

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗИНА

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**Бавикіна Вікторія Миколаївна**

УДК 316.288:7.036

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**«ПОЛІТИЧНИЙ АКЦІОНІЗМ У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ**  
**СОЦІАЛЬНОЇ ДІЇ»**

Спеціальність 22.00.01 – «Теорія та історія соціології»

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата соціологічних наук

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

\_\_\_\_\_ В. М. Бавикіна

Наукова керівниця: Стародубцева Лідія Володимирівна, докторка  
філософських наук, професорка.

Харків – 2020

## АНОТАЦІЯ

**Бавикіна В. М. Політичний акціонізм у контексті теорії соціальної дії.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата соціологічних наук за спеціальністю 22.00.01 – теорія та історія соціології. – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна Міністерства освіти і науки України, Харків, 2020.

Результатом даного дослідження стала концептуалізація феномена політичного акціонізму в контексті теорії соціальної дії. Виявлено місце політичного акціонізму в контексті соціальних, художніх і перформативних практик. Визначено семантичний спектр суміжних із поняттям мистецької політичної акції категорій (перформанс, гепенінг, акція політичного протесту). Запропоновано два авторських варіанти дефініції поняття «політичний акціонізм» у контексті соціологічного аналізу – політичний акціонізм у широкому сенсі розуміється як мистецтво епатажної художньої дії соціально-політичного спрямування, а у вузькому сенсі визначається як сингулярна неінституціоналізована мистецька форма соціальної дії, що реалізується художником-акціоністом в якості провокативного емансипативного жесту, спрямованого на публічну критику влади, держави та політичного режиму, порушення онтологічної безпеки глядача, перерозподіл соціально-політичного простору та перевизначення ролі митця в соціумі.

Доведено необхідність розгляду політичного акціонізму в контексті теорій соціальної дії М. Вебера, структурації Е. Гідденса, символічного інтеракціонізму Дж. Міда, концепції свободи Х. Арендт, дисциплінарної влади М. Фуко, символічної влади П. Бурдьє, дослідження Ж. Рансьєра про режими чуттєвості, праці з метаполітики та концепту події А. Бадью, концепції «плинної сучасності» З. Баумана та критики політичного

Ш. Муфф, адаптовані та екстрапольовані на сферу досліджень сучасного мистецтва як відображення стану соціального простору та політичного клімату в країні. Показано, що соціологічне дослідження трансформації мистецьких практик не тільки змінює розуміння потенціалу художнього висловлювання, але й відкриває нові ракурси теоретичного аналізу соціальної структури і факторів детермінованості соціальних змін у тій країні, де відбувається політична акція.

Розкрито цілі політичного акціонізму як форми соціальної дії: дестабілізація рутинних практик, характерних для соціально-політичної ситуації в країні, де відбувається акція; порушення існуючого порядку відтворення соціальної реальності та відчуття онтологічної безпеки акторів суспільства шляхом радикалізації форми художнього висловлювання; донесення критичного повідомлення до реципієнтів політичної акції шляхом звернення уваги цільової аудиторії на соціально вагомому проблему в підкреслено епатажній шокуючій формі; здійснення деструктивного впливу на домінуючі соціальні судження щодо процесів у політичному полі того чи іншого суспільства мистецькими методами радикальної прямої дії в публічному просторі.

Визначено основні соціально-політичні функції політичного акціонізму (деконструююча, емансипаторна, критична) та його структурно-динамічні елементи (акціоніст; дія художника, спрямована на привернення уваги до актуальної соціальної проблеми; умови здійснення соціальної дії; концептуальний зміст дії; публічні результати та соціальні наслідки проведеної акції). Розроблено концептуально-методологічну стратегію дослідження, засновану на трьохкомпонентній моделі інтерпретації феномена політичного акціонізму як форми соціальної дії, що розуміється як: 1) цілераціональна соціальна дія, направлена на порушення онтологічної безпеки глядачів і руйнацію інституціоналізованих зразків соціальної поведінки; 2) радикальна мистецька Подія, що має політичний та емансипаторний потенціал, переозначає усталені соціальні норми та

демонструє альтернативні орієнтири соціальної дії в публічному просторі; 3) авторитарна політична дія, що виступає у ролі квазіопозиції до політичного режиму, тим самим підтримуючи конструювання владного дискурсу.

Проаналізовано причини виникнення політичного акціонізму в різних країнах, встановлено кореляцію між процесом розвитку політичного акціонізму та політичним устроєм суспільства: доведено, що найпотужніше акціонізм розвивається в суспільствах із квазідемократичними політичними режимами, що характеризуються тенденцією до авторитаризму у формуванні стратегій політичної влади, наявністю процесу естетизації політики у формуванні офіційної державної ідеології, узурпацією політичної влади, жорсткою регламентацією публічного простору, контролем над медіасферою, порушенням державними соціальними інститутами принципів базових демократичних свобод.

Описано генезу та еволюцію акціонізму в країнах Європи, де він мав найбільш помітні прояви: Віденський художній акціонізм (О. Мюль, Г. Нітч, Р. Шварцкоглер та ін., 1952–1965 рр.), Перша (О. Бренер, О. Кулик, А. Осмолівський та ін., 1991–1997 рр.) та Друга (арт-група «Війна», панк-група «Pussy Riot», П. Павленський та ін., 2004–2018 рр.) хвилі Московського акціонізму. Досліджено зародження українського мистецького акціонізму (арт-групи «Р.Е.П.» і «SOSka», П. Армяновський та ін., 2004–2018 рр.).

Запропоновано типологію політичного акціонізму як форми соціальної дії в залежності від політичних режимів суспільств, де він виникає; порівняно специфіку соціально-політичних контекстів, у яких з'являється кожен із виділених типів: 1) іманентний акціонізм, що є типовим для травмованих суспільств із високим рівнем контролю публічного та інформаційного просторів; 2) ангажований акціонізм, що є характерним для політичних режимів гібридної демократії з мінімальною участю суспільства у творенні держави, високим рівнем політичної довіри та низьким рівнем можливості

реалізації демократичних свобод; 3) латентний акціонізм, що є спорадичною дією в насичених політичними подіями публічних просторах суспільств із низьким рівнем політичної довіри.

Визначено специфіку здійснення та сприйняття мистецьких політичних акцій в сучасному українському суспільстві на основі результатів проведеного експертного неформалізованого онлайн-інтерв'ю «Особливості функціонування політичного акціонізму в сучасному українському суспільстві» (2017–2018 рр.), що дозволило якісно доповнити уявлення щодо загальної інтерпретації політичного акціонізму та його основних характеристик. Не дивлячись на нормативні розрізнення значень понять «акція» та «політичний протест», в українському контексті семантичні межі між ними часто нівелюються або повністю зникають. Український політичний акціонізм розглядається в залежності від типу представленої в експертній думці дискурсивної інтерпретації як мистецька дія, політичний протест, провокація, PR-стратегія задля досягнення художником-акціоністом популярності. Виникнення та розвиток політичного акціонізму пов'язані, перш за все, з неможливістю прояву легітимних форм громадянської активності та/або користування законних важелів впливу на державні соціальні інститути. В політичних режимах, що є перехідними та знаходяться в процесі становлення громадянських суспільств, до яких можна віднести Україну, політичний акціонізм проявляється у формі окремих нерегулярних акцій, що не виходять в медійне поле, мають помірну, позбавлену радикальності, форму та, частіш за все, спрямовані на соціальну критику або обговорення профільних питань художнього виробництва.

Важливим результатом проведення експертного інтерв'ю стало визначення специфіки функціонування політичного акціонізму в сучасному українському мистецтві як форми соціальної дії: відсутність системності у плануванні та випадковий характер появи тієї чи іншої акції; невизначеність умов і нестабільність ходу реалізації акції; тяжіння дії художника-акціоніста скоріше до нерадикальної соціальної критики, ніж до провокації та епатажу;

апеляція мистецького висловлювання акціоніста в першу чергу до художнього та культурного полів, і лише в другу чергу – до політичного; спорадичний характер вирішення проблеми фото- та відеофіксації здійсненої акції; незацікавленість медіафахівців у адекватному висвітленні політичних акцій в українському інформаційному полі; інертність художнього поля до сприйняття мистецької політичної акції. Виокремлені характеристики пов'язані з феноменом свого роду «непомітності» українського акціонізму – неактуальністю даної форми мистецького висловлювання (для художників-акціоністів) і відсутністю зацікавленості в акціях з боку глядачів через такі фактори: нестабільність відчуття онтологічної безпеки в сучасному українському суспільстві, низький рівень політичної довіри до соціальних інститутів і представників влади, відчуження громадського населення від органів державного управління, відкритість соціально-політичного простору до публічних дебатів, вільний доступ до інформаційних ресурсів і гетерогенність медійного поля.

У контексті теорій соціальної дії та структурації політичну мистецьку акцію можна розглядати як цілераціональну дію, що є одночасно орієнтованою на декілька соціальних систем: суспільства (соціальні норми, цінності, моделі поведінки та рутинні практики повсякденності, що намагається порушити художник), мистецтва (конвенційні умови авангардного естетичного жесту, на які спрямовує свої дії акціоніст) і політики (перерозподіл суспільно-політичного простору та протест проти офіційної влади, що, як правило, є однією з основних цілей проведення політичної мистецької акції). Зважаючи на антагоністичність форматів політичних акцій по відношенню до соціальних норм і нетиповість проявів політичного акціонізму в порівнянні з усталеними формами актуального мистецтва, до аналізу політичного акціонізму в даному дослідженні застосовано запропоновані М. Вебером два «додаткових» типи соціальної дії: тієї, що відхиляється від нормативних соціальних практик, і тієї, що відтворює існуючий соціальний порядок. Тісний взаємозв'язок між акцією та

соціально-політичним контекстом, що обумовлює її виникнення, змушує акціоніста підкорятись усталеним соціальним нормам і в той же час свідомо порушувати їх. Виявлена кореляція не дає можливості визначити акціоністську дію в рамках лише однієї із запропонованих категорій в бінарній опозиції «відхилення / відтворення норми» та дає підстави стверджувати, що політична акція, як правило, має амбівалентний характер і відрізняється подвійною, одночасно і руйнівною і креативною, дискурсивною залежністю від політичної ситуації суспільства, де відбувається акція.

**Ключові слова:** емансипація, мистецтво прямої дії, онтологічна безпека, політична довіра, політичний акціонізм, публічний простір, соціологія мистецтва, соціальна структура, соціальний протест, теорія соціальної дії, теорія структурації.

## ABSTRACT

**Bavykina V. M. Political actionism in contemporary in the context of the social action theory. – Scientific qualification thesis on the rights of manuscripts.**

The thesis for obtaining the academic degree of Candidate of Sociological Sciences in the specialty 22.00.01 – Theory and History of Sociology. – V. N. Karazin Kharkiv National University of Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2020.

The result of this research is the conceptualization of the phenomenon of political actionism in the context of social action theory. There has been identified the place of political actionism in the context of social, artistic and performative practices. The semantic spectrum of categories related to the concept of artistic political action (performance, happening, action of political protest) has been defined. Two original variants of the definition of the term “political actionism” in the context of sociological analysis have been proposed - in this work, the political actionism is broadly understood as the art of a flamboyant artistic action of social direction, and in a narrow sense it is defined as the art of a rationally-purposeful social action, realized by the actionist in a way of a radical aesthetic gesture aimed at attracting public attention to an actual unresolved social problem, redistribution of social space and redefinition of the role of an artist in society.

It has been proved the necessity of considering political actionism in the context of M. Weber's social action, E. Giddens' structuration theory, and G. Mead's symbolic interactionism; H. Arendt's the concepts of freedom, the disciplinary power of M. Foucault and the symbolic power of P. Bourdieu; J. Ranciere's research on distribution of the sensible; works on metapolitics and the concept of A. Badiou event; the concept of "liquid modernity" by Z. Bauman and criticism of political Ch. Mouffe, which is adapted and extrapolated to the field of contemporary art research, which is understood as a reflection of the state of social space and political climate in the country; It is shown that a sociological study of



the transformation of artistic practices not only changes the understanding of the potential of artistic expression, but also opens new perspectives on the theoretical analysis of social structure and determinants of social change in the country where a political action takes place.

The basic socio-political functions of political actionism (deconstructive, emancipatory and critical) and its structural and dynamic elements (the actionist; the act of the artist aimed at attracting attention to the actual social problem; the conditions for carrying out the social action; the conceptual content of the action; public results and social consequences of the action). A conceptual and methodological research strategy is developed, based on a three-component model of interpretation of the phenomenon of political actionism as the art of social action, which is understood as: 1) rationally -purposeful social action aimed at undermining the ontological safety of viewers and the destruction of institutionalized patterns of socialization; 2) a radical artistic event that has political and emancipatory potential, redefines established social norms and demonstrates alternative reference points for social action in public space; 3) authoritarian political action, which appears as a quasi-opposition to the political regime, thereby supporting the construction of power discourse.

The reasons for the emergence of political activism in different countries are analyzed, correlation between the process of development of political actionism and the political system of society is found: it is proved that the actionism is being better developed in societies with quasi-democratic political regimes characterized by a tendency towards authoritarianism in the formation of strategies of political power; usurpation of political power and tight regulation of public space and control over the media; violation of the principles of basic democratic freedoms by state social institutions.

A typology of political actionism is proposed, depending on the political regimes of the societies in which it emerges; the specific of socio-political contexts in which each of the different types emerges is compared: 1) immanent actionism, which is typical of traumatized societies with a high level of control over public

and information spaces; 2) engaged actionism, which is characteristic of political regimes of hybrid democracy with minimal participation of the society in the creation of the state, high level of political trust and low level of possibility of realization of democratic freedoms; 3) latent actionism, which is a sporadic action in the politically eventful public spaces of societies with a low level of trust in politics. Two types of political actions are distinguished, depending on the degree of re-territorialization, which may be complete (such action is a radical break with traditional established practices) or partial, in the context of which it is possible to simultaneously postulate a new type of action for the given context and to use the usual mechanisms of art functioning.

The specifics of the execution and perception of artistic political actions in modern Ukrainian society are determined on the basis of the results of the conducted expert interview "Features of the functioning of political actionism in modern Ukrainian society" (2017-2018). An important result of conducting the expert interview was to determination of the specificity of the functioning of political actionism in contemporary Ukrainian art as a form of social action.

The immanent type of actionism is characteristic of traumatized societies in which high levels of censorship and regulation of public space are maintained. Hybrid democracy regimes that reproduce authoritarian patterns of political action are characterized by an engaged type of political actionism. For transitional societies where democratic institutions are being actively built, the latent type of political actionism is inherent. The last type of actionism takes place in the Ukrainian art field.

**Key words:** art of direct action, contemporary art, emancipation, ontological security, political actionism, public space, social protest, sociology of art, social structure, theory of social action, theory of structuration.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці у наукових фахових виданнях України:

1. Бавикіна В. М. Генеза політичного акціонізму як соціокультурного феномену // Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Політологія. Соціологія. Право. 2015. № 3/4 (27/28). С. 38–44.
2. Бавикіна В. М. Феномен політичного акціонізму в сучасному суспільстві // Грані. 2016. № 9 (137). С. 67–74.
3. Бавикіна В. М. Концептуалізація практик акціонізму в контексті теорії художньої події Алена Бадью // Габітус. 2017. № 4. С. 18–22.
4. Бавикіна В. М. Політичний акціонізм у сучасному мистецтві як соціальна дія // Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Політологія. Соціологія. Право. 2017. № 3/4 (35/36). С. 46–49.

### Наукові праці основних результатів дисертації у зарубіжних спеціалізованих виданнях:

5. Бавикіна В. М. Російський політичний акціонізм як соціальна дія (кінець ХХ століття – початку ХХІ століття) // East European Scientific JOURNAL, Poland. 2018. № 8 (36). С. 37–44.

### Наукові праці апробаційного характеру (тези доповідей на наукових конференціях) за темою дисертації:

6. Бавикіна В. М. Медиа как инструмент политического акционизма // Media Studies : междисциплинарные исследования медиа : материалы научно-практической конференции (Харьков 16 мая 2016 года) Харьков, 2016. С. 97–103.
7. Бавикіна В. М. Політичний акціонізм в контексті теорії структуризації // Теорія і практика сучасної науки : матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Дніпро, 24-25 лютого 2017 року). Дніпро, 2017. С. 122–124.
8. Бавикіна В. М. Гендерна проблематика в контексті сучасних феміністичних практик // III Конгрес Соціологічної Асоціації України «Нові

нерівності – нові конфлікти: шляхи подолання (Харків, 12-13 жовтня 2017 року). Харків, 2017. С. 316–317.

9. Бавикіна В. М. Феномен непомітності політичного акціонізму в публічному полі України. Розвиток сучасного суспільства в умовах глобальної нестабільності : матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Одеса, 11-12 травня 2018 року). Одеса, 2018. С. 73–79.

10. Бавикіна В. М. Соціально-політичні умови появи Віденського акціонізму // Суспільні науки: історія, сучасність, майбутнє : матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 4-5 травня 2018 року). Київ, 2018. С. 26–30.

