач є співвиконавцем гепенінгу, межа між ініціаторами-виконавцями гепенінгу та глядачем відсутня; 4) створення шоккових ситуацій, через які присутні провокуються на емоцію; 5) відсутність чіткого сюжету; створення атмосфери абсурду, інколи – насилля для виклику асоціації з реальністю повсякдення; 6) проведення в умовах публічного простору; 7) унікальність кожного гепенінгу, неможливість його повторення; 8) сприйняття глядачем дії учасників як алогічних, абсурдних, але ці дії з позиції ініціаторів є наповненими політичним символізмом; 9) невизначена тривалість проведення. Різновидом політичних гепенінгів виділено монстрації.

7. Політична арт-інсталяція – просторова композиція, елементи якої в поєднанні наділені символічністю, транслюючи, маніфестуючи певні політичні ідеї. Риси: 1) спрямована на зміну людиною політичного простору; 2) створюється як професійними митцями, так і протестним немистецьким середовищем; 3) зорієнтована на візуальне, невербальне сприйняття.

8. Політичний флешмоб (політмоб) – видовишно-ігровий різновид політичного акціонізму, який полягає в одноразовому або хвилеподібному проведенні масових короткотривалих театралізованих акцій за попередньо узгодженим сценарієм; це спектакулярна мережева взаємодія, яка здійснюється на основі горизонтальних соціальних комунікацій. Риси: 1) позаінституційний характер; 2) організація найчастіше за посередництва Інтернет-ресурсів; 3) видовищність, яскраво виражений ігровий контекст; 4) хронометричність, відсутність імпровізацій (характерне для класичних одноразових флешмобів).

9. Політичний стрит-арт – політично спрямоване вуличне мистецтво, яке візуалізує соціально-політичний процес переважно в межах урбанізованого простору. Риси: 1) протестний характер (естетична форма протесту) або ж є формою політичної рефлексії; 2) яскрава спрямованість на глядача; 3) локалізація насамперед у місцях історичних трагедій, етнічних конфліктів, соціальної, економічної чи політичної напруги; 4) неоднозначна громадська оцінка (від схвалення до

порівняння з вандалізмом); 5) швидка реакція на резонансу політичну подію (репрезентує поточний момент, але водночас може виступати механізмом реалізації політики пам'яті); 6) схильність до анонімності (через провокативний і часто антирежимний характер), ухиляння від прямого контакту стрит-артера та глядача; 7) ідентифікує автора з певними політичними установками; 8) найчастіше набуває форми графіті, трафаретних силуетів, рідше – як муралізм (з огляду на його трудомісткість, фінансову та часову затратність).

10. Політичний боді-арт – вид акціонізму, який використовує мову тіла через нанесення на нього зображень для візуалізації політичної самоідентифікації. Є формою невербальної комунікації, привернення уваги людини до себе (підкреслення індивідуальності), способом відчутти себе «своїм» у певному соціальному середовищі (спосіб політичної «упізнаваності»). Водночас політичний боді-арт може бути лише даниною політичній моді та не бути пов'язаним із груповими чи особистісними маркерами ідентичності.

11. Проаналізовані політичні перформанси, починаючи зі середини ХХ століття: а) кінця 1950–70-х років: акції «Ситуаціоністського Інтернаціоналу», «Помаранчевого Інтернаціоналу» («Провотаріату»), руху іппі (йіппі), І. Захарова-Росса, В. Ленгер (Валі Експорт) та ін.; б) 1980–90-х років: М. Абрамович, О. Бренер, А. Осмолівський, О. Кулик; в) від початку 2000-х років: білоруських перформерів С. Адамовича, Д. Вишнева, А. Пушкіна та Л. Русової; російських перформерів П. Павленського, арт-груп «23:59» та «Війна», панк-рок-гурт «Pussy Riot» та ін. Їх аналіз засвідчив протестну природу та маніфестування певних вимог: виступи проти війни, корупції, гендерної нерівності, утисків прав людини тощо. При аналізі основна увага приділена перформансам, які проводилися в недемократичних країнах, де навіть непряма творча критика влади переслідувана. Констатуємо, що завдяки демонстративному епатажу та провокаційній формі донесення політичної ідеї уможлиблюється підвищений інтерес медіа та громадськості, адже

найважливішим завданням політичного перформансу вважаємо спричинення громадського резонансу.