## ЗМІСТ

|   |    |
|---|----|
| ВСТУП.....  | 4  |
| РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ<br>СОЦІАЛЬНОЇ ДІЇ ТА ПОЛІТИЧНОГО АКЦІОНІЗМУ.....   | 14 |
| 1.1 Політичний акціонізм у контексті соціальних, художніх і<br>перформативних практик: обґрунтування поняттєво-категоріального<br>апарату дослідження.....                                    | 14 |
| 1.2 Основні підходи до конструювання концепту політичного<br>акціонізму в дискурсі соціологічної теорії .....   | 27 |
| 1.3 Цілі, соціально-політичні функції та структурно-динамічні<br>елементи політичного акціонізму в контексті теорії соціальної дії:<br>концептуально-методологічна стратегія дослідження..... | 56 |
| Висновки до розділу 1.....  | 63 |
| РОЗДІЛ 2. ФОРМИ ПОЛІТИЧНОГО АКЦІОНІЗМУ В КОНТЕКСТІ<br>ТРАНСФОРМАЦІЙ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНОГО ДИСКУРСУ<br>ЄВРОПЕЙСЬКИХ КРАЇН: ІСТОРИКО-ГЕНЕТИЧНИЙ,<br>ТИПОЛОГІЧНИЙ ТА КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ.....   | 66 |
| 2.1 Віденський акціонізм як іманентна дія: художній вимір<br>соціального протесту.....  | 67 |
| 2.1.1 Трансформації політичного дискурсу в Австрії середини<br>XX ст.....   | 67 |
| 2.1.2 Реконфігурація мистецької форми як наслідок соціальних<br>потрясінь: виникнення та розвиток феномена художнього<br>акціонізму.....  | 74 |
| 2.2 Ангажований політичний акціонізм у Росії кінця XX ст. як<br>форма соціальної дії.....   | 86 |
| 2.2.1 Генеза та еволюція форм політичного акціонізму за часів<br>розпаду СРСР.....  | 86 |
| 2.2.2 Радикалізація політичного акціонізму на початку XXI ст. як  |    |

|  |     |
|--|-----|
| наслідок загострення соціального конфлікту.....  | 99  |
| 2.3 Латентний політичний акціонізм: актуальне українське<br>мистецтво прямої дії.....                                  | 118 |
| Висновки до розділу 2.....   | 128 |
| РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ПОЛІТИЧНОГО АКЦІОНІЗМУ ЯК ФОРМИ<br>СОЦІАЛЬНОЇ ДІЇ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ<br>СУСПІЛЬСТВІ.....     | 131 |
| 3.1 Проблеми свободи, контролю та політичної довіри: вторинний<br>аналіз соціологічних опитувань .....                 | 131 |
| 3.2 Експертне інтерв'ю фахівців у галузі актуального політичного<br>мистецтва: результати авторського дослідження..... | 136 |
| Висновки до розділу 3.....   | 156 |
| ВИСНОВКИ.....  | 158 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....  | 166 |
| ДОДАТОК.....   | 182 |

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Переважно негативне сприйняття форми акції через її надмірну радикальність та провокативність, які є неприйнятними для більшості глядачів, ускладнює рецепцію політичного акціонізму як раціональної свідомої дії. У суспільстві складається ситуація, при якій політичні акції стають антагоністичними до загальноприйнятої суспільної моралі та соціальних норм – в акціях лунають непопулярні в суспільстві ідеї, що призводить до ціннісного конфлікту між акціоністом та глядачем, деструктивного впливу на суспільну стабільність. Разом з тим, низький ступінь розробки концептуального апарату дослідження подібних проявів сучасного мистецтва вітчизняною гуманітарною наукою позбавляє змоги зрозуміти ціннісну орієнтацію політичного акціонізму та причини конфлікту. В даному дослідженні ключовим є питання, чому при високій політичній активності та наявності можливостей публічного висловлювання громадської думки політичний акціонізм в Україні залишається недостатньо затребуваною формою соціальної дії, а реалізовані акції не викликають широкого соціокультурного резонансу.

Проблемна ситуація, що актуалізує необхідність проведення цього дослідження, зумовлюється:

по-перше, відсутністю в сучасному українському соціогуманітарному дискурсі досліджень радикальних форм сучасного мистецтва та актуальних провокаційних проявів культури, які є джерелами інформації про суспільно-політичні процеси;

по-друге, конфліктогенністю політичного акціонізму, який зазвичай позначається як девіація та ненормативна поведінка, що провокує суспільні дискусії та суперечки.

Можна назвати лише невелику кількість зарубіжних наукових досліджень, присвячених політичному акціонізму, що починаючи з 1960-х рр. стає предметом гуманітарних рефлексій. Необхідно зазначити, що у цих працях, як правило, домінують мистецтвознавчий аналіз і художня критика. Це

пов'язано з тим, що акціонізм традиційно розглядається здебільшого як одна з форм мистецтва, хоча аналіз сучасного політичного акціонізму повинен набути міждисциплінарного характеру.

З соціологічної точки зору для нашого дослідження вагому значущість мають праці західних науковців, присвячені проблемам аналізу об'єктивних і суб'єктивних факторів структурування соціальної реальності (З. Бауман, П. Бурдьє, Е. Гідденс, Е. Дюркгейм та ін.). Дослідженням теорії соціальної дії в різний час займалися науковці Дж. Александер, П. Л. Бергер, Ю. Габермас, Т. Парсонс та ін. Проте в контексті даної роботи найбільшу цінність мають концепції М. Вебера і Дж. Г. Міда, що представляють класичні школи соціальної дії та зберігають свою актуальність в сучасному світі: саме розуміюча соціологія, в якій ключову роль грають наміри соціального агента, надає можливість розглядати вмотивованість дії та актуалізувати роль процесу інтерпретації у розумінні соціальної дії. Для аналізу політичного акціонізму важливими є теоретичні розвідки, присвячені соціальній реальності та соціальним інститутам, з якими взаємодіє політичний акціоніст. У цьому ключі визначальними є роботи Л. Альтюссера, Е. Балібара, І. Валлерстайна, Ж. Делеза та Е. Лаклау. Для даного дослідження особливо важливими є розробки, в яких аналізуються феномени соціального та політичного тіла в контексті теорій влади та свободи, а саме концепції Х. Арендт, Ш. Муфф, М. Фуко та К. Шмітта. Велику цінність для виявлення соціальних аспектів політичного акціонізму мають соціологічні праці вітчизняних дослідників проблем соціології культури та мистецтва (Л. Малес, Ю. Сорока та ін.), питань ціннісної ідентифікації в сучасному соціумі (В. Бакіров, О. Победа, А. Ручка та ін.) та соціальної суб'єктності (О. Даниленко, О. Зінчина, Н. Костенко, С. Макеєв, Л. Сокурянська та ін.).

Розробками політичних аспектів соціальної дії художника займалися Дж. Агамбен, В. Беньямін, Л. Вітгенштейн, А. Грамши, Ж.-Л. Нансі та ін. У даному дослідженні використовуються філософсько-політологічні та філософсько-естетичні рефлексії з питань політичних функцій мистецтва,



емансипативної дії та теорії події таких дослідників як А. Бадью, К. Бішоп, Н. Буріо та Ж. Рансьєр.

Необхідність дослідження мистецтвознавчих аспектів феномена політичного акціонізму та множинності його художніх інтерпретацій зумовлює звернення в даному дослідженні до публікацій, статей та інтерв'ю з даної тематики закордонних (Р. Голдберг, Б. Гройс, К. Дьоготь, А. Епштейн, В. Мізіано, Р. Шехнер та ін.) та українських теоретиків і практиків сучасного мистецтва, арт-кураторів та арт-критиків (О. Балашова, О. Баршинова, Г. Вишеславський, С. Гібелінда, Д. Петренко, Я. Пруденко, О. Смирна, О. Соловійов, Л. Стародубцева, О.-О. Червоник та ін.).

У західній гуманітаристиці дослідженням вузької проблематики Віденського акціонізму опікуються Х. Клокер, Д. Роузел, Т. Сесерко-Острогонак, Д. Шварц та ін. Феномена політичного акціонізму в цілому не присвячено жодного фундаментального дослідження. На даний час не існує ані єдиного визначення поняття політичного акціонізму, ані загальноприйнятої типології цього феномена. Відсутні дослідження, присвячені виявленню структурних причин, що зумовлюють появу політичного акціонізму, аналізу його генези, окресленню тенденцій його розвитку.

Загалом, феномен політичного акціонізму як форми соціальної дії, що здійснюється в політичних та мистецьких межах, постає як проблемне поле в сучасній соціології та вимагає подальших досліджень. Не дивлячись на наявність досліджень окремих аспектів політичного акціонізму як форми сучасного мистецтва, тема радикальних мистецьких практик залишається своєрідною лакуною в соціології, потребує пошуків нових теоретичних ракурсів аналізу і проведення нових соціологічних досліджень.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами, грантами.** Тема дисертації пов'язана з базовим напрямом досліджень, що здійснювалися за участю авторки кафедрою медіакомунікацій та Центром медіакомунікацій та візуальних досліджень Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Нові медіа та концептуальні стратегії інформаційного суспільства».

**Мета і завдання дослідження.** *Метою дослідження є концептуалізація феномена політичного акціонізму в контексті теорії соціальної дії.*

Реалізація поставленої мети передбачає необхідність вирішення таких завдань:

- обґрунтувати поняттєво-категоріальний апарат соціологічного дослідження феномена політичного акціонізму;
- визначити ключові підходи до конструювання концепту політичного акціонізму в дискурсі соціологічної теорії;
- окреслити концептуально-методологічну стратегію дослідження;
- провести соціологічний аналіз причин виникнення, генези та еволюції політичного акціонізму;
- запропонувати типологію політичного акціонізму в контексті теорії соціальної дії;
- виявити специфіку мистецьких практик політичного акціонізму як форми соціальної дії в сучасному українському суспільстві.

*Об'єкт дослідження* – політичний акціонізм у сучасному мистецтві.

*Предметом дослідження* є політичний акціонізм як форма соціальної дії.

Геокультурні та просторові межі дослідження зумовлюють необхідність визначення характеристик політичного акціонізму, з одного боку, тих країн, де він набув експліцитної форми, мав найбільш помітні прояви і сформувався в чітко означені напрями мистецтва соціальної дії (Австрія та Росія), а, з другого – тих країн, де політичний акціонізм розвивається в імпліцитній формі, не виокремлюючись від інших соціально-мистецьких і перформативних практик (з цієї точки зору найбільш показовим прикладом є Україна).

Хронологічні межі дослідження у цілому окреслюють період другої половини ХХ – початку ХХІ ст., а точніше – періоди розквіту Віденського художнього акціонізму в Австрії (1957–1971 рр.), Першої (1991–1997 рр.) та Другої (2007–2016 рр.) хвиль Московського політичного акціонізму в Росії, зародження і розвитку українського акціонізму (2004–2016 рр.).

**Методи дослідження.** Досягнення мети та реалізацію завдань дослідження забезпечено шляхом використання таких загальнонаукових

методів як аналіз і синтез (для визначення теоретико-методологічних підходів до соціологічного вивчення процесів функціонування політичного акціонізму та розкриття його основних характеристик), аналогія (для виявлення місця політичного акціонізму в контексті соціальних, художніх і перформативних практик), узагальнення (для визначення спільних причин виникнення політичного акціонізму в різних країнах). Для вирішення окремих завдань дослідження задіяні методи термінологічного (для окреслення семантичних меж і зіставлення значень понять в рамках соціологічного дослідження політичного акціонізму), історико-генетичного (для визначення особливостей генези та етапів розвитку політичного акціонізму), типологічного (для розробки типології політичного акціонізму як форми соціальної дії) та компаративного (для порівняння форм політичного акціонізму в мистецтві в залежності від особливостей політичних режимів суспільств, де він виникає) аналізу.

*Методологія дослідження* спирається на теорії соціальної дії М. Вебера, структурації Е. Гідденса та символічного інтеракціонізму Дж. Міда; концепції свободи Х. Арендт, дисциплінарної влади М. Фуко та символічної влади П. Бурдьє; дослідження Ж. Рансьєра про режими чуттєвості, праці з метаполітики та концепт події А. Бадью.

*Емпіричну базу* соціологічного дослідження складають вторинний аналіз даних (для виявлення особливостей політичної довіри в країнах, де існує акціонізм) та результати авторського неформалізованого онлайн-інтерв'ю теоретиків та практиків, пов'язаних з політичним акціонізмом з Дніпра, Києва, Львова, Одеси та Харкова (n=30), проведеного в рамках авторського дослідження «Феномен політичного акціонізму в сучасному українському мистецтві» (2017–2018 рр.).

У роботі також використано матеріали вторинного аналізу: дані соціологічного опитування Центру економічних і політичних досліджень імені Олександра Разумкова «Оцінка громадянами ситуації в Україні та стану проведення реформ, ставлення до політиків та соціальних інститутів, електоральні рейтинги» (n=2308, 2008 р.); даних соціологічного дослідження Київського міжнародного інституту соціології «Довіра українців до соціальних

інституцій» (n=2029, 2012 р.); соціологічне дослідження російського Аналітичного центру Юрія Левади «Левада-Центр» «Перспективи громадянського суспільства в Росії» (103 глибинних інтерв'ю, 2011 р.), «Протестний рух у Росії в кінці 2011–2012 рр.» (45 глибинних інтерв'ю, 2012 р.), «Потенціал громадянської участі у рішенні соціальних проблем» (24 глибинних інтерв'ю, 2014 р.); статистичні дані, викладених у збірках «Пострадянська людина і громадянське суспільство» (2010 р.), «Суспільна думка – 2014» (2015 р.), «Демократія в Росії: установки населення» (2015 р.); дані соціологічного моніторингу «Українське суспільство» за 1992–2018 рр. Інституту соціології НАН України.

**Наукова новизна отриманих результатів** дослідження полягає у вирішенні важливого завдання у галузі теоретичної соціології – концептуалізації феномена політичного акціонізму у контексті теорії соціальної дії, а саме:

*Уперше:*

– створено трьохкомпонентну модель інтерпретації феномена політичного акціонізму на основі аналізу соціологічних та політологічних теорій, які стосуються соціальної дії суб'єкта (А. Бадью, М. Вебер, Е. Гідденс, М. Фуко): 1) *цілераціональної соціальної дії*, направленої на порушення онтологічної безпеки глядачів і руйнацію інституціоналізованих зразків соціальної поведінки; 2) *радикальної мистецької Події*, що має політичний та емансипаторний потенціал, переозначає усталені соціальні норми та демонструє альтернативні орієнтири соціальної дії в публічному просторі; 3) *авторитарної політичної дії*, що виступає у ролі квазіопозиції до політичного режиму, тим самим підтримуючи конструювання владного дискурсу. На основі трьохкомпонентної моделі інтерпретації феномена політичного акціонізму як теоретичного конструкту в соціологічному дискурсі визначено ключові цілі політичного акціонізму (дестабілізація рутинних практик, порушення існуючого порядку відтворення соціальної реальності, донесення критичного повідомлення до реципієнтів політичної акції,

здійснення деструктивного впливу на домінуючі соціальні судження) та його функції (деконструююча, емансипаторна, критична);

– запропоновано типологію політичного акціонізму як форми соціальної дії на основі домінуючих характеристик політичних режимів, де з'являється кожен із виділених його типів: 1) *іманентний* акціонізм, що є типовим для авторитарних режимів у післявоєнних країнах, із високим рівнем контролю публічного та інформаційного просторів; 2) *ангажований* акціонізм, що є характерним для політичних режимів гібридної демократії з мінімальною участю суспільства у творенні держави, високим рівнем політичної довіри та низьким рівнем можливості реалізації демократичних свобод; 3) *латентний* акціонізм, що виникає в квазідемократичних режимах, в насичених політичними подіями публічних просторах суспільств із низьким рівнем політичної довіри;

– визначено основні характеристики політичного акціонізму як форми соціальної дії в сучасному українському суспільстві на основі проведеного авторського неформалізованого онлайн-інтерв'ю та аналізу матеріалів соціологічних опитувань: 1) *відсутність системності* у плануванні та випадковий характер появи тієї чи іншої акції; 2) *невизначеність умов* і нестабільність ходу реалізації акції, тяжіння дії художника-акціоніста скоріше до нерадикальної соціальної критики, ніж до провокації та епатажу; 3) *апеляція* мистецького висловлювання акціоніста в першу чергу до художнього та культурного полів, і лише в другу чергу – до політичного; 4) *спорадичний характер* вирішення проблеми фото- та відеофіксації здійсненої акції; 5) *незацікавленість* медіафахівців у адекватному висвітленні політичних акцій в українському інформаційному полі; 6) *інертність* художнього поля до сприйняття мистецької політичної акції.

*Удосконалено:*

– поняттєво-категоріальний апарат соціологічного дослідження феномена політичного акціонізму в сучасному мистецтві як форми соціальної дії: до традиційних розумінь акціонізму як активізму та мистецтва прямої дії запропоновано додати два авторських варіанти дефініції поняття «політичний

акціонізм» у контексті соціологічного аналізу – політичний акціонізм у широкому сенсі розуміється як мистецтво епатажної дії соціально-політичного спрямування, а у вузькому сенсі визначається як сингулярна неінституціоналізована мистецька форма соціальної дії, що реалізується художником-акціоністом в якості провокативного емансипативного жесту, спрямованого на публічну критику влади, держави та політичного режиму, порушення онтологічної безпеки глядача, перерозподіл соціального простору та перевизначення ролі митця в соціумі;

– соціологічну інтерпретацію характеристик причин виникнення та генези політичного акціонізму: на основі аналізу основних течій акціонізму в європейських країнах середини ХХ – початку ХХІ ст. виявлено, що основними соціальними чинниками появи політичних мистецьких акцій є реакція на прояви авторитаризму та узурпації політичної влади, процеси естетизації політики, регламентація соціального, публічного та медійного простору. У процесі формування та розвитку акціонізму в якості мистецької течії визначено три етапи: перший – з 1957 по 1971 рр. – відзначився у феномені так званого Віденського художнього акціонізму; другий – з 1991 по 1997 рр. – характеризується акціями Першої хвилі Московського акціонізму; третій – з 2007 по 2020 рр. – відзначився появою Другої хвилі російського політичного акціонізму та зародженням українського мистецького акціонізму.

*Дістали подальший розвиток:*

– концепція кризової ситуації Е. Гідденса, що характеризує стан підвищення тривожності та втрати почуття онтологічної безпеки: у контексті даної роботи політичний акціонізм постає як кризова ситуація для глядача акції, що спрямована на руйнацію інституціоналізованих зразків соціальної поведінки та рутинізованих структур повсякденності (перш за все, практик публічного мовлення), створення альтернативних пануючим моделям політичної поведінки та взаємодії соціального агента з полем політики;

– концепція емансипативного жесту Ж. Рансьєра, в межах якої візуальне мистецтво розуміється як таке, що має потенціал до провокації глядача на дію та активність; в межах дослідження політичного акціонізму до концепції

додається важливий аспект егалітарності дії сучасного художника, що апріорі спрямована на широкого глядача, який не має достатніх знань та умінь розшифрувати та концептуалізувати дію акціоніста; невідповідність між складністю мистецької роботи та можливостями розуміння глядача стає приводом для конфлікту та табування політичного акціонізму у суспільстві, що суперечить початковій інтенції до емансипації.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає у розробці концептуальних засад соціологічного аналізу феномена політичного акціонізму, що можуть бути використані для подальших наукових досліджень у галузі соціології культури і мистецтва, аналізу процесів соціально-політичних трансформацій у співвідношенні з розвитком мистецьких практик. Результати дослідження можуть бути впроваджені у курсах «Соціологія», «Теорія та історія соціології», «Соціологія культури» та «Соціологія мистецтва» для студентів соціологічних спеціальностей. Одержані авторкою результати сприяли вдосконаленню навчальних дисциплін «Візуальні комунікації», «Медіааналітика» та «Медіамистецтво», що викладалися в магістратурі за освітньо-професійною програмою «Медіакомунікації» (2016–2019 рр.) та дисциплін «Аудіовізуальні медіа», «Медіавплив» і «Громадянська журналістика», що викладаються в магістратурі за освітньо-професійною програмою «Аудіовізуальні медіа та цифрова журналістика», спеціальністю «Журналістика» на соціологічному факультеті Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Окремі положення дисертації можуть бути використані у дослідженні процесів сучасної культури, задіяні у дослідницьких і виставкових проєктах, служити методологічною основою для соціологічних досліджень мистецтва як в Україні, так і за її межами.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійно виконаною науковою працею та не містить плагіату. Наукові результати та висновки дисертації отримані авторкою особисто.

**Апробація матеріалів дисертації.** Основні положення дисертації апробовано у формі виступів із доповідями на таких міжнародних і всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях: Науково-

практична конференція «Media Studies: Міждисциплінарні дослідження медіа» (ХНУ імені В. Н. Каразіна, Харків, 2016 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Теорія і практика сучасної науки» (Міжнародний центр наукових досліджень, Дніпро, 2017 р.), III Конгрес Соціологічної асоціації України «Нові нерівності – нові конфлікти: шляхи подолання» (ХНУ імені В. Н. Каразіна, Харків, 2017 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Розвиток сучасного суспільства в умовах глобальної нестабільності» (Причорноморський центр досліджень проблем суспільства, Одеса, 2018 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Суспільні науки: історія, сучасність, майбутнє» (Київська наукова суспільнознавча організація, Київ, 2018 р.). Дисертація обговорювалася на міждисциплінарних науково-практичних семінарах кафедри медіакомунікацій та науково-теоретичному семінарі соціологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

**Структура та обсяг дисертації.** Дисертаційна робота складається зі вступу, трьох розділів (у т. ч. 8-ми підрозділів), висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел і додатку. Робота містить 1 таблицю та 18 рисунків. Обсяг загального тексту дисертації складає 182 сторінок (7,43 д. а.), з них основного тексту – 164 сторінок (6,9 д. а.). Список використаних джерел містить 216 найменувань, з них 60 – іноземними мовами.



## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ СОЦІОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНА ПОЛІТИЧНОГО АКЦІОНІЗМУ

#### **1.1 Політичний акціонізм у контексті соціальних, художніх і перформативних практик: обґрунтування поняттєво-категоріального апарату дослідження**

Політичний акціонізм – соціальний та мистецький феномен, що існує на пострадянському просторі вже більше 20-ти років. Є чимало інтерпретацій політичного акціонізму в мистецькому просторі, але в академічному дискурсі політичний акціонізм як соціокультурний феномен і теоретичний конструкт, який має виступати предметом міждисциплінарних досліджень, – маргінальне явище, що досі не знайшло свого місця ані в соціологічних, ані в політологічних, ані в мистецтвознавчих, ані в філософсько-культурологічних дослідженнях.

Перш ніж визначити семантичний спектр поняття «політичний акціонізм», необхідно звернутися до значення поняття «перформанс» і виявити соціокультурну детермінованість перформансу як мистецького феномена. Поняття «перформанс» походить від англійського слова «perform», що в перекладі означає дію, рух, виставу, процес представлення [46, с. 16]. Перформанс часто асоціюється зі зверненням художника до дискурсу тілесного, подоланням соціальних умовностей та табу щодо тіла. Перш за все, перформанс – це фізична дія художника, в якій людина, її дії та маніпуляції з власним тілом або з навколишнім простором, предметами чи іншими людьми стають художнім продуктом.

Виконавчі, тобто перформативні практики в мистецтві, що не передбачають виготовлення матеріальних об'єктів, з'явилися на початку ХХ ст. у європейських країнах як протистояння різноманітним суспільним і

культурним нормам. Перш за все, такі практики стали запереченням суспільного запиту до мистецтва – бути джерелом естетичної норми.

В англomовному науковому дискурсі набула розвитку та поширення спеціальна дисципліна Performance Studies, що охоплює дослідження всього спектру перформативних практик, – від концертів і театру до радикального акціонізму. Предметом Performance Studies, або Performance Theory, є перформативна поведінка людини в соціальному, культурному та естетичному контекстах. У студіях перформансу використовуються методи соціальної психології, етнографії, комунікативістики, культурології, літературних студій, театрознавства, антропології та інших гуманітарних дисциплін.

Американський дослідник перформансу Р. Шехнер наголошує на постійній трансформації Performance Studies та, більше того, трансгресійності перформансу : «кожного разу, коли здається, що ви вже його зрозуміли та вивчили, повертає вас у початкову точку вашого дослідження»<sup>1</sup> [205, с. 56]. Філософія мистецтва М. Страйн запропонувала розрізнити вісім сторін, що репрезентують перформанс: сторони естетичної насолоди, інтелектуального запиту, афективної гри, культурної пам'яті, партисипативного ритуалу, соціального коментаря, політичної дії та психологічного зондування [цит. по: 204, с. 11]. Дослідниця вказує, що «ефективніше, ніж давати перформансу якесь нормативне визначення, буде користуватись цими сторонами як можливим діапазоном перформансу» [цит. по: 205, с. 11]. Науковці Р. Шехнер та М. Страйн вказують на відсутність сталих канонів у рамках Performance Studies, адже у процесі дослідження перформансу відбувається постійна кореляція між теоретичними підходами та практикою, що постійно змінюється під впливом нових актуальних задач.

Саме це можна назвати першим фундаментальним правилом Performance Studies – розвиток теорії відповідно до трансформації практики. Другим правилом є використання такого підходу до дослідження, що би дозволив розглядати будь-яку дію як перформативну: «Коли текст, архітектура, візуальні мистецтва або будь-що інше виглядає як перформативні студії, воно буде

---

<sup>1</sup> Тут і далі цитати з іншомовних джерел надаються в авторському перекладі.

розглядатись як перформанс», – стверджує Р. Шехнер [204, с. 13]. Тому перформанс – це «практики, події та поведінка, які не є “об’єктом” чи “річчю”» [204, с. 13]. Така, з першого зору, наївна дефініція, що одночасно визначає перформанс як «все та нічого», приводить нас до розуміння ключового моменту перформансу, того, на чому він базується і без чого не може існувати, – прямої дії. Тому третє правило наголошує на специфіці сприйняття та декодування перформативного жесту, що «неможливо прочитати як текст» [204, с. 16]. У дослідженні перформансу найважливішим стає аналіз взаємодії перформативних творів із контекстом, у якому вони створюються, та різноманітних глядацьких реакцій на перформативні практики.

Британська дослідниця мистецьких авангардних практик і, зокрема, перформансу Р. Голдберг позначає 1970-ті рр. у країнах Західної Європи як початок процесу інституціоналізації перформансу та визнання його як незалежної мистецької форми, що супроводжувався запрошенням перформерів до галерей та музеїв, уведенням до університетських освітніх програм курсів про перформативне мистецтво тощо [46, с. 6]. Насамперед, це пояснюється післявоєнною атмосферою в європейських суспільствах, станом аномії, холодною війною та рухом країн Європи до капіталізму. Саме соціально-політичні світові трансформації першої половини ХХ ст. змушують художників і різноманітних культурних діячів піддавати ревізії мистецьке середовище, зміщувати акценти, головним із яких стало виробництво не матеріальних об’єктів, а ідей та концепцій.

Хоча зародження перформансу відбулось ще на початку ХХ ст., перші перформанси, як вказує Р. Голдберг, були, скоріше, процесом маніфестації поглядів художників, ніж мистецькою практикою. Першим перформансом вважається маніфест футуристів авторства Філіппо Марінетті, опублікований 20 лютого 1909 р. [46, с. 8]. Маніфест, присвячений спростуванню класичних художніх і літературних цінностей, розмістили в одній із паризьких газет. Метою перших перформансів було позначити присутність художника в суспільстві та змінити усталене поняття про публічну сферу, трансформуючи

уявлення щодо її призначення, – дії, які раніше здійснювалось приватно, тепер можуть здійснюватись публічно.

Перформанс не тільки став радикально новою для початку ХХ ст. художньою практикою, але й змінив соціальний простір, в якому діяв художник, та його безпосередню роль у цьому просторі. Візуальна форма перформансу вивела постать художника в публічний простір, де митець набув усі характеристики соціального агента. Перформанс розширив простір самого мистецтва, позбавляючи його обмежень «білого кубу» та надаючи можливість безпосередньої інтеракції між художником і глядачем.

Перформанс розділив суспільство на два опозиційних табори – «митці» та «всі, кому вони себе протиставляють». Такі жорсткість і безкомпромісність загалом були ознаками мистецького руху першої половини ХХ ст., що починав активні інтервенції в публічний простір.

У середині ХХ ст. відбувся описаний американською професоркою К. Бішоп «соціальний поворот», що характеризувався поширенням Participation Art, тобто інтегративних, консолідуючих, спрямованих на співучасть практик, де увага з дії художника переноситься на його взаємодію з глядачем або дію між глядачами [168]. Соціальне стає центральною проблемою в мистецтві, що починає виходити за свої межі, займаючись питаннями політики, етики, екології, економіки. Соціальна активність і політизація дій митця, його прагнення до перформативності, інтеракції та експерименту стали головними ознаками мистецтва другої половини ХХ та початку ХХІ ст. Саме на засадах політизації мистецтвата перформативності художніх практик в умовах складних соціально-політичних перетворень у європейських країнах з'являється акціонізм.

Існує цілий спектр уявлень про генезу перформансу та акціонізму. Аналізуючи погляди таких дослідників як Р. Голдберг та Р. Шехнер, можна зробити висновок, що поняття «performance» як позначення мистецької практики здобуло найбільшу популярність в дискурсі дослідницьких рефлексій над різноманітними авангардистськими течіями. До появи Віденського акціонізму поняття «акціонізм» вживалося для позначення соціально-

політичних протестів, що мали радикальний характер. Коли окремі перформанси вийшли за межі критики художнього поля та стали радикалізуватися, вони отримали назву «акціонізм» для позначання акцій, що проходили у Відні (1960-ті рр.).

У політичній культурі існує явище протестного, або суспільно-політичного акціонізму, що визначається як тактика певних екстремістськи орієнтованих груп, основу дій яких становлять не ясно усвідомлені політичні цілі, а спонтанний протест проти влади [195, с. 42]. Тому для визначення поняття політичного акціонізму необхідно прослідкувати його генезу не лише від художньої практики перформансу, а й від соціальної практики акції.

Згідно з загальноприйнятим визначенням, поняття «акція» (від лат. «actio» – «діяльність») означає публічну дію, що має ціллю привернення уваги суспільства до певної суспільно-політичної проблеми. Акції не мають чіткої цілі та довгострокової стратегії, не пов'язані з іншими заходами їхніх учасників. Головна мета таких акцій – привернути увагу до конкретної події (або ситуації) з боку медіа та широкого загалу «тут і зараз». За Оксфордським словником, словотворення поняття «акція» є таким: до слова «action» (що означає процес здійснення певної дії) додається суфікс «ism» (що використовується для створення понять, які позначають ідеологічно опозиційні до системи течії або теорії).

Згідно з Оксфордським словником, існують такі значення поняття акціонізму:

«1. Активізм; віра в необхідність прямої дії.

2. Мистецька течія, в основі якої лежить фізична дія або процес створення роботи як готового артефакту» [195, с. 43].

Чи не вперше в наукових текстах поняття акціонізму з'являється у роботах німецького соціолога Т. Адорно. Неологізм «aktionismus» використовувався автором для критики радикальних ідей та течії «нових лівих», що були готові відстоювати радикальне втручання в політику за будь-яку ціну та мали догматичну віру в свою діяльність. Т. Адорно писав: «Вони вважають, ніби теорія репресивна, але на практиці пряма дія, що викликає якісь

поштовхи, незрівнянно ближча до пригнічення та тиранії, ніж проста думка. Найбільш складне завдання побудови менш репресивного світу, дорогу між спонтанністю та організацією неможливо знайти, не знаючи теорії» [156, с. 3]. Для Т. Адорно поняття акціонізму було синонімічним антиінтелектуалізму [156]. Уперше для англomовного середовища це поняття було адаптовано в перекладі інтерв'ю з Т. Адорно для журналу «Шпігель» у 1969 р.

У сучасному дискурсі «акціонізм» зрідка інтерпретується відповідно до поглядів Т. Адорно. Більш актуальним є погляд на акціонізм у контексті теорії мистецтв, де акція визначається як окремий самостійний художній феномен. Спільна риса між соціальним і художнім акціонізмом – протест проти існуючого політичного чи соціального становища. Художній акціонізм також протестує проти класичних мистецьких методів і форм, що є дотичним до тактик перших перформерів. Акціонізм також визначають як «узагальнене поняття для позначення динамічних, процесуальних практик сучасного мистецтва, ... в яких акцент переноситься з результату арт-діяльності на її процес» [87, с. 102]. Політичні акції стають не джерелом естетичного задоволення (традиційне мистецтво), не джерелом пізнання (contemporary art), а джерелом критичного знання. З середини ХХ ст. до сучасності художній акціонізм трансформувався у складний феномен, що виходить за межі мистецького поля та потрапляє у соціально-політичний дискурс.

Розглядаючи акціонізм у контексті соціологічної теорії структурації англійського соціолога Е. Гідденса, можна припустити, що акціонізм закликає здійснювати дії, які не будуть відтворювати існуючу соціальну структуру, а, навпаки, будуть здатні її трансформувати. Науковець вказує на те, що соціальні практики є відтворенням соціальних структур, а не їхнім творенням [43], тому, на відміну від практики, дія твориться, а не відтворюється. Дане твердження дозволяє розглядати акціонізм як соціальну дію, появу якої зумовлюють різноманітні політичні трансформації в соціальній структурі. Акціонізм не просто використовує елементи дійсності, а перформатує дану дійсність.

Акціонізм має на меті діагностику соціокультурного становища суспільства, в якому діє той чи інший акціоніст. Культуролог А. Флієр визначає

соціокультурне становище суспільства як «набір ознак і характеристик, що свідчать про те, в якій мірі це суспільство керується не тільки засобами адміністративного контролю та примусу, насильства та загрози його здійснити шляхом “три” на економічних зацікавленнях, але й головним чином засобами, які можна назвати ідеологічними» [139]. Під ідеологією в даному випадку розуміється не лише державна політична ідеологія, але й різноманітні засоби стимулювання добровільної соціально адекватної поведінки населення, тобто добровільне бажання людей влаштовувати своє життя відповідно до суспільних норм, стандартів, загальноприйнятих цінностей. Необхідно зазначити, що акціонізм виникає в суспільстві, де рівень прагнення до даної відповідності є дуже високим, а рівень прояву індивідуальної свободи є набагато нижчим, ніж вплив колективної свідомості на кожну людину. В такому соціумі відсутні спроможність суб'єкта до самостійного визначення стандартів життя та бажання протидії суспільній думці.

Крім соціальної та політичної ангажованості, політичний акціонізм привласнює практику субверсивної афірмації. Субверсивна афірмація – тактика, що дозволяє художнику захоплювати соціальні, політичні або економічні дискурси, з одного боку, стверджуючи та споживаючи їх, але, з іншого – їх підриваючи. Теоретик мистецтва та кураторка І. Арнс зазначає, що така художня практика зародилась в репресивних режимах ще з кінця 1920-х рр. і генезис такої тактики можливий виключно в умовах дій тоталітарної машини [161, с. 45]. Практика субверсивної афірмації дозволяє художнику повторювати ситуацію, дію або функцію, але в гіперболізованій формі. Якщо І. Арнс говорить про тоталітарні режими та вважає саме їх джерелом даних практик, то зараз ми, як правило, маємо справу з гібридними політичними режимами, що на міжнародній арені постулюють демократичні цінності та мають їхні зовнішні ознаки. У цьому і полягає відмінність «відвертих» тоталітарних режимів від їхніх сучасних версій, що маскуються за демократією та боротьбою за права людини. Гібридні демократичні режими нівелюють будь-яку можливість критики ззовні, тому що домінантна ідеологія поглинає та апропріює будь-які спроби «традиційного» протесту, критики, опозиції.

Капіталізація та ідеологізація публічного простору відкидає будь-які форми критики. Субверсивна афірмація в цьому випадку є дієвим і чи не єдиним інструментом подолання даних ідеологічних бар'єрів, тому досить часто використовується акціоністами. У дискурсі гібридних демократій доречною є ідея культурної гегемонії, що була розвинута французьким філософом Л. Альтюссером, який пов'язував розвиток капіталізму з домінуванням ідеологічних механізмів держави [157, с. 36]. Такі механізми дозволяють сучасним державам приховувати контроль та насилля за декораціями демократії. В такому випадку агресивна щодо громадянського суспільства політика замінюється економічною та культурною експлуатацією, державним контролем соціальних норм – ідеологія впроваджується в ідеї та цінності, діє на онтологічному рівні життя суспільства.

Словенський філософ С. Жижек позначає метод субверсивної афірмації як гіперідентифікацію. Згідно з поглядами С. Жижека, пряма та відверта критика панівної ідеології в сучасному світі не є ефективною: «Зроби так, щоб було ще гірше, виконай все краще, ніж навіть сама система могла би виконати» [216, с. 45]. Той, хто критикує, завжди залишається на певній дистанції від об'єкта своєї критики, а принцип гіперідентифікації полягає у нівелюванні цієї дистанції. Саме такий принцип втілюють акціоністи, які ідентифікують себе з державою у символічному полі, адже вони стають активним суб'єктом у соціальному просторі та беруть на себе роль не критика, а того, хто створює нові змісти та інтерпретує старі, – роль, яку апропріювали держава та різноманітні соціальні інститути. Гіперідентифікація оголює приховані від стороннього ока ідеологічні механізми, що зазвичай не підлягають публічному оприлюдненню з боку державних інститутів, адже «єдине, чого боїться панівна ідеологія, це гіперідентифікації з собою, бо ворог – це “фанатик”, який повністю ототожнює себе з нею, замість того, щоб зберігати належну дистанцію» [216, с. 49].