12. Проаналізовані гепенінги на прикладі антикомуністичних акцій: польської «Помаранчевої альтернативи» В. Фридриха (Майора) (кінець 1980-х рр.), російських «Суспільства дурнів», «Ініціативи революційних активістів», різноманітних карнавальних псевдопартиї («Субтропічна Росія», Партия любителів пива ім. А. Лінкольна, КПРС ім. Брежнєва, Партия диктатури плюралізму та ін.), рухів «Фіолетових» і «Синій вершник» та ін. Наголошено, що у гепенінгах використовуються елементи абсурдизації, аби завуалювати протест і уникнути репресій; іронія, сарказм, гумор – основна зброя гепенінгів. Значна частина проаналізованих гепенінгів стосувалася новітнього періоду розвитку країн колишнього соціалістичного табору та СРСР, де гепенінги відбили суспільний запит на прояв антивладного сарказму, критику партійних і виборчих «брудних» ігор, практикованих «класичними» партіями та ін. причинами.

13. Сучасні арт-інсталяції політичного спрямування ведуть початок від першої половини ХХ століття (дадаїсти, сюрреалісти). Аналіз сучасних політичних арт-інсталяцій засвідчив їх роль найперше як форми збереження, підтримки колективної пам'яті, яка спрямована на реконструкцію минулого (пам'ять про жертви двох світових воєн, жертв Голокосту, голодоморів, громадянських воєн і под.). Інсталяції є однією з найпопулярніших акціоністських практик під час сучасних революційних подій, що ми аргументували на прикладі «Арабської весни» та гонконгської «Парасолькової революції». У них піднімаються найгостріші проблеми сьогодення (нелегальна міграція, війни, порушення прав людини, втручання у внутрішні справи суверенних країн тощо). Мистецтво арт-інсталяцій постає як політичний жест.

14. Виділяємо різновиди сучасних політмобів: «мовчазні» флешмоби (їх поява зумовлена владними переслідуваннями моберів); Інтернет-флешмоби (i-mob у Twitter, Facebook та інших мережах зі створенням відповідного хештегу);

хвилеподібні естафетні флешмоби (передбачають масовість акцій із передачею права на проведення акцій від індивідуального чи колективного актора до наступних учасників) та ін. Підкреслюється, що абсолютна більшість політичних флешмобів мають мирний характер, але є приклади (нечисельні) переростання мирної за своєю природою акції в організоване насилля. Звертається, що в окремих недемократичних державах флешмоб прирівняний до інших акцій протесту (мітингів, пікетів), заборонена стихійна самоорганізація для їх проведення.

15. Сучасний політичний стрит-арт веде традицію починаючи від 1920-х років, а широкого розповсюдження набуває з кінця 1960-х років. Наш аналіз засвідчив, що стрит-арт найвиразніше проявляється під час масових протестів: революційний стрит-арт трансформує радикальний художній жест у радикальний політичний, а вуличне мистецтво стає на службу суспільству. Особливий потенціал стрит-арт має в недемократичних країнах, де, незважаючи спротив влади, є прояви творчого протесту (як-от в Ірані, Кенії, Сирії).

16. Політично спрямований боді-арт відомий зі стародавніх часів (символізував статус людини), але сучасного звучання набув у ХХ столітті, починаючи від 1910-х років (російський футуризм проголосив «вторгнення мистецтва в життя» через модифікацію тіла). Кількість людей із різноманітним політично спрямованим боді-артом найперше зростає під час революцій, воєн, а також після них. Ставлення до політично спрямованого боді-арту в різні часи й у різних державах змінювалося – від кримінального переслідування (як-от у СРСР), трактування його як певної хвороби (як-от у Великій Британії, де уживають поняття «синя хвороба») до розуміння як естетичного авангардизму або ж як явища масової культури.