При «зустрічі» з практикою акціонізму пересічний глядач виявляється абсолютно беззахисним і беззбройним: у соціокультурному пострадянському просторі відсутні будь-які інструменти або механізми для усвідомлення та



аналізу ситуації, що виходить за рамки повсякденних практик [13, с. 40]. Можливо, це і є причиною відторгнення та автоматичного маркування такої дії як «ненормальної та нездорової», що коїть «психічнохвора людина». Подібні неінституціоналізовані типи соціальної дії можливо розглядати послуговуючись підходом М. Фуко до розгляду гомосексуальності. У порівнянні з гетерогенними бінарними традиційними відносинами, що передбачають визначені модуси та патерни поведінки, гомосексуальні відносини позбавлені усталених правил взаємодії. Немає громадського соціального досвіду, яким можна було б скористатися у таких взаєминах. Підхід М. Фуко полягає в тому, щоб вбачати в цьому не проблему, а навпаки – можливість для появи нового [7]. Політичний акціонізм, що також є маргіналізованим явищем у сучасному пострадянському соціумі, можливо так само розглядати як форму дії, що дозволить виробляти нові оригінальні змісти, адже вона не обмежена правилами та нормами, за якими має функціонувати. Продовжуючи цю паралель, зазначимо, що політичний акціонізм, так само, як і гомосексуальні стосунки, піддають ретериторіалізації усталені норми та моделі поведінки.

У контексті аналізу використання акціоністами у своїй діяльності усталених норм соціального договору можна виділити два види акціонізму:

1. *Повна ретериторіалізація*, що полягає у радикальному розриві з усталеними практиками соціальних інститутів і, зокрема, арт-ринку. Радикальна ретериторіалізація направлена на радикальне порушення соціальної структури. Прикладами цього виду акціонізму є діяльність арт-групи «Війна», що заперечувала стандартизовані схеми популяризації мистецтва, та художника Олександра Бренера, який трансформував інституціоналізовані практики просування мистецтва.

2. *Часткова ретериторіалізація*, що полягає у використанні художником стандартних форм існування мистецтва капіталістичного світу, де діє система грантодавців, гонорарів, бюрократична система звітності, виставок і презентацій, але в той же час використовують радикальні форми представлення мистецтва. Наприклад, російські художники Олег Кулик та Петро Павленський

у своїх акціях використовують політичний потенціал мистецького твору в публічному просторі, але задіюють інституційні форми просування своїх робіт.

За своєю формою та змістом політичні акції є антагоністичними до загальноприйнятої суспільної моралі та соціальних норм. Зважаючи на це, доречним є розгляд акціонізму з позицій соціального конфлікту. Соціологічне осмислення соціального конфлікту було закладено німецьким соціологом Г. Зіммелем. Він зазначає, що процес розвитку суспільства йде через соціальний конфлікт, коли застарівають і «зносяться» віджилі культурні форми і зароджуються нові [73, с. 405]. Наприклад, Перша хвиля акціонізму в Росії (початок 1990-х рр.) виникла в період перебудови, зміни владного режиму та зародження процесу капіталізації мистецтва – старі віджилі форми функціонування поля мистецтва втрачали актуальність, змінювалася кон'юнктура, і на зламі цього соціального конфлікту зародився акціонізм. Причиною появи російського акціонізму став соціальний конфлікт (у політичній, соціальній та культурній сферах). Каталізатором появи Другої хвилі російського акціонізму (з 2004-го р.) стали узурпація політичної влади, почастищення випадків порушення цивільних прав і свобод громадян, монополізація влади президентом. Між двома хвилями акціонізму пройшло майже десять років. Ми можемо зробити висновок, що акціонізм з'являється при загостренні політичної ситуації в суспільстві. Як правило, він сам не спричиняє конфлікт, а лише інформує про нього, ілюструє його та певним чином аналізує [14, с. 70]. Однак у деяких випадках акція може стати і причиною соціального конфлікту (наприклад, акція в Храмі Христа Спасителя панк-групи «Pussy Riot», акція «Загроза» Петра Павленського), коли локальний конфлікт «акціоніст-влада» набуває більших масштабів і задіює велику кількість людей (а у випадку з «Pussy Riot» – і велику частину світової спільноти). Але така дія може залишитись і в межах поля мистецтва, сприйматись виключно як художній артефакт. Пограниччя самої політичної акції (між політичним і мистецьким полем) транлюється й на пограниччя можливих варіантів її впливу у множинності контекстів, в яких її можна розглядати. У контексті дослідження політичного акціонізму доречніше

говорити про наявність соціального конфлікту, що має два рівні: соціальний конфлікт як причина появи певної акції (політичний прецедент) і соціальний конфлікт, що може виникнути після завершення акції. Соціолог Л. Козер визначає конфлікт «як один із видів соціальної взаємодії, протягом якої відбуваються боротьба за цінності та зазіхання на статус, владу та ресурси, а опоненти нейтралізують, завдають збитку або усувають своїх суперників» [177, с. 120]. Іманентною причиною виникнення політичного акціонізму є поява такого ціннісного конфлікту між офіційною ідеологією та альтернативним поглядом, можливим варіантом виголошення якого (у контексті даного суспільства) є акція.

Ми не можемо назвати політичну акцію ані формою соціального конфлікту, ані формою соціального протесту, а наполягаємо саме на формулюванні «соціальна дія», адже акція є художньою дією, що не обмежується виключно протестом соціального спрямування, а виконує більш широкі художні цілі. Поняття соціальної дії дозволяє об'єднати весь спектр характеристик політичного акціонізму, що включають ознаки та форми як сучасного мистецтва, так і соціального протесту.

Сьогодні головним полем для презентації акцій стають медіа, а віртуальний простір перетворюється на ключовий носій акціоністської дії. Враховуючи, що акціонізм є мистецтвом спонтанним (для глядача, який зустрічається з акцією в публічному просторі, а не для автора акції), кількість людей, які мають можливість побачити акцію в безпосередній момент її здійснення, вкрай обмежена. Ще менша кількість тих глядачів, які здатні розпізнати в неочікуваній для них дії ознаки мистецтва. В такій ситуації саме медіа розширюють коло глядачів, інтерпретаторів акції, вводять її у дискурсивне поле, а також забезпечують повноцінну роботу політичного мистецтва. Найкращою ілюстрацією ролі медіа у «популяризації» політичного акціонізму стала акція панк-групи «Pussy Riot» «Богородиця, Путіна прожени» (Москва, 2012 р.). Саме активна робота журналістів вплинула на всесвітню відомість акції та арт-групи.

Медіа стає середовищем, в якому представлені акція, її автори, глядачі, рефлексія на акцію, множинність діалогів і дискусій між глядачами, експертами та акціоністами, та навіть наслідки акції. Медіа сприяє формуванню дискурсивного поля, що має великий вплив на фізичний соціальний простір. Сьогодні віртуальна і фізична реальності не просто існують паралельно одна одній – вони знаходяться у постійному взаємному впливі. Медіасередовище, яке споживає акцію і створює своє власне поле конотацій, на рівні з акціоністом і офіційними державними органами вступає в боротьбу за інтерпретацію акції.

Незважаючи на соціальний характер, радикальність політичного акціонізму та його протестну складову, що полягає у відторгненні не тільки пануючої державної ідеології, але й інституту сучасного мистецтва, останньому все ж таки вдається заволодіти навіть такою необ'єктною формою арту як акціонізм. Як зазначає філософиня О. Петровська, «сучасне мистецтво – це величезний інститут, який пристосовує під себе будь-який вислів. Пов'язаний з глобальним арт-ринком, цей інститут фактично апропріює будь-який художній жест, тим самим нейтралізуючи його» [105]. Таким чином, мистецтво дії, яке навіть своєю формою спростовує створення артефактів і предметів, виступає проти інституціоналізації мистецтва, пропагує його вихід у публічний простір і проникає в межі галереї. Те, що, здавалося б, неможливо перенести в спеціально створені для мистецтва місця, починає існувати всередині інституцій у вигляді різноманітної документації.

Акціонізм – це мистецтво насамперед контекстуальне, чим і зумовлена необхідність його розгляду з соціологічної точки зору. Акції не з'являються незалежно від соціальної чи політичної ситуації. Головним імпульсом до виникнення акції є подія або ряд подій, що відбуваються в соціальному просторі. В акції відсутні внутрішні переживання художника, візуалізація його почуттів, емоцій, що допускає перформанс. Натомість, в акції є рефлексія на політичну ситуацію, аналіз визначальних соціально-політичних процесів, деміфологізація політичного та соціального. Тому одним із головних елементів аналізу акції стає її контекст – соціальні, ідеологічні, культурні, просторові умови виробництва акціоністського мистецтва.

Перформативні практики, що з'являються на початку ХХ ст., інтенсифікують трансформації в мистецтві та зміну соціокультурної парадигми. Від перформансів і гепенінгів ці практики еволюціонували до партисипативних форм, що стали повноцінними соціальними практиками. Водночас із поширенням консолідуючих мистецьких форм з'являється більш радикальний вид перформансу – акціонізм, що, в свою чергу, розвивається від епатажної маргінальної мистецької практики до радикальної політичної дії. Політичний акціонізм стає специфічною формою політичного протесту, публічного обговорення та дискусії навколо суспільно важливих питань з використанням різноманітних художніх методів і засобів. Акціонізм надає предмет для рефлексій, що стають альтернативою у виявленні кордонів мистецтва та обговоренні суспільно важливих питань; це своєрідне дослідження соціальної реальності та представлення результатів у метафоричній формі, що провокують появу великої кількості інтерпретацій та критичного осмислення актуальних політичних ситуацій.

Згідно з вищенаведеними дослідницькими позиціями, ми можемо вивести певний набір характеристик політичного акціонізму:

1. Політичний акціонізм – сингулярна неінституціоналізована форма мистецтва. Акція не може бути анонсована, ініціатором акції не може бути культурно-мистецька або будь-яка інша інституція, акція не може бути нею запланована, комерціалізована.

2. Дія в рамках політичного акціонізму (на відміну від соціально-політичних акцій) не має політичної спрямованості, не представляє якусь конкретну політичну силу, партію, ідеологію, але є носієм політичного послання.

3. Пріоритетом у політичному акціонізмі є інтеракція не з глядачем, як у перформансі, а з владою та соціальними інститутами.

4. Політичні акції ретельно плануються (на відміну від перформансу).

5. Політичний акціонізм використовує медіа та віртуальний простір як посередника між акцією та глядачем.

Базуючись на теорії соціальної дії М. Вебера, а також допоміжних концепціях (А. Бадью, Е. Гідденса, Ж. Рансьєра та М. Фуко), можна визначити два авторських варіанти дефініції поняття «політичний акціонізм» у контексті соціологічного аналізу – в даній роботі політичний акціонізм у широкому сенсі розуміється як мистецтво епатажної дії соціально-політичного спрямування, а політичний акціонізм у вузькому сенсі визначається як сингулярна неінституціоналізована мистецька форма соціальної дії, що реалізується художником-акціоністом в якості провокативного емансипативного жесту, спрямованого на публічну критику влади, держави і політичного режиму, порушення онтологічної безпеки глядача, перерозподіл соціально-політичного простору та перевизначення ролі митця в соціумі.

Особливістю політичного акціонізму є одночасне використання в конструюванні акції мови мистецтва та мови ідеології. Відповідаючи на питання, «яким чином» і «з якою метою» акціонізм використовує ці дві символічні системи, можливо віднайти відмінності політичного акціонізму від інших перформативних практик. За допомогою метафоричності мистецтва, політичної ідеології та дій соціальних інститутів акціонізм оголює основи колективного суспільного договору. Кожна акція – це не відкрите протистояння, а виявлення механізмів контролю, пригнічення та маніпулювання, деміфологізація соціальної реальності того суспільства, в якому реалізується акція. Сприйняття соціального як сконструйованого необ'єктивного простору дозволяє реконструювати вже існуючі елементи та конструювати нові, що і передбачає практика політичного акціонізму – декларування змін моделей поведінки, соціальних інтеракцій, декларування плюралізму, що повинен існувати в публічному політичному просторі.

## **1.2 Основні підходи до конструювання концепту політичного акціонізму в дискурсі соціологічної теорії**

Соціологія сьогодні зосереджує свою увагу на явищах і феноменах, що визначають стан окремих суспільств, взаємодії індивідів і суспільства у

різноманітних площинах. Сучасні соціологічні розвідки не можуть дозволити собі бути відірваними від «тут і зараз» та ігнорувати сучасні прояви суспільного життя. Одним із таких проявів є явище політичного акціонізму – гібридна форма сучасного мистецтва та соціального протесту. Більшою частиною населення пострадянського простору це явище сприймається як девіація, що витісняється на маргінеси суспільства, зневажається і табується для подальшого вивчення та дослідження. В даній роботі політичний акціонізм розглядається як раціональна свідомо дія художника, що не є результатом психічних відхилень або недостатньо розвинутих розумових здібностей художника. Здійснено спробу ідентифікувати політичний акціонізм як форму соціальної дії, що передбачає рефлексивність (замість реактивності) та інтенцію до трансформації усталених суджень щодо процесів політичного простору, в якому діє акціоніст.

На самому початку ми відмовляємось від позитивістської парадигми Е. Дюркгейма, який зазначає, що дії людини зумовлені соціальною структурою, тобто об'єктивними зовнішніми факторами, виключаючи можливість впливу та конструювання людиною соціальної реальності [69]. Натомість, акціонізм як форму соціальної дії доцільніше буде розглядати з позицій теорії М. Вебера, де людина наділяється можливостями та правами суб'єкта, соціального агента. Це не означає, що ми повністю виключаємо вплив системи на дії суб'єкта – скоріше, залишаємо за суб'єктом можливість проявляти індивідуальність, ініціативу та впливати на соціальні інститути. Загальний розгляд взаємодії соціального агента та соціальної реальності буде втілений за колабораційним принципом структурації Е. Гідденса, який об'єднав дві протилежні концепції: за думкою дослідника, з одного боку, дії агента детерміновані суспільством, а з іншого – в агента є можливість впливу на соціальну структуру [43]. Це одночасний паралельний процес, дві складові якого не суперечать одна одній, а органічно підтримують баланс всередині соціальної реальності. Саме в контексті теорії структурації та за умови, що суб'єкт і система структурують один одного, пропонується проводити аналіз політичного акціонізму як форми соціальної дії.

Розгляд політичного акціонізму в контексті досліджень соціальної дії вимагає звернутись до теорій інтепретативної соціології – теорії соціальної дії М. Вебера – та, як допоміжної, символічного інтеракціонізму Дж. Міда. Теорія соціальної дії М. Вебера представляє інтерес з точки зору концептуалізації політичного акціонізму як форми соціальної дії та необхідності розуміння інтенціональних характеристик акції. Акціонізм по своїй суті є запереченням соціальних теорій, що редукують дії людини до механічного повторення одноманітних практик, головною метою яких є підтримання життєдіяльності системи. Акціонізм постає як активна дія, що не просто має ціль та зміст, а конструюється як антагоністична до усталених практик і норм [16, с. 48]. Про явище політичного акціонізму можливо говорити як про форму неінституціоналізованої соціальної дії, що вступає в протиріччя з хабітуалізованими практиками і таким чином породжує нові патерни дії та нові змісти.

Одним із найпростіших визначень соціальної дії М. Вебером є «будь-яка дія, що направлена на іншу людину або групу осіб» [35, с. 455]. Обґрунтовуючи доцільність інтерпретувати політичний акціонізм саме як форму соціальної дії, необхідно звернутись до видів соціальної дії, які визначав М. Вебер. Серед інших найбільшу вагу в контексті даної роботи має «спільнісно-орієнтована дія», що базується на суб'єктивному усвідомленому співвідношенні власної дії з діями інших людей [35, с. 509]. Сам термін «суб'єктивність» у даному визначенні створює можливість розглядати акції як такі, що свідомо співвіднесені з діями інших людей, залежать від них і трансформуються в залежності від цих дій. М. Вебер говорить про те, що необхідна для соціальної дії «орієнтація» поведінки може полягати і в протидії встановленим порядкам [35]. Але навіть протидія нормам і порушення правил залишають даного агента частиною суспільства – руйнівні дії акціоністів необхідно розглядати як частину громадського порядку, а маргіналізованих акторів – як частину суспільства.

У контексті розгляду політичного акціонізму як форми соціальної дії підкреслимо важливість розгляду двох типів соціальної дії (всередині



конструкту «спільнісно-орієнтованої дії»): ціннісно-раціональної (що є розширеною традиційною дією, до якої додається момент усвідомлення мотивів, засобів, методів дії) та цілераціональної дії. Основна різниця між цими двома типами дії полягає у відмінності в орієнтирах: у першому випадку індивід орієнтує свою дію на певну цінність (що ставить на другий план необхідність якісного результату), а в другому – на ціль (така дія раціоналізована та прагматична, направлена на досягнення конкретної мети, що визначається заздалегідь). Ціннісно-раціональна дія базується на нормативних загальних цінностях – дії, що направлені на досягнення або затвердження цих цінностей, відтворюють вже існуючу структуру. Акціоністська дія, навпаки, є дією, яка порушує нормативні структури (традиції, звичаї, соціальні норми). Важливим є те, на що саме індивід орієнтує свою дію. Припускаючи, що дія акціоніста орієнтована виключно на державні органи влади, можливо звузити розуміння акціоністської дії до класичного протистояння політичної опозиції та офіційної влади. Неможливо обмежити дану дію полем мистецтва, адже дія є політичною за змістом. Саме цей конфлікт перешкоджає встановленню меж акціонізму та віднесенню його до існуючих категорій, що мають чіткі кордони (мистецтво чи політика, художній перформанс або соціальний протест). Дану розбіжність можливо вирішити завдяки теорії дії М. Вебера, яка вказує на можливість дії бути усвідомлено орієнтованою на кілька систем [33, с. 513]. Таким чином, акціоністська дія спрямована одночасно на систему мистецтва (переозначення конвенційних розпоряджень авангардного мистецтва), суспільство (порушення соціальної норми) та політичне поле (переприсвоєння публічного простору).

Звертаючись до цілераціональної дії, М. Вебер визначає її таким чином: «Найбільш зрозумілим типом смислової структури дій є дії, суб'єктивно чіткорационально орієнтовані на засоби, що (суб'єктивно) розглядаються в якості однозначно адекватних для досягнення цілей, що також осмислені суб'єктивно» [33, с. 499]. М. Вебер вказує на суб'єктивність осягнутого сенсу, що дає можливість враховувати відмінність множинності усвідомлених суб'єктивних смислів однієї системи, які можуть одночасно існувати в одному

соціальному просторі. Така позиція є одним з пояснень маргіналізації акціонізму: дія акціоніста не відповідає формам усталеної соціальної поведінки (Вебер називає її «відповідною встановленим порядкам суспільною поведінкою» [33, с. 499]). Розглядаючи дії, які виходять за рамки звичних і прийнятних, тобто не можуть розглядатись в рамках категорії дій, що відповідають громадській думці або певним суспільним очікуванням, М. Вебер виділяє «додаткові» типи соціальної дії. Перший тип – це дії, обумовлені існуючим порядком, другий – дії, що відхиляються від нормативних дій. Характеристики акціонізму, що ми визначили раніше (обумовленість контекстом і свідоме порушення норми), дозволяють об'єднати типи М. Вебера в одну категорію, адже дії акціоніста одночасно і відхиляються від норми, і знаходяться в залежності від них.

Ключовим питанням, що постає з розгляду акціонізму як форми соціальної дії, є проблематичність комунікації. Можливі реляційні властивості акції практично унеможлиблює її радикальна форма, що є незвичною та шокуючою для локального контексту, – символи, образи, форми дії, які використовує художник, відрізняються від загальноприйнятих і звичних соціальних патернів. Цей конфлікт, в основі якого лежить непорозуміння через неможливість комунікації, описує теорія символічного інтеракціонізму. У контексті цієї теорії основою інтеракції (що ускладнена в умовах політичного акціонізму) є обмін символами, зрозумілими для всіх сторін процесу комунікації. В даному аспекті ми будемо опиратися на концепції представників Чиказької соціологічної школи – Дж. Г. Міда та його послідовника Г. Блумера. Незважаючи на те, що деякі політичні акції здійснювались групами осіб, ці акції не відрізнялись великою кількістю учасників і не були масштабними. У контексті цього дослідження нас не цікавлять мотиви об'єднання в такі групи та взаємодія всередині них. Основний інтерес представляє політична акція, що втілюється певним суб'єктом (індивідуальним або колективним). Саме цей аспект актуалізує необхідність використання теоретичного доробку Дж. Міда, який дає пояснення процесу реалізації соціальної дії.

Для того, щоб інтерпретувати дію іншого (розшифрувати символ або знак, що містить ця дія), суб'єкту необхідно прийняти на себе роль цього іншого – поставити себе на місце того суб'єкта, дію якого вона хоче зрозуміти або змушена зрозуміти (Дж. Мід називає таку ситуацію прийманням ролі [94, с. 243]). Цей процес спроби інтерпретації є вирішальним у комунікаційному конфлікті між акціоністом і глядачем: у ситуації, коли соціальний та культурний досвід глядача не дозволяють йому ідентифікувати та категоризувати дію акціоніста, має відбутись процес прийняття ролі. Ми можемо зробити припущення, що пересічний глядач не зможе уявити себе в ситуації конкретної акції (наприклад, оголеним на головній площі країни), адже така форма суспільної поведінки не є притаманною цьому суспільству, вона навіть не притаманна мистецькій, або у ширшому розумінні, культурній парадигмі, що є визначальною для цього суспільства. В такому випадку глядач не має можливості інтерпретації даної дії. Це пояснює маркування політичної акції виключно як девіантної поведінки. Соціальне відторгнення та неприйняття акціонізму формуються в процесі порушеної (або неповноцінної) інтеракції акціоніста з узагальненим іншим. Це частково пояснюється тим, що у пострадянської людини відсутні соціальні та культурні коди, що б дозволяли інтерпретувати соціальну дію подібного характеру. Навіть незважаючи на те, що радянська культура переживала період авангарду, ця мистецька течія за часів СРСР табувалась та була майже невідомою для широкого кола глядачів. Звичайно, ми не можемо дозволити собі спрощувати та зводити пострадянське суспільство до гомогенної маси, але є об'єктивні причини, що перешкоджають універсалізації культурних символів: відсутність вільного доступу до інформації та набутоків світової культури, вибіркковість у репрезентації історичних фактів тощо.

Як зазначалось вище, однією з теорій, в рамках якої нами проводиться дослідження політичного акціонізму як форми соціальної дії, є теорія структурації Е. Гідденса, в основі якої лежить розуміння дуальності структури, коли суб'єкти діяльності та структурні елементи розглядаються у своєму взаємозв'язку та залежності один від одного [43, с. 70]. Власне визначення

соціальної структури (як порядку, що дозволяє представляти відтворення соціальних практик у часі і просторі та надає їм «систематичну» форму), Е. Гідденс пояснює на прикладах мови та говоріння: «Мова – це структура, що складається з правил спілкування, які здаються незалежними від індивідів. Але однією з умов збереження мови є постійне говоріння та писання з дотриманням певних вже існуючих правил. Будучи у постійному вживанні, мова починає змінюватися, з'являються нові слова, забуваються та поступово зникають старі – тобто через дії людей трансформується вся структура» [43, с. 75]. Певні соціальні практики можуть впливати на старі чи створювати нові структури, хоча для цього процесу необхідні індивіди, які регулярно будуть виконувати дії, що підтримують дану практику, безперервно відтворюють її. Зменшення кількості індивідів, які відтворюють певну практику, впливає на її поступове зникнення (або трансформацію, або заміну іншою, більш адекватною даному суспільству та контексту практикою). Тож, дії акціоніста, що знаходяться в полі політики та мистецтва одночасно, можуть впливати на практики і, як результат, – на соціальну структуру. Зважаючи на те, що такі дії (акції) є цілераціональними, основним усвідомленим змістом і метою акції в глобальному контексті і є зміна конкретної соціальної структури [19, с. 123]. Основні положення теорії структурації є важливими для нашого дослідження, адже містять категорії, що концептуалізують механізм роботи політичного акціонізму.

Момент вчинення дії є одночасно моментом відтворення та виробництва: структуральні властивості відтворюються соціальним агентом у той же момент, коли виробляються умови цієї дії, що, в свою чергу, роблять можливим такі ідентичні або подібні дії та соціальні практики [43, с. 71]. Бінарність відтворення та виробництва дії обумовлюється чинниками, що роблять її можливою: визнання усвідомленості індивіда (його дії, що здійснюється усвідомлено, а не під тиском чи за вимогою системи; відсутність пасивного підпорядкування та наявність особистого вибору), а також можливість індивіда використовувати та експлуатувати існуючі умови. Виробництво нових смислів і концептів політичним акціонізмом не є дискусійним питанням, адже ці смисли

постулюються в коментарях художника після кожної акції. Натомість їхня відповідність ціннісно-нормативній базі суспільства є проблематичною, адже процес декодування закладених в акцію «цінностей» може викликати труднощі.

Ключовою позицією всіх акціоністів є заперечення існуючої системи, тому прецедент її відтворення може підірвати концептуальні засади політичного акціонізму. Але, ґрунтуючись на теорії структурації, ми можемо трактувати процес відтворення існуючої структури в акції як її невід'ємну складову. При цьому в акції відтворюються відразу декілька систем, що існують в різних полях, – мистецтва і політики. В полі мистецтва може відтворюватися не тільки система авангарду, але й логіка комерційного НЕ протестного (кон'юнктурного) мистецтва, що активно використовує різні канали комунікації, інструменти PR, реклами та просування. У політичному полі акціонізм відтворює директивні механізми роботи соціальних інститутів, а також пенітенціарної системи, що мають можливість авторитарного захоплення простору та втручання в рутинне цивільне життя.

Механізм онтологічної безпеки, що є однією з базових категорій в теорії структурації Е. Гідденса, може допомогти в розумінні не тільки візуальної форми, що набуває політична акція, але і подальшої рецепції глядачів. Адже відчуття онтологічної безпеки – не тільки основний фактор соціального життя, але й те, що обумовлює поведінку індивіда. Виконуючи рутинні дії, суб'єкти забезпечують та підтримують почуття онтологічної безпеки. Е. Гідденс зазначає: «З першого погляду другорядні і несуттєві правила поведінки, умовності та традиції повсякденного соціального життя виявляються фундаментальним каркасом соціального життя, грають першочергову роль у справі “приборкання” джерел підсвідомої напруги, що в іншому випадку повністю поневолили би нас» [43, с. 19]. Ми можемо говорити про те, що політичний акціонізм порушує онтологічну безпеку інших суб'єктів, підриває основи доступності соціально-політичного дискурсу глядача.

У певний момент часу та у певному локальному просторі політична акція порушує рутинну структуру соціальної системи, де рутинна забезпечує цілісність особистості індивіда в процесі його (або її) повсякденної діяльності

[43, с. 111], призводячи до «критичної ситуації». Під «критичною ситуацією» Е. Гідденс розуміє «непередбачувані обставини радикального роз'єднання (порушення) цілісності, що впливають на значну кількість індивідів; ситуації, що загрожують або руйнують віру в стійкість інституціоналізованих зразків соціальної поведінки» [43, с. 112]. Але можливо припустити, що таким порушенням послідовності моментів повсякденності акціонізм може бути лише на певному етапі його розвитку. При можливому набутті цієї течією інституціональних меж і певної хабітуалізації (як це сталося власне з перформансом), акціонізм також стане схильним до рутинізації. Але в даний час політичний акціонізм ми можемо розуміти як позитивну «критичну ситуацію», яка не завдає шкоди ані фізичному, ані моральному здоров'ю індивіда, але руйнує цілісність його символічних уявлень та інтерпретацій, втручається у буденність, порушуючи її тим, що змінює стійкі норми соціальної поведінки та віру в певні соціальні й політичні категорії – буденна рутина, в якій знаходиться індивід, передбачає стійкі цінності та погляди, що саме і намагається порушити акціоніст.

Сьогодні практично всі види мистецтва є інституціоналізованими, і індивід за власним бажанням дозволяє мистецтву впливати на себе хоча б з тієї причини, що він добровільно йде в спеціальний галерейний простір задля комунікації з певною художньою роботою. Вже звичні вуличні перформанси зазвичай не є радикальними та провокаційними, не набувають такої авторитарної форми як акціонізм і зазвичай є анонсованими, а тому очікуваними для глядача. Онтологічна безпека, про яку ми згадували раніше, є основою людської автономності, що перш за все забезпечується рутинною, тобто передбачуваністю та звичкою [43, с. 116], що, в свою чергу, не передбачає збій у звичних реакціях і способах діяльності. Саме такий «збій» (розмивання) стається при випадковому неочікуваному (для індивіда) зіткненні з політичною акцією. Відсутність знання про такий вид діяльності та неможливість інтерпретації акції як художнього висловлювання призводять до «критичної ситуації». Це спричиняє негативні (у своїй більшості) реакції на акціонізм: по-перше, через нерозуміння та неможливість інтерпретації акції, а, по-друге,

через порушення акціоністами «базису довіри» (про який говорить американський соціолог І. Гофман) [50, с. 116]. Індивіди не знають, що очікувати від того, хто порушив цей базис такою інтервенцією.

Активну дію, якою можна вважати здійснення політичної акції, Е. Гідденс пов'язує з реалізацією влади, а саме з реалізацією здатності індивіда «втручатися в події, що відбуваються» [43, с. 56]. У повсякденному житті кожен індивід, перебуваючи у певному місці стратифікаційної системи, має зони особистого та громадського впливу. Процедури такого впливу вже хабітуалізовані та не розглядаються індивідом як прояв або реалізація його влади (або можливості її реалізації). Але одночасно зі звичними зонами впливу (що можуть бути пов'язаними з професійною діяльністю, сімейним становищем тощо) кожен індивід має потенційну можливість «втручання» в інші сфери соціальної структури. Таке втручання може бути конструктивним або деструктивним, мати наслідки чи ні, але, так чи інакше, така здатність є у кожного індивіда (незалежно від того, замислюється він про існування такої можливості або ні). Е. Гідденс вказує на те, що незважаючи на популярну думку щодо обмеження влади індивіда системою, такий фактор не може означати зникнення можливості дії. «Для того, щоб бути діячем, необхідно реалізовувати здатність до використання (постійно, в повсякденному житті) всього спектру влади, включаючи і вплив на використання влади іншими. Діяльність залежить від здатності індивіда “вносити зміни” в раніше існуюче положення справ або хід подій» [43, с. 56].

Такий підхід звільняє нас від позитивістської призми розгляду індивіда як повністю підконтрольного зовнішній структурі (що є суцільним механізмом пригноблення, пригнічення та контролю), залишаючи йому можливість та автономію для дії. Ця дуальність прослідковується у постійній соціальній взаємодії – автономія та залежність, контроль структури та індивідуальна воля [43 с. 57]. У цьому випадку можливо говорити не тільки про відносини «соціальні інститути – художник», а й про відносини, що виникають під час здійснення акції, коли сконструйована митцем ситуація ставить самого художника в позицію «автономії», а глядача – в позицію «залежності», що

призводить до появи ситуації «діалектики контролю», яку описує Е. Гідденс, а саме «закономірності системи, коли в різних ситуаціях з'являються специфічні для неї ресурси, що можуть змінювати позиції тих, хто має владу та має можливість її використовувати» [43, с. 58]. Цю діалектику можливо розглядати так: художник знаходить ресурси, що багато в чому обумовлені самим соціальним статусом художника, глядач віднаходить свої ресурси; і головне, що соціальні інститути в ситуації, коли художник символічно підкоряє їх собі, знаходять властиві їм ресурси для відновлення балансу (підкорювач – підкорений). Ця ситуація ілюструє нестабільність владних відносин, що характерна для сучасності, коли носієм влади вже не є постійний актор, чия влада закріплена в просторі та часі, є непохитною та такою, що дозволяє йому постійно знаходитись в позиції того, хто підкорює.

Основним інструментом усіх мистецьких перформативних практик є тіло художника –ключова категорія, що в контексті акціонізму набуває не просто художніх, а й політичних характеристик. Це твердження базується на концепції «політичної анатомії» М. Фуко, який розглядав будь-яке тіло (не обов'язково задіяне в публічній, громадській та політичній діяльності) як політичний конструкт. Тіло постає як основна ціль влади (у випадку М. Фуко, влади дисциплінарної): воно піддається процедурам нагляду, покарання, обмеження, цензурування, контролю без власної волі на те самої людини [142]. Виходячи з таких позицій, можливо говорити про акціонізм як про процес переприсвоєння власного тіла, спробу звільнення тіла від соціального та політичного контролю, позбавлення обмежень, що накладаються на нього суспільством. Рівень радикальності такого процесу корелюється зі ступенем державного контролю – більш суворий регламент контролю над тілом може бути каталізатором до більш радикальних форм «звільнення». Таким чином, методи «вилучення» тіла з дисциплінарного поля детерміновані виключно зовнішніми (політичними та соціальними) обставинами, що діють в конкретній країні.

У контексті даного дослідження визначальною може стати думка, що прослідковується в роботах М. Фуко, – динаміка владних відносин формує як політичний режим, так і суб'єктів, що чинять йому опір. Тому серед всього



теоретичного доробку науковця важливими постають його дослідження процесів конструювання суб'єкта, процесів кореляції між владою та знанням що, в свою чергу, бере участь у формуванні суспільної норми). Саме знання виступає основним інструментом влади (та лежить в основі владного дискурсу), адже завдяки конкретним знанням формується соціальна реальність, а разом з тим – норми поведінки і знання щодо можливостей та обов'язків індивіда, який знаходиться всередині цієї структури. Подолання гомогенності знання постає як одна з цілей політичного акціонізму, що пропонує глядачеві певний альтернативний варіант того, що відбувається, бо акціоніст працює з тим знанням, що вилучено з конструктів публічного знання та пам'яті. Як зазначає М. Фуко, «влада проявляється не стільки в матеріальних механізмах владарювання, методах покарання, прямих формах підкорення, а в системах знання» [144, с. 53]. Цим пояснюється важливість для дослідження розгляду концепцій М. Фуко, адже політичний акціонізм є носієм альтернативного знання, що акціоніст виносить у публічне поле. Використовуючи методи провокації, художник-акціоніст сприяє «видимості» та поширенню знання, закладеного в акцію. Знання, що конструює повсякденність та різноманітні соціальні практики, є основою влади, а тому воно охороняється від трансформацій та стороннього впливу, що можуть позбавити це знання однозначності, одномірності та єдиного авторитарного трактування. М. Фуко вказує на те, що «ми змушені виробляти істину за допомогою влади, вона вимагає істини і в своєму функціонуванні потребує її; ми повинні говорити правду, ми змушені, ми засуджені визнати істину або знайти її. Влада не перестає запитувати, опитувати нас; вона не перестає розслідувати, реєструвати; вона інституціоналізує дослідження істини, вона його професіоналізує, винагороджує» [144, с. 45].

Важливим є визначення ступеня залежності/незалежності акціоніста, адже художник постійно постулює власну незалежність, вказуючи на перманентне протистояння системі. Для М. Фуко суб'єкт є тим, хто проявляється в своїй залежності, – виступати в ролі суб'єкта означає бути прив'язаним до певного знання щодо того, ким ти є в даних відносинах

[182, с. 781]. Хоча це не єдина ознака суб'єктності: суб'єкт формується в процесі, що полягає не тільки в конструюванні його політичною владою та у впливі з боку соціальних інститутів, але й у спротиві до цього впливу [144, с. 3]. Так само, як влада неможлива без свободи, і суб'єкт неможливий без різноманітних, подекуди контroversійних, відносин зі владою. Дефініція суб'єкта скоріше володіє негативною конотацією, адже передбачає залежність і схильність (не потенційну, а вже існуючу) до певних владних відносин.

У цьому випадку чи можемо ми називати акціоніста суб'єктом? Відкидаючи свою підпорядковану владному дискурсу позицію, акціоністи акцентують увагу на своїй незалежності та на тому, що вони не відтворюють офіційне знання. Безперечно, у фукіанському сенсі акціоніст є саме суб'єктом. Але чи є вибір акціоністів своєї ідентичності вільним, якщо в такому випадку він свідомо конструюється як протиставлення існуючим нормам, знаходиться в прямій залежності від них? Коли власна позиція акціоніста обумовлюється лише існуванням іншої, протилежної позиції, є ризик перетворення мистецького протесту на автоматичний антагонізм. І якщо М. Фуко говорить про можливість самостійного усвідомлення своєї суб'єктності, що, звичайно, не принесе повного звільнення (адже воно неможливе в рамках соціальних відносин), але дозволить зробити вибір, то формування суб'єктності акціоніста залежить від сформованих дисциплінарних практик. Зазвичай художник існує в системі інституцій культури та арт-ринку, що робить його залежним від умов цих систем (грошово-фінансові відносини, рівень впізнаваності, можливості розвитку тощо). Але такі капіталістичні відносини можуть досить помірно зумовлювати позицію художника. Акціоніст, у свою чергу, є меншою мірою залученим в інституціоналізовану систему мистецтва, знаходячись в більш жорсткій залежності не від умов економічного відтворення, а від умов відтворення соціального та ідеологічного.