17. Еволюцію вітчизняного політичного акціонізму пов'язуємо з періодом перебудови, але до початку 2000-х років різноманітні авангардні практики в політиці мали радше поодинокий характер. Перші вітчизняні політичні перформанси датовані початком 1990-х років (Ю. Соколов, О. Замковський, С. Горський, В. Кауфман,

харківська «Група швидкого реагування») з подальшою еволюцією в 2000-х роках (група «Революційний Експериментальний Простір», Н. Гончар, П. Армяновський та ін.). Особливу увагу приділено аналізу політичних перформансів Революції Гідності (перформанси з жовто-блакитним піаніно та ін.). Відзначимо перформанси «Київського культурного трибуналу», «Колективу Конкретних дат», руфера П. Ушевця, М. Куликовської. Самобутність українського перформансу вбачаємо в його активній реакції на болісні процеси у суспільстві та державі. Перші перформанси спрямовувалися на повалення комуністичного тоталітаризму, а після проголошення незалежності – на декларування демократичних ідей, ідеї соборності України, боротьби за українську мову тощо. Від кінця 1990-х років активізувалася тематика порушень прав людини (особливо у сфері свободи слова) та «чистоти» виборчого процесу. Перформанси 2000-х років актуалізувати євроінтеграційну тематику та проблеми політики пам'яті (вшанування пам'яті жертв голодоморів, Голокосту, депортації кримських татар), з 2014 року – проблеми анексії АР Крим, збройних дій на Донбасі, проблеми внутрішньо переміщених осіб тощо.

18. Вітчизняний політичний гепенінг веде традицію від акцій «Променів чучхе», акцій періоду студентської «Революції на граніті»; у них пародіювалися й абсурдизувалися комуністичні ідеї. Різновидом гепенінгів, які уже «прижилися» в Україні, визначено монстрації – акції без сценарію за аналогією з демонстрацією, але художньо представлені та змістовно абсурдизовані.

19. Еволюція політичної арт-інсталяції ведеться від початку 1990-х років (іронічно-саркастичні щодо влади роботи творчого об'єднання «Фонд Мазоха»). Особливо велику кількість політичних інсталяцій було створено під час Революції Гідності (наприклад, каркас новорічної ялинки-2014 на київському Майдані Незалежності, барикади-інсталяції Майдану, «географічні інсталяції», які засвідчували загальноукраїнський характер акції протесту та ін.). Тематика сучасних інсталяцій: символізація ідеї ненасилля та мирного життя; люстрація; декомунізація;

збереження колективної пам'яті; привернення уваги до резонансних подій на міжнародній арені.

20. Український політичний стрит-арт розвивається від середини 1990-х років, а з початком третього тисячоліття припадає «вибух» вуличного мистецтва з хвилеподібними стрибками активності, які безпосередньо корелюються зі соціально-політичною ситуацією. Національні кольори, державна символіка, поетичні цитати, обриси упізнаваних національних героїв зображені в різноманітних техніках вуличного живопису. Стрит-арт і популяризує певні ідеї, і є сатирою щодо соціально-політичних проблем, і виступає політичною карикатурою щодо політиків. Трагічні події в Україні останніх років дали новий поштовх політичному стрит-арту патріотичної спрямованості зі зображенням історичних і новітніх національних героїв, акцентом на національних кольорах, патріотичних гаслах, державницьких образах і символах. Український стрит-арт став «аранжуванням» Революції Гідності (донесення образів загиблих у боротьбі з режимом, батальних сцен, що слугує механізмом формування колективної пам'яті) та подальшого процесу становлення української державності.

21. Елементи політичного боді-арту є в татуюваннях часів Київської Русі (бояри і князі, а також злочинці), козацько-гетьманської доби (козаки-характерники); тогочасний боді-арт був показником статусу особи. У ХХ столітті боді-арт був притаманний маргіналам, творчому середовищу, але нині він вийшов за межі цих прошарків. В останні роки відбувся сплеск українського патріотичного боді-арту (тату-клейноди як національний варіант: державні та національні символи, орнамент-вишиванка, образи національних героїв, козацькі мотиви тощо). Патріотичний боді-арт не має бути швидкоплинною даниною моді, а виражати глибинний ідентифікаційний сенс: спогад про подію, пам'ять про національних героїв, візуальне акцентування життєвих цінностей (незалежність, свобода, віра, честь і под.).