Важливе питання щодо акціонізму, яке необхідно підняти в контексті розгляду робіт М. Фуко: що є першочерговим – сам суб'єкт чи певна практика опозиції в соціальній структурі, яку йому необхідно зайняти? Якщо загалом влада проявляє себе в ситуаціях, «коли одні дії конструюють спектр можливих

дій інших» [182, с. 790], то сучасні гібридні режими потребують опозицій, що одночасно задовольняли б суспільний запит та не домінували у публічному просторі, не становлячи реальної загрози існуючому порядку. Структурування нашого повсякденного життя певним чином є прикладом прояву влади, тому що повсякденні правила та норми існують поза нашою волею і сприймаються нами як даність, яку ми відтворюємо (фактично наші дії обмежені цими стандартами) і, зважаючи на погляди М. Фуко, політичний акціонізм є також проявом влади, адже акції конструюються в залежності від прийнятого образу дії. Так само, як патерни поведінки, прийняті в даному суспільстві – вони одночасно обмежують та обумовлюють моделі нашої повсякденної поведінки. Протидія цим патернам є імпліцитною якістю акціонізму, отже простір, в якому діє акціоніст (в дихотомії «дозволеного» і «забороненого»), конструює владний дискурс.

Важливою складовою для нашого дослідження є концепти дисциплінарного суспільства та суспільства біополітики, що розрізняються М. Фуко за методами розташування суб'єктів у просторі та механізмами їхнього контролю. М. Фуко вказує на такі їхні відмінності: якщо дисциплінарна влада була центрована «навколо тіла, що розуміється як машина» [140, с. 402], і забезпечувала збільшення ефективності та покірності тіла, то біовлада «центрована навколо тіла-роду, навколо тіла, яке пронизане механікою живого і служить опорою для біологічних процесів: розмноження, народжуваності, смертності, рівня життя, тривалості життя, довголіття» [140, с. 402]. Для біовлади головним є результативність індивіда, його можливість відтворювати ресурси. Центральним для дисциплінарної влади є тіло індивіда, тобто регулюванню піддаються всі процедури, пов'язані з тілом, – моделі поведінки, норми одягу, сексуальна орієнтація. У біополітиці тіло отримує більшу незалежність від впливу держави. Основними причинами появи дисциплінарного суспільства були необхідність обмеження влади монарха та захист суверенітету суспільства від волі однієї людини. М. Фуко вказує на те, що виникнення у ХІХ ст. низки юридичних форм, механізмів і цілої системи права (що у сукупності мали гарантувати суспільству безпеку) лише

замаскували різноманітні дисциплінарні механізми (що мають на меті контроль суспільства над індивідом). Таким чином, у сучасних суспільствах, із XIX ст. до наших днів, існують, з одного боку, законодавство, система державного права, заснована на принципах суверенітету суспільства та делегування кожним його суверенної волі державі, з іншого боку – розгалужена мережа дисциплінарних примусів, що фактично забезпечує зв'язок всередині суспільства [144, с. 57]. Біовлада, на протигагу старій владі суверена над життям своїх підданих, у свою чергу, визначається як влада, «призначена скоріше для того, щоб виробляти сили та змушувати їх рости» [67, с. 221]. Біовлада не прагне розпоряджатися життям, а прагне ефективно відтворювати суспільство, турбуючись про здоров'я його членів [140, с. 240].

Постіндустріальні суспільства з розвинутими капіталістичними економіками (США та передові європейські держави) сьогодні можна розглядати в контексті концепції біополітики. Окрім того, розвиток біополітики пов'язаний не лише з економічною вигодою і прагненням до максимальної ефективності, але й з поширенням лібералізму. Але чи можемо ми говорити про те, що сьогодні на пострадянському просторі існують такі ж форми лібералізму, як у США та розвинених країнах Європи? Пострадянська людина позбавлена політичної волі, але має свободу соціальну (або, скоріше, соціальну незалежність, яку можна розуміти як в негативному, так і в позитивному ракурсі). Бюрократизація життя (якщо ми говоримо про суто особисту сферу життя) має набагато нижчий поріг у порівнянні з Америкою саме в пострадянському суспільстві, що, з одного боку, знижує контроль держави над індивідом, але, з іншого боку, позбавляє індивіда права бути соціально захищеним. Відносини індивіда та різних соціальних інститутів у пострадянських країнах регулюються лише формально – на практиці їхня взаємодія залежить від особистих мотивів індивіда та представників цих соціальних інститутів. Пострадянські суспільства знаходяться в прикордонній зоні між дисциплінарним суспільством і біополітикою. У цьому ми знаходимо ще одну причину постійного напруженого конфлікту між суспільством і художниками-акціоністами: у пострадянських суспільствах, що у своїй

більшості функціонують у дисциплінарній парадигмі, біополітичні методи акціоністів не є дотичними та не можуть бути адекватно артикульованими.

Генеалогічний метод М. Фуко передбачає дослідження тих, хто (як здається) не бере участі в становленні суспільства та його структур, тих, хто «виявились на узбіччі життя, але знов хочуть бути при владі» [142, с. 187]. «Мати владу» (або опинитись при владі) розуміється філософом не стільки як факт володіння певним ресурсом, скільки як повернення себе в суспільний публічний дискурс, визначення себе як повноправного громадянина і, головне, набуття (або, скоріше, повернення собі) здатності впливати на соціальний простір – бути публічно видимим. Можливість публічного впливу, у ширшому контексті, є основою громадянського суспільства, концепт якого передбачає або навіть ґрунтується на необхідності активного конструювання громадянами публічного простору, що в авторитарних суспільствах і в суспільствах з високим рівнем політичної інертності та патерналізму замінюється пасивним (неусвідомленим) відтворенням соціальних структур.

У контексті даного дослідження важливими є питання щодо поняття влади та її джерела у сучасному суспільстві. М. Фуко вказує на те, що основними носіями влади є саме індивіди: «Влада функціонує. Влада існує як мережа, і в цій мережі індивіди не тільки рухаються, вони постійно перебувають в положенні тих, хто відчуває на собі владу, і тих, хто її втілює. Вони ніколи не є інертною мішенню влади, вони завжди є її посередником. Інакше кажучи, влада переноситься індивідами, вона не накладається на них» [144, с. 48]. Філософіня Х. Арендт, у свою чергу, мала інший підхід до розуміння джерела влади, вказуючи на те, що влада належить конкретній групі – якщо зникне група, зникне і її влада [144, с. 120]. І цей підхід, опонуючи підходу М. Фуко, також має місце в сучасних політичних системах. Спільна характеристика концепцій влади М. Фуко та Х. Арендт полягає у тому, що зміна владних дискурсів, що безпосередньо пов'язані з пануючим у суспільстві знанням, залежить від соціальних трансформацій. Глобальні соціально-політичні зміни мають здатність впливати не тільки на типи знання, але і на зникнення певних соціальних груп (так само, як і на появу нових). За М. Фуко,

владні відносини діють як ризома, що не має конкретного локального центру, який віддавав би накази або був основним джерелом влади. Кожна людина, так само, як і кожна соціальна інституція, знаходиться одночасно в дискурсі того, хто підкорює, і того, кого підкорюють. Така бінарність дозволяє розширити розуміння влади та її механізмів. На прикладі поля культури, а саме однієї з її складових – мистецького поля, ми можемо визначити декілька структурних механізмів, що не тільки підпорядковуються державі, ринку або суспільству, але й безпосередньо самі підтримують владний дискурс. До таких механізмів можна віднести розробку виставкових планів галерей та арт-центрів, що в результаті стають квінтесенцією певної ідеології. У більш ширшому контексті – це мережа подібних інституцій та активістів культури, які продукують певний культурний продукт і беруть участь у створенні спільного символічного простору. Складні механізми комунікації та ідеологічні засади, на яких будується дана система, також залежать від певного соціального контексту. Політичний акціонізм як складова мистецького поля не лише діє в контексті політичного, але й одночасно трансформує знання щодо сучасного мистецького контексту, пропонуючи відмінні від популярних методи створення культурного «продукту» та загалом зміну парадигми, в якій діє сучасне мистецтво.

Грецько-французький філософ К. Касторіадіс розмежовує категорії політики та політичного таким чином: «політичне – це вимір інститутів суспільства, що відносяться до видимої влади, до інстанції, здатної явно формулювати те, що підпадає під заборону» [176, с. 156]. Політичне не вигадують, це стійка «частина» будь-якого суспільства, в якій суспільство знаходить свою артикуляцію. За Х. Арндт, політика, перш за все, проявляється в судженні, а саме – в естетичному судженні щодо твору мистецтва [93, с. 175]. Це пов'язано з тезою Х. Арндт про те, що «здатність судження базується на потенційній згоді з іншими, і процес мислення (the thought process), активність якого проявляється в акті судження, не є діалогом між мною і собою (me and myself), як це відбувається в процесі чистого міркування (pure reasoning); ні, процес мислення – навіть якщо я намагаюсь щось вирішити для себе в абсолютній самотності – завжди, в першу чергу, полягає в передбаченій

комунікації з іншими людьми, з якими, як я знаю, мені врешті решт потрібно прийти до згоди» [2, с. 217]. І саме на цьому будуються відносини всередині владного дискурсу, саме це обумовлює підтримку кожним норми. Область політичного – це область особливого роду діяльності, спілкування людей, в якій вони виявляють себе як вільні істоти та вбачають своє буття в спільному існуванні. Роблення ж перетворює людей на інструментальний додаток виготовлення речей [2, с. 123]. Така «спільність існування» є дуже важливою, коли суб'єкт усвідомлює свою причетність до суспільства та його справ, і виходить за рамки свого індивідуального інтересу. Так само це є важливим і у політичному акціонізмі, в якому мистецтво виходить за рамки саморефлексії та виявляє себе лише в спільному існуванні людей.

Акціоніст у момент здійснення акції, іншими словами, в момент вірності дії, припиняє та розриває інструменталізацію як громадянина, так і художника. Акціонізм порушує закон і порядок як щось зовнішнє, що перетворює людину на інструментальне знаряддя. Х. Арендт говорить про те, що, наприклад, страйк – це не насильство, а прояв влади, що переходить в простір політичного, в якому неможливе насильство (адже страйк – це дія, заснована на пасивності, що просто перериває процес праці) [3, с. 132]. Але в такому випадку акціонізм вже є насильством, тому що він перериває дію ще більш активною дією.

Сумлінне виконання своєї роботи є першочерговим для громадянина. І цю тезу підтверджує чимало матеріалів із різних сфер – банальність зла філософині Х. Арендт, художні акції митця А. Жмієвського та знаменита теза художника К. Малевича про те, що в мистецтві істина важливіше, ніж щирість. Те, що лежить у просторі чуттєвого, людського, немає значення, коли мова йде про обов'язок, істину та підпорядкування вищій меті (чи то служіння Фюреру, чи то служіння мистецтву). Незважаючи на те, що робота Х. Арендт «Банальність зла. Ейхман в Єрусалимі» будується навколо теми Голокосту, її концепції можна розглядати у глобальному контексті. Рівень банальності зла, за Х. Арендт, залежить від загального владного дискурсу – саме він продукує тип громадянського обов'язку в просторі політичного та ступінь необхідності його виконувати. Х. Арендт ніби продовжує роботу М. Фуко і приходить до аналізу

наслідків панівного владного дискурсу, точніше, наслідків ситуації, коли індивід повністю асоціює себе з цим дискурсом і відмовляється від фукіанської «турботи про себе» (в якій можливо знайти щирість, а не істину).

У цьому контексті необхідно звернутись не тільки до категорії банального зла Х. Арендт, але й до більш ранніх її досліджень, фокусом яких є радикальне зло. На відміну від банального зла, радикальне зло є структурним і стосується не кожної людини окремо, а суспільства (або держави) у цілому. Радикальне зло втілюється в соціальних інститутах і транслюється через них, а головною його характеристикою є знеособлення (як ката, так і жертви). «Що таке радикальне зло, я не знаю, – пише Х. Арендт, – але мені здається, що це якось пов'язано з таким феноменом: перетворення людини на непотрібну людину (невикористання людини як засобу для досягнення мети, що залишає її сутність незайманою та утискає тільки її людську гідність), що відбувається, як тільки будь-яка спонтанність в людині знищується. І все це відбувається разом із ілюзією могутності однієї єдиної людини» [160, с. 166]. Банальне та радикальне зло лежать в культурній і політичній площинах. Культурне насилля втілюється в ідеології, релігії та мистецтві, тобто в нормах, правилах, способі життя, що зазвичай є неусвідомленими та невідрефлексованими. Таке насилля не є директивним, не виявляється у відкритій агресії або тиску. Культурне насилля проявляється в індивідуальній поведінці, побуті, погляді – таке насилля є хабітуалізованим, а тому його вплив є непоміченим.

Радикальне та банальне зло можна об'єднати в один конструкт, що М. Фуко назвав загальним «владним дискурсом». Розглядаючи банальність зла на прикладі Ейхмана, тобто на прикладі масових вбивств, Х. Арендт тим самим концептуалізує саме здійснення зла на підставі фактично заданої людині фізичної шкоди. Але актуалізуючи її дослідження сьогодні, за часів відсутності відкритих диктатур і тоталітарних режимів, на зміну яким прийшли режими дисциплінарні та політика біовлади, які мають здатність маскувати фактичне порушення тих демократичних цінностей, що постулюються публічно, чи можемо ми говорити про банальне зло як загальний дискурс байдужості до того, що відбувається? Умови сучасності вимагають розглядати термін



«банальність зла» дотично до індивіда, який підтримує (мається на увазі навіть пасивна підтримка) певний політичний режим і владний дискурс.

На відміну від традиційних розумінь політики як сфери, всередині якої можуть відбуватись певні процеси, французький філософ Ж. Рансьєр говорить про те, що політика сама є тим, що відбувається. Переміщуючи головний акцент зі сталого стану сфери політики, що є тільки кордонами для подій, можливо розглядати саму політику як подію – щось нерегулярне, миттєве, що перериває буденність, порушує на якийсь час звичний порядок речей і необов'язково здійснюється тими, ким за суспільним договором має здійснюватись певний тип дії. Політику можна розуміти як подію, що, перш за все, пов'язана з тимчасовою перебудовою локальної соціальної реальності та зміною соціальних ролей. Політична подія має змінити порядок розміщення соціальних тіл у просторі, тобто створити нове місце, куди мають бути переміщені дані тіла. Акціоністи, беручи участь у політичних діях і здійснюючи політику, вдаються до спроби перерозподілити соціальний простір і прийти до рівності, перш за все, держави та громадянина. І опором тут є не реакція на дії влади, а виробництво таких інстанцій висловлювання, які не вписуються в існуючий порядок і самим фактом своєї появи оскаржують структуру відносин, що сприймається як всеосяжна, природня та необхідна. Як пише Ж. Рансьєр, «справжня участь – це винаходження того непередбаченого суб'єкта, який сьогодні перегороджує вулицю; того руху, що не може народитися з чого-небудь, крім самої демократії. Гарантія стійкості демократії – не заповнення всіх порожніх часів і просторів формами участі або контрвлади, це оновлення діячів і форм їхніх дій ...» [112, с. 97]. На думку Ж. Рансьєра, певна частина упорядкованого соціуму покликана усвідомити себе обмеженою і такою, що здатна подолати свою обмеженість. І коли це відбувається, настає час для Іншого процесу, що є не просто встановленням рівності, а її верифікацією.

Політичне Ж. Рансьєра конструюється навколо двох процесів, що пов'язані з «поліцією» (процесом управління) та «емансипацію» (процесом взаємодії заради досягнення рівності). Перший процес – це управління, приведення суспільства до ієрархічної структури, де кожен має своє місце та

функцію (і, звісно, цей процес не має на меті встановлення рівності). Поліція – це не направлена діяльність, а порядок, що постійно самовідтворюється та підтримує сам себе. Це звична форма соціального, вже давно встановленого та існуючого порядку, що постійно охороняється від змін та за правильним і належним функціонуванням якого пильно слідкують. Адже це є тим, на чому тримається існуюча влада. Рансьєрівська дихотомія «політики» та «поліції» у Х. Арендт заміщується на дихотомію «політики» та «соціального», що має такі ж негативні обмежуючі функції. Перш за все, «соціальне» пов'язане зі встановленням конвенційного порядку, де присутні нерівність, дискримінація та, вже як результат, прагнення до емансипації. Х. Арендт вбачає головну проблему «соціального» в тому, що воно здатне витіснити політику, тобто витіснити активну дію, підпорядковуючи її соціальній нормі та усталеному порядку. Однак політика не може існувати або діяти в усталених рамках і формах репрезентації. «Соціальне» уніфікує не просто людину, а солідарність багатьох, адже залишає лише абстрактну загальну волю, до якої дуже легко апелювати владі. Тому сучасна політика є псевдополітикою, або технічною політикою, що просто підтримує усталений соціальний порядок і насправді не є справжньою. Але і Ж. Рансьєр, і Х. Арендт визначають політику через протиставлення іншому, тобто як противагу постійному відтворенню суспільного порядку та уніфікованому індивіду, що нездатний до активної дії. Згідно до Рансьєра, «політику можна розуміти як систему апріорних форм, які визначають те, що надається відчуттю. Політика спирається на те, що бачиш і що можна про це сказати, на того, хто наділений компетенцією бачити та здатністю сказати, на властивості простору і тимчасові можливості. Художні практики є “способами робити”, що втручаються в загальний розподіл способів робити і в їхні взаємовідносини зі способами бути та формами видимості» [113, с. 15]. Усі форми мистецтва (класичні, авангардні, contemporary) створюються та існують у просторі політичного, навіть якщо художник навмисно постулює власну аполітичність та аполітичність створеного ним твору.

А. Бадью визначає політику як «організовану колективну дію, що має відповідати низці принципів і покликана розвинути в реальності наслідки

певної нової можливості, що витіснена пануючим станом речей» [11, с. 11]. Як і А. Бадью, Ж. Рансьєр дуже часто звертається до категорії емансипації в контексті політичного –у результаті обидва філософи піднімають питання про перерозподіл простору, що залишається узурпованим державою, тобто розподілений державою таким чином, щоб підпорядкувати і, як висловлюється Ж. Рансьєр, «не дати виявити загальний естетис» [112, с. 213] тим, хто залишається ув'язненим у цих неемансипованих просторах. А. Бадью говорить про необхідність емансипації (відділення) політичного від державного, інакше будь-яке політичне висловлювання має ризик сприйматися як державне, поглинатися державою, обростати його риторикою та змістами. Яскравою ілюстрацією такого стану речей є сучасне сприйняття політичного мистецтва як такого, що говорить виключно про державні інститути або їхніх представників. Ж. Рансьєр, у свою чергу, говорить про необхідність емансипації деяких груп, що дискримінуються владою та яким найчастіше виділено існування в «домашньому» просторі, що автоматично позбавляє їх можливості бути активними політичними суб'єктами.

Політика та мистецтво – це, перш за все, вираження незгоди з методами розподілення публічного простору існуючим режимом (тобто зі встановленим режимом розділення чуттєвості) та спроба зміни даного режиму. Політична дія з'являється тоді, коли невидимі стають видимими. Застосовуючи дану тезу в просторі мистецтва, будь-який художник, який презентує свою творчість публічно, здійснює політичну дію. У політичному акціонізмі така дія гіперболізується та здобуває ще більше політичної ваги та видимості, адже є помітнішою, ніж висловлювання інших художників (така дія не знаходиться у вакуумі «білого кубу» та має великий мас-медійний розголос). Таким чином, вступаючи в публічну конфронтацію з представниками державної влади та соціальною нормою, акціоніст у просторі символічної влади на певний час займає рівнозначну з владою позицію та постає як видимий суб'єкт (на час даної конфронтації та політичної дії). Через те, що акціоніст змінює «зону видимості» та «вимір видимості» певної сфери державного контролю, художня дія є політичною. Але Ж. Рансьєр розглядає дані дії як повністю самодостатні й

такі, що не націлені на миттєві зміни соціальної структури та режимів. Тут не йдеться про зміну загальних парадигм. Такий підхід, з одного боку, певною мірою нівелює думку щодо трансформаційного потенціалу мистецтва, але, з іншого – включає мистецтво та митців в публічний дискурс, дозволяє розглядати їх як повноцінних (здатних формувати соціальний простір) соціальних акторів. Реконфігурація політичного, що здійснюється за допомогою художніх акцій, є необхідною соціальною дією в квазідемократичних суспільствах, де публічний простір присвоєний та розподілений між різноманітними владними апаратами. І політика, і мистецтво демонструють ступінь відношень між тим, що бачиш і що говориш, між тим, що робиш і що можеш зробити [113, с. 40].

Розглядаючи емансипацію не просто як відділення від загального, але і як процес становлення видимості, що дозволяє позбавитися від влади, можливо віднайти необхідну важливу характеристику політичного акціонізму. Саме емансипація ілюструє відсутність ілюзорної свободи та ілюзорної рівності, адже і свобода, і рівність завжди суть потенції, вплив яких необхідно верифікувати [112, с. 80]. Політичний художник втручається в світ змістів і видимості та, в першу чергу, демонструє те, що його дія є можливою і видимою. У квазідемократичних режимах уже сам прецедент порушення структури, що встановлена та охороняється поліцією (за Х. Арндт), має вагу. Соціальна дія акціоніста порушує дозволені норми репрезентації в публічному полі. У таких режимах на перший план виходить не зміст і не критичний потенціал змісту акції, а демонстрація можливості ставити себе в такі ж умови, в яких існує інша сторона конфлікту. І якщо М. Фуко стверджує, що такий процес неможливий і дисциплінарна влада не дає можливості стати незалежним, а створює лише видимість цього, то А. Бадью говорить про те, що все-таки деякі групи можуть собі дозволити позбутися влади. Не дивлячись на те, що Ж. Рансьєр багато в чому не погоджується з М. Фуко, саме в точці перетину дисциплінарної влади з прагненням емансипації й може статися Подія.

Можливість протидії дисциплінарній владі полягає не тільки в емансипаторному жесті, що дозволяє бути почутим і побаченим, але і в переконструюванні самої фігури художника – у зміні його звичного статусу та ролі. Такий процес Ж. Рансьєр називає дезідентифікацією – припиненням статусу, що приписується суспільством тій чи іншій групі, а головне – з місцем, що їй відводиться у поточному соціальному просторі. Новий суб'єкт, який втілюється у фігурі акціоніста, є носієм емансипаторної події: в існуючому порядку часу і простору він здатний звести «сцену», що буде несумісна з цим порядком і тим самим вже буде оскаржувати його та змінювати уявлення про фігуру сучасного художника та місце, де він має втілювати свої задуми [114, с. 70]. У контексті акціонізму необхідно розглядати не тільки новий вид соціальної дії, але й новий тип суб'єкта. Розглядаючи акціонізм, ми можемо визначити, чим має сьогодні бути політика та чим вона сьогодні є, а також визначити соціальну функцію мистецтва сьогодні, його критичний потенціал і роль, що в сучасному світі можуть зайняти мистецтво та художник.

У дослідженні політичного акціонізму важливими є естетичні режими функціонування мистецтва, розглянуті Ж. Рансьєром, адже говорячи про мистецтво, неможливо оминати його естетичний базис і взаємодію етики та естетики, що постає як проблемне поле у сучасному мистецтві. Три режими ідентифікації мистецтва Ж. Рансьєра (етичний, образотворчий та естетичний) є демонстрацією конфліктів різних режимів чуттєвості, про які говорить філософ: розрив між тим, що показує мистецтво, що має показувати і тим, що в результаті сприймається суспільством. Цей розрив у цілому і конструюється поліцією, адже приписує певному часові специфічні правила, норми, місце та час, що потім охороняються від трансформацій. Тому глобальна задача політики – робити видимим те, що раніше таким не було (те, чому не дозволено бути видимим). У такому випадку мистецтво має виходити за межі тієї ролі, що надає йому суспільство, та перерозподіляти не тільки простір мистецтва (або культури), але й загальний публічний простір; винаходити форми, що не просто демонструють становище речей, але й самі перерозподіляють це становище та можливості розміщення речей і ролей в ньому. Мистецтво здобуває нову

функціональність, але в той же час воно не повинно інструменталізуватися – перетворюватися на знаряддя для досягнення певної мети.

Процес перерозподілу символічного простору має деконструювати існуючий суспільний порядок. Політика має бути осмисленою дією, адже має здійснюватися не тільки тими, хто не згоден з порядком у конкретному суспільстві, але й тими, кого не влаштовує власна роль/позиція в даному суспільстві, тобто тими, хто хоче досягти рівності та відібрати право публічного висловлювання власної позиції. Таким чином, політика постає як постійний процес відвоювання можливості публічної аргументації. В політичному акціонізмі цей механізм діє таким чином: художники не згодні вбудовуватись в дискурс політичної опозиції, адже комунікація там будується за принципами, що нав'язані існуючою владою. Вони діють в одному правовому полі, не змінюючи і не порушуючи умови суспільного договору – за таких умов не відбувається потрібний перерозподіл публічного простору. І даний консенсус не буде ніким порушеним, адже підходить всім учасникам гри. Тому треба винаходити інші, неконвенційні, методи висловлювання політичної думки.

Політика окреслює спільність простору, і якщо певний акт говоріння (чим є мистецтво) виходить в публічний простір, тобто знаходить свого глядача, мистецтво стає політичним, адже починає впливати на навколишню соціальну реальність та формувати її, підтримувати норми, усталені в конкретній структурі, або робить спробу трансформувати їх. Політичне мистецтво – це художня діяльність, метою якої є творення штучної ситуації колективної рівності, що базується на розділенні загального чуттєвого досвіду. Акціонізм є найрадикальнішою формою політичного мистецтва. Політичний акціонізм має перш за все порушувати дискурсивний режим, в якому існує сам акціоніст і ті владні відносини або соціальні інститути, на які направлена його критика. За Ж. Рансьєром, політичне мистецтво одночасно має досягати двох цілей: по-перше, створювати опис політичного контексту, що має потенціал бути осмисленим і зрозумілим, й, по-друге, створювати дію, що протирічить

рутинному усвідомленню, бо є неочікуваною, нетиповою, шокуючою, здатною викликати чуттєвий або перцептивний шок.

А. Бадью окреслив концептуальний апарат, що дозволяє розглянути політичний акціонізм у контексті мистецької події як Явища, що може (або має) нести в собі певні соціальні зміни. Концепт «мистецької події», розроблений А. Бадью, зачіпає питання про те, що має цінність форми, а що не має [19, с. 88]. Мистецька подія – це завжди прихід до певної нової форми або розвиток старої форми, що раніше не сприймалась або заперечувалась як можлива для розвитку в її межах художнього висловлювання (тобто розширення формальних ресурсів). Бадью говорить про необхідність мистецької дії як презентації (мистецтво ситуації, процесу у динаміці), що є говорінням нового, певних нових вимог, презентації процесу становлення, а не репрезентації (мистецтво стану ситуації), що є мистецтвом результату, тобто тим, що вже є відомим доконаним фактом. Перша функція належить активістському мистецтву, друга – офіційному [19, с. 89].

Під час лекції у Нью-Йоркському арт-центрі А. Бадью визначив 15 тез, за якими має функціонувати сучасне мистецтво. Одна з них була такою: «мистецтво робиться сьогодні виходячи з того, чого не існує з точки зору Імперії» [20, с. 86]. Мистецтво конструює, абстрактним чином, видимість цього неіснування. Саме така здатність диктує будь-якому мистецтву формальний принцип: здатність робити видимим те, що для Імперії (тобто і для всіх інших) не існує. У посттоталітарних і квазідемократичних державах спостерігаються процеси естетизації політики, коли, по-перше, різноманітні прояви авторитарного режиму перетворюються на конструкти, що стають основами ідеології (наприклад, мілітаристське мислення вшляхетнюється та підтримується, військові незаконні інтервенції в інші країни перетворюються на священну місію); по-друге, обговорення подібних тем та інших соціально-політичних обставин існування конкретної влади витісняються з публічного простору. Акціонізм протиставляє процесу естетизації політики політичне мистецтво, де художній образ і метафора (тобто інструменти мистецтва) створюють альтернативне знання та політизують естетичне. Якщо держава

розіграє певний публічний спектакль демонстрації своєї сили та могутності (війна, розгони мітингів), то мистецтво мімікрує та презентує свою версію того, що відбувається. У такому хаосі подієвості мистецтво, що перебуває в закритому просторі галереї, може виявитися всього лише мовчазним свідком [15, с. 19]. Тому відбувається пошук таких форм висловлювання незгоди та протесту, що можливі в даному суспільстві та які зможуть бути в ньому почуті, які зможуть конкурувати в інформаційному полі з діями державних апаратів.

А. Бадью виділяє чотири правила, за якими можна визначити сучасне політичне мистецтво:

1. Воно має бути тісно пов'язаним із локальними протестними рухами.
2. Воно має розробляти потужну ідеологічну базу.
3. Воно має бути авангардним за формою.
4. Воно має поєднувати в собі попередні три пункти [20].

Офіційне мистецтво репрезентує те, що вже вирішене, – сталі норми, уявлення, правила, що вже діють в соціальному просторі та яких дотримується більшість громадян. Мистецтво політичне презентує те, що ще не пройшло процес хабітуалізації, те, що не є вирішеним, повністю прийнятим суспільством, – початкові незакінчені процеси в динаміці. Вимога формалізації процесу та новизни, – з урахуванням відмінності активістського мистецтва від офіційного, з урахуванням близькості активістського мистецтва до процесу, до того, чого ще не існує, що поки лише створює виключення, – означає, що в активістському мистецтві не може бути прославлення форми. У ньому повинна бути представлена сама форма в її чистому вигляді, адже форма тут стає умовою трансляції невизначеності процесу.

А. Бадью заперечує художника як суб'єкта, адже він є тільки тим, хто виробляє твір. Замість цього слід розглядати в якості суб'єкта, що задається мистецькою подією, систему творів. На прикладі музики А. Бадью вказує, що «суб'єктом є те, що змінює музичну суб'єктивність слухача та складається з системи творів, – система, що “конфігурує” нову суб'єктивність» [19, с. 89]. «Той, хто слухає твір або намагається його почути, повинен буде перетворити свою індивідуальність, своє ставлення до мистецтва, свій приватний спосіб



слухати» [19, с. 90]. Головне перетворення, якого може досягти мистецтво, – це трансформація глядацького сприйняття. І якщо ми говоримо про політичне мистецтво, то патерни сприйняття будуть лежати не тільки в площині мистецтва, а також у суміжних областях, яких стосуватиметься конкретне висловлювання. І тут можна вбачати прихований момент можливості або неможливості впливу мистецтва на соціальну реальність. Конструювання соціальної реальності політичним акціонізмом як дією відбувається через соціальність даної дії – вона не є герметичною, а направлена на комунікацію, задіює чимало різних інструментів, щоб ця комунікація була ефективною та мала щонайбільше респондентів. Тим самим, як пише А. Бадью, перетворюючи глядача, його думки і погляди, суб'єкт створює нового слухача, а не тільки нових творців або нових художників [19, с. 90]. В якості суб'єкта тут можна розглядати політичний акціонізм у своїй сукупності умов – політичних, соціальних і культурних, що призводять до виникнення та існування такої форми як акціонізм.

А. Бадью говорить про те, що творець – це зникаюча причина і центром повинен бути глядач. Як приклад, науковець аналізує політичну партію за часів В. Леніна та Й. Сталіна, де політика була індивідуалізована та між партією і Сталіним стояв знак рівності. Власні назви з'являються в таких ситуаціях як субститут і свідчать про те, що ми не знаємо, що сказати про суб'єкта [19, с. 93]. Дані висловлювання А. Бадью призводять нас до того, що ми стикаємося з фетишизацією та культом особистості, адже основним центром уваги стає не художня дія або твір, а фігура художника, який робить це висловлювання. Суб'єкт у мистецтві повинен бути безособовим [19, с. 94]. Акціонізм багато в чому виключає глядача і як суб'єкта, і як центр – у центр акціоністської дії виводиться протиборство художника та влади, художника і поліції, де глядачеві відводиться місце пасивного спостерігача.

Чимало дослідників, у тому числі Ж. Рансьєр та А. Бадью, вказують на те, що критичне мистецтво перетворилось лише на відображення реальності, відчувши власну безсилість та неможливість стати рушієм змін. У контексті даної проблеми А. Бадью пише: «Якщо нічого не порушує цілісності

реальності, якщо ніщо не є виключенням з неї, якщо неможливо стояти на своєму чого б це не коштувало, то навкруги тебе і немає нічого, крім реальності та підкорення цій реальності тому, що Ж. Лакан назвав “обслуговування благ”» [85, с. 47–48]. Таке мистецтво критикує систему, але залишається в її нормативних рамках, не порушує порядок відтворення системи та самого мистецтва. Критика стає пасивною частиною нормативного процесу існування сучасного мистецтва, не перетворюючись на Подію.

Така різниця може екстраполюватись на те, що А. Бадью визначає як «різниця між активістським та офіційним мистецтвом». Офіційне мистецтво розуміється А. Бадью як мистецтво перемоги, мистецтво результату, того, що колись було переможно вирішено. Це мистецтво не ситуації, але стану ситуації, не презентації, а репрезентації. Досить часто воно є репрезентацією ідеологічної сили результату історичної перемоги. Активістське мистецтво знаходиться в опозиції до офіційного, тому це мистецтво того, що ще не було повністю вирішено, мистецтво процесу, а не результату [85, с. 53]. Активістське мистецтво не може бути зображенням чогось, що не існує, а повинно бути чистим існуванням того, що виникає. І це різниця не тільки онтологічна, але і формальна. Активістське мистецтво полягає у необхідності створювати нові засоби, щоб формалізувати новизну. Форма тут стає умовою трансляції невизначеності процесу. А. Бадью наводить ще один аргумент на користь розгляду активістського (або радикального) мистецтва як події: будь-яка ситуація має в своїй структурі «блукаючий надлишок», те що вписано в механізм її функціонування, але ніяк не представлено на символічному рівні (тобто не презентовано) [85, с. 55].

Як теоретичний конструкт у соціологічній науці акціонізм постає як раціональна усвідомлена соціальна дія, що реалізується у публічному просторі. Вплив політичного акціонізму на соціальну реальність відбувається через соціальність акції – дія художника-акціоніста містить різноманітний набір інструментарію сучасного мистецтва, що дозволяє відбуватись комунікації між мистецьким твором і глядачем.

### **1.3 Цілі, соціально-політичні функції та структурно-динамічні елементи політичного акціонізму в контексті теорії соціальної дії: концептуально-методологічна стратегія дослідження**

Розмаїття теорій та підходів, представлених у цій роботі та використаних для дослідження політичного акціонізму, пояснюється як складністю та парадигмальністю самого феномена, так і необхідністю ввести його в сучасний науковий контекст, що характеризується, перш за все, міждисциплінарністю та плюралізмом підходів. Поєднання різних, подекуди традиційних, теорій є спробою розширити можливості аналізу сучасних явищ, які потребують цілісного осмислення та нових аспектів погляду. Об'єднуючою теорією, що здатна вмістити в себе розмаїття представлених підходів, є теорія структурації Е. Гідденса. В контексті дослідження політичного акціонізму нас цікавлять взаємодія системи та можливість/неможливість дії суб'єкта в рамках цієї системи, а також ті ресурси, що має індивід на початковому етапі. І якщо Е. Дюркгейм говорить, що «структуральні якості соціальних систем схожі на стіни кімнати, яку індивід не може покинути, але може переміщатись в ній на свій власний розсуд» [69, с. 250], то Е. Гідденс зміщує акценти на волю суб'єкта, від якої залежить не дія, а властивості структури [43, с. 254]. Це може означати, що аналогічна ситуація, розглянута з різних позицій, може мати протилежні значення. Криза політичної влади, ескалація авторитаризму, системне порушення базових громадянських прав тощо – тобто все те, що традиційно розглядається в негативному ключі обмеження та насилля, – для політичного мистецтва є продуктивним полем для розвитку та матеріалом для роботи. Тут ми говоримо не про спекуляцію на соціальних проблемах, кризах і катастрофах, а про можливість стимулюючої функції деструктивного. Це також повертає нас до важливого питання щодо системи цінностей та конфлікту цих систем, що є причиною нерозуміння (бо навіть відторгнення) більшою частиною суспільства ідеології та засобів політичних акціоністів.

Для того, щоб зрозуміти, які саме події та характеристики політичного простору обумовлюють появу політичного акціонізму, необхідно визначити

механізми його функціонування – те, яким саме чином діє акціоніст і як реалізується акція. Можна виокремити основні структурно-динамічні елементи політичної акції, що зумовлюють можливість її здійснення у публічному просторі та впливають на її подальше функціонування (на процеси інтерпретації, аналізу акції різними «цільовими аудиторіями», якими є пересічні глядачі, професійна спільнота і, в першу чергу, представники державних соціальних інститутів, зокрема, пенітенціарної системи), а саме:

1. Акціоніст (той, хто здійснює акцію).
2. Дія художника, спрямована на привернення уваги до актуальної соціальної проблеми.
3. Умови здійснення соціальної дії (місце і час, що впливають на можливість її виникнення та процес її здійснення).
4. Концептуальний зміст дії.
5. Публічні результати та соціальні наслідки проведеної акції.

Структурний функціоналізм Е. Дюркгейма в контексті теорії соціальної дії (особливо протестної) знецінює будь-яку протестну дію, наполягаючи на обмежувачому тотальному характері системи та неминучості покарання, тобто неможливості використовувати обмеження на свою користь: «якщо я намагаюся порушити норми права, вони реагують проти мене, перешкоджаючи моїй дії ... якщо я одягаюся, не беручи до уваги звичаїв моєї країни та мого класу, то сміх, який я буду викликати, і та сегрегація, в яку я буду поміщений, будуть працювати, хоча і в більш слабкому ступені, як покарання у прямому розумінні цього слова» [69, с. 30]. На противагу Е. Дюркгейму, Е. Гідденс вказує на те, що кожне з обмежень надає ту чи іншу форму потенції, що сприяє реалізації певних можливостей діяльності, одночасно обмежуючи або відкидаючи інші. Несхвалення і покарання Е. Дюркгейма в межах теорії структурації постають у формі санкцій, що «змінюються в діапазоні від прямого застосування сили або насильства, або погрози подібного застосування, до м'якого та поблажливо вираження несхвалення» [43, с. 255]. Основною ж тут є згода індивіда на застосування до нього санкцій, на яку вказує Е. Гідденс, акцентуючи увагу на індивідуальній відповідальності.

Більшість санкцій реалізується у вигляді громадського несхвалення (із тим, що Е. Дюркгейм називав «моральними санкціями») або з більш формалізованими погрозами з боку соціальних інститутів, де згода, бажання/небажання індивіда, який має бути підданий даним санкціям, грає ключову роль. Тому слід говорити про прояви влади, що втілюються у тій сфері життя, що вже є хабітуалізованою. Незважаючи на тематичну та концептуальну спрямованість політичного акціонізму, акціоністи діють у просторі звичного та рутинного. Таким чином символічні санкції, що до них застосовуються громадськістю, походять від порушення (або спроби руйнування) акціоністами звичного простору. Необхідність діяти певним чином, щоб не піддатися впливу санкцій, можна пояснити структуральними обмеженнями – «примус, що випливає з контексту діяльності, тобто з “заданого” характеру структуральних властивостей» [43, с. 261]. Але за твердженням теорії структурації такі обмеження не обов'язково повинні бути негативними: апропріюючи дані обмеження, заборони та необхідність дії заданим чином, акціоніст робить своє художнє висловлювання максимально видимим (не тільки в момент скоєння дії в певному місці та часі, а й в більш широких темпоральних рамках). Саме наявність обмежень дозволяє художникам отримати можливість комунікації з аудиторією.

Таку фатальність нездоланності структурних обмежень, описану Е. Дюркгеймом, Е. Гідденс пояснює раціональним підходом, що ґрунтується на повній усвідомленості індивідом власних дій. Чому деякі соціальні сили вважаються «непереборними»? Тому що, стикаючись з ними, актори мають обмежений діапазон можливостей та змушені діяти раціонально, тобто ефективно поєднувати мотиви з кінцевим результатом діяльності. Інакше кажучи, актори мають «достатні підстави», щоб виправдувати те, що вони роблять. Оскільки такого роду підстави припускають вибір із досить обмеженого числа можливих альтернатив, може здатися, що поведінка індивідів перебуває під впливом якоїсь невблаганної сили, подібної до сили фізичної. Існує безліч соціальних сил, яким суб'єкти діяльності «не здатні чинити опір» і які вони не можуть подолати. Словосполучення «не можуть» означає в даному випадку єдину можливу для них альтернативу – погодитися з

тенденціями розвитку подій, враховуючи мотиви та цілі, що лежать в основі їхніх дій [43, с. 259]. Такий підхід дозволяє стверджувати необхідність розгляду категорії особистої відповідальності суб'єкта за його дії, адже перенесення моменту прийняття рішення в сферу неусвідомленого або викликаного необхідністю підкорятися системі редукує людину в якості діючого активного суб'єкта. Так само й політичний акціонізм стверджує необхідність визнання відповідальності, адже говорить про категорії, що знаходяться в сфері політичного та пов'язані з особистою і громадянською позицією. «Поняття “діяльність” відноситься до подій, ініціатором і рушійною силою яких є конкретний індивід, який міг би повести себе іншим чином на будь-якому етапі встановленої послідовності дій. Щоб ні сталося, не сталося би без втручання індивіда» [43, с. 49]. Публічний простір має негласний регламент, який існує не на законодавчому рівні, а, скоріше, підкріплений соціальною нормою, що встановлює певні бар'єри та допустимі межі для впливу суспільства. Існують допустимі контакти між людьми в громадському просторі, можливий спектр дій, підкріплений певними ритуалами, певні дистанції та можливості особистісних проявів, що вписуються в нормативну базу конкретного суспільства. Акціонізм порушує регламент «зонування простору» (як називає це Е. Гідденс), адже стає виключенням із можливих допустимих взаємодій в розпланованому просторі.

Базуючись на теорії соціальної дії М. Вебера, ми маємо змогу розглядати акціонізм як форму раціональної свідомої дії, що в рамках теорії структурації постає в контексті можливостей, які надають суб'єкту політична система та вже існуючі структурні обмеження (а також межу між можливістю та обмеженням, яку концептуалізують та візуалізують акціоністи). Завдяки теорії соціальної дії ми маємо можливість не лише розглядати об'єктивні причини виникнення акції, але й брати до уваги суб'єктивну мотивацію митця, що є важливим з таких причин: по-перше, акціонізм є авторською дією художника, що не може бути відірваною від фігури та інтенцій того, хто її продукує; по-друге, концепції та пояснення митців є невід'ємною частиною сучасного мистецького продукту та дають можливість зрозуміти авторський задум, звернути більшу

увагу на раціональність та спланованість акції. Але одночасно з тим ми не можемо залишатись лише в рамках веберівської теорії дії, адже вона виключає умови, в яких з'являється сама дія, повністю концентруючись на суб'єкті та його інтенціях.

На основі розглянутих теорій можна виокремити основні цілі політичного акціонізму як форми соціальної дії. Акціонізм направлений на дестабілізацію рутинних практик, що є превалюючими в соціальному просторі країни, де відбувається акція, порушення існуючого порядку відтворення соціальної реальності та відчуття онтологічної безпеки акторів суспільства шляхом радикалізації форми художнього висловлювання. Дана ціль співвідноситься з емансипаторною функцією політичного акціонізму, що реалізується як процес становлення видимості суб'єкта та призводить до відділення у просторі соціального діалогу концепту політичного від концепту державного. Ціль донесення критичного повідомлення до реципієнтів політичної акції шляхом звернення уваги цільової аудиторії на соціально вагому проблему в підкреслено епатажній шокуючій формі реалізується завдяки критичній функції, а саме виробництві художником-акціоністом невластивих існуючому порядку висловлювань, які фактом своєї появи оскаржують хабітуалізовану структуру відносин даного типу соціуму. Ціль здійснення деструктивного впливу на домінуючі соціальні судження щодо процесів у політичному полі того чи іншого суспільства мистецькими методами радикальної прямої дії в публічному просторі співвідноситься з деконструюючою функцією, що реалізується як епатажна дія в жорстко регламентованому суспільною нормою публічному просторі та призводить до перевизначення ролі сучасного художника з «актора естетики» на «актора політики».

Опираючись на твердження Е. Гідденса про те, що «структуральні якості соціальних систем як обмежують, так і дають можливості для дії», ми будемо будувати наше дослідження на цьому твердженні, де акціонізм не стільки діє проти влади та держави, скільки є породженням соціальних інститутів та їхнього впливу [43, с. 239]. Якщо піддавати аналізу соціальні структури в контексті теорії структурації, тобто враховувати, що структура одночасно дає

можливість дії та обмежує її, то можна стверджувати, що структура художнього інституційного простору, з одного боку, регламентує дії та риторику митця прийняті в даному суспільстві смаком і позиціями професійної спільноти, але, з іншого боку, дає певну гарантію недоторканності – статус художника як захищає самого індивіда, так і додатково аргументує його дії. Навіть заперечуючи систему сучасного мистецтва, митець користується його наявним інструментарієм і відтворює певним чином існуючу структуру.

До основних положень теорії М. Вебера та нашого визначення політичного акціонізму як форми цілераціональної дії необхідно додати таку тезу Е. Гідденса: «ціленаправлена дія не є сукупністю або послідовністю окремих розрізнених намірів, причин або мотивів. Правильніше буде говорити щодо рефлексивності як явища, що базується на безперервному моніторингу діяльності, яка здійснюється самими індивідами та оточуючими людьми» [43, с. 41].

У залежності від обраного ракурсу погляду, «політичне» може розповсюджуватись на інші суміжні поля, а може залишатись вузьким спеціалізованим полем. Розглядаючи акціонізм, що є однією з можливих форм політичного мистецтва, у рамках даної роботи політика розглядається з позицій досліджень Ж. Рансьєра. Дане самообмеження всередині дослідження викликано концептуальною необхідністю розглядати політичне як частину сучасного дискурсу, не як ізольоване специфічне поле, а, скоріше, як одну з характеристик сучасної дії актора. Необхідно зазначити, що в рамках нашого дослідження важливою є вказівка М. Фуко на те, що сам індивід є носієм знання і це дозволяє йому відтворювати певні правила та норми (і в той же час владний дискурс). Саме це можна розглядати як пояснення відторгнення суспільством (більшою його частиною) політичних акцій. Негативні реакції формуються серед пересічного населення, а не на рівні соціальних інститутів або державних структур. Перш за все, сам індивід проявляє дисциплінарні практики без примусу, впливу пропаганди або іншого зовнішнього впливу.

Враховуючи структурно-динамічні елементи, цілі та функції політичного акціонізму як форми соціальної дії, а також розглянуті теоретичні розробки,



можливо створити модель інтерпретації феномена політичного акціонізму. Дана модель складається з трьох компонентів, що у цілому складають основу концептуально-методологічної стратегії дослідження. Отже, політичний акціонізм необхідно розглядати як форму соціальної дії, що розуміється як:

1. Цілераціональна соціальна дія, що направлена на порушення онтологічної безпеки глядачів і руйнацію інституціоналізованих зразків соціальної поведінки.

2. Радикальна мистецька Подія, що має політичний та емансипаторний потенціал, переозначає усталені соціальні норми та демонструє альтернативні орієнтири соціальної дії в публічному просторі.

3. Авторитарна політична дія, що виступає у ролі квазіопозиції до політичного режиму, тим самим підтримуючи конструювання владного дискурсу.

Політичний акціонізм є формою соціальної дії, що існує в конкретному політичному контексті, – поява кожної акції детермінується подіями в даному контексті. Акція направлена на взаємодію з соціальним простором, тому аналіз зовнішніх факторів і соціально-політичних ситуацій є необхідною умовою дослідження акціонізму. Акціоністи розглядаються як актори, що мають не тільки дискурсивне та інтуїтивне знання щодо функціонування соціального простору, в якому вони перебувають, але і певний набір спеціальних знань. Акціоністи відмовляються від відтворення основних характеристик творчої праці та порушують механізми дисциплінарної влади. Неможливість публічно заявити про незгоду з політичною системою або її окремими інститутами та ангажованість художнього поля, що «створює» та підтримує митця, який бере участь у відтворенні існуючого порядку, не залишають можливості тим художникам, які бачать необхідність у відкритому висловленні власної позиції. Але виникнення такої дії все одно не обмежується виключно умовами системи, що зумовлює поведінку акторів. Важливою складовою для появи політичної акції є раціональність (тобто втілення саме цілераціональної дії) та вмотивованість акторів, що лежить поза обумовленістю системою та має суб'єктивний характер. Все ж таки поява будь якої мистецької течії або нової

форми – це складний процес, відповідальність за виникнення якого не може бути перекладена виключно на систему, ігноруючи індивідуальні потреби та мотиви акторів.

## Висновки до розділу 1

Проаналізувавши етимологію та семантичний спектр поняття політичного акціонізму можна дійти таких висновків. Завдяки співставленню понять політичної акції, перформансу, гепенінгу та політичного протесту, що позначають схожі за візуальною формою дії, стало можливим визначити семантичні межі поняття політичного акціонізму. На відміну від таких інституціоналізованих перформативних форм мистецтва як перформанс і гепенінг, політична акція є радикальною дією, що направлена на публічну політичну критику держави та порушення онтологічної безпеки глядача. На відміну від політичного протесту, в акції відсутні політичні гасла, агітація за певну політичну силу або постулювання громадянських вимог до представників держави.

Визначено теоретико-методологічні засади соціологічного дослідження політичного акціонізму, що втілюються в таких дослідницьких стратегіях:

– *соціологічна стратегія* представлена теорією соціальної дії М. Вебера, теорією структурації Е. Гідденса та символічного інтеракціонізму Дж. Міда. Незважаючи на те, що М. Вебер та Дж. Мід у своїх роботах акцентували увагу, перш за все, на активній позиції суб'єкта у конструюванні соціальної реальності, в даній роботі феноменологічні дослідницькі підходи інтегровані у теорію структурації, що одночасно розглядає механізми примусу з боку соціальної системи та можливість відносно незалежної дії з боку соціального агента.

– *естетична стратегія* представлена дослідженнями А. Бадью та Ж. Рансьєра, які дозволили окреслити межі взаємодії політичного акціонізму з виміром естетичного у сучасному політичному та мистецькому дискурсах. Підхід Рансьєра щодо емансипативного потенціалу публічної дії дозволяє

концептуалізувати акцію як процес утвердження рівності в публічному просторі та реконфігурації чуттєвого досвіду в соціальній реальності. А. Бадью розглядає мистецьку дію в контексті сучасності, розрізняючи офіційне та неофіційне мистецтво, надаючи ґрунтовний перелік характеристик, якому має відповідати мистецтво сьогодні, описуючи механізм сучасного творення та споживання мистецтва як політичного процесу. Дана вичерпна описова модель дозволила проаналізувати акціонізм у рамках актуального мистецького процесу як художньої дії, що має критичний потенціал.

– *політологічна стратегія* представлена розробками Х. Арендт і М. Фуко щодо концептів влади, примусу та контролю. Дані підходи дозволили здійснити аналіз акціонізму як форми раціональної соціальної дії, що реалізується у просторі символічної влади, розкрити особливості функціонування акції у взаємодії з інститутами влади та ціннісно-нормативними установками суспільства, в якому здійснюється акція.

Застосування одразу трьох дослідницьких підходів обумовлено необхідністю міждисциплінарного підходу до аналізу політичного акціонізму як форми соціальної дії, що одночасно втілюється митцем у соціальному, політичному та художньому полях. Застосування різних методологічних стратегій в межах нашого дослідження дозволило окреслити концептуально-методологічну стратегію аналізу, що складається з трьох компонентів і базується на інтерпретації політичного акціонізму в контексті теорії соціальної дії, що розуміється як: 1) цілераціональна соціальна дія, що направлена на порушення онтологічної безпеки глядачів та руйнацію поведінкових шаблонів; 2) радикальна мистецька Подія, що має політичний та емансипаторний потенціал і демонструє альтернативні орієнтири соціальної дії в публічному просторі; 3) авторитарна політична дія, що підтримує конструювання владного дискурсу.

На основі трьохкомпонентної характеристики політичного акціонізму як форми соціальної дії виявлено основні соціальні функції акції: деконструююча, що реалізується у радикальній дії в жорстко регламентованому суспільною нормою публічному просторі; емансипаторна, що реалізується як процес

становлення видимості політичного суб'єкта; критична, що реалізується у виробництві художником-акціоністом невластивих існуючому порядку політичних висловлювань.

Характеристики та функції політичного акціонізму як форми соціальної дії відповідають основним цілям акції, а саме: дестабілізація рутинних практик, характерних для соціально-політичної ситуації в країні, де відбувається акція; порушення існуючого порядку відтворення соціальної реальності; донесення критичного повідомлення до реципієнтів політичної акції; здійснення деструктивного впливу на домінуючі соціальні судження щодо різноманітних процесів соціальності.

Основні положення цього розділу викладені у публікаціях автора: [13–16; 19].

## РОЗДІЛ 2

# ФОРМИ ПОЛІТИЧНОГО АКЦІОНІЗМУ В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КРАЇН: ІСТОРИКО-ГЕНЕТИЧНИЙ, ТИПОЛОГІЧНИЙ ТА КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

У даному дослідженні політичний акціонізм розглядається в межах теорії соціальної дії в контекстах різних політичних режимів. Характеристики соціально-політичного контексту, в якому діє акціоніст, на нашу думку, є визначальними в аналізі та інтерпретації політичної акції. Саме тому тип відносин громадянина з владним дискурсом, причини появи акціонізму (що лежать в площині політики), а також тип державного управління є основними критеріями виділення типів політичного акціонізму як форми соціальної дії, а саме:

1. Іманентний акціонізм, що є типовим для травмованих суспільств із високим рівнем контролю публічного та інформаційного просторів.

2. Ангажований акціонізм, що є характерним для політичних режимів гібридної демократії з мінімальною участю суспільства у творенні держави, високим рівнем політичної довіри та низьким рівнем можливості реалізації демократичних свобод.

3. Латентний акціонізм, що є спорадичною дією в насичених політичними подіями публічних просторах суспільств із низьким рівнем політичної довіри.

Латентний тип акціонізму, характерний для України, постає як гібридна форма політичного акціонізму, адже через високу насиченість публічного поля політичними подіями український політичний акціонізм проявляється як форма прихованого художнього протесту, якому не вдається бути таким же поміченим, як громадський протест, що проявляється у більш традиційних для українського суспільства формах.

## **2.1 Віденський акціонізм як іманентна дія: художній вимір соціального протесту**

У країнах Європи появі акціонізму передувало розвиток авангардного мистецтва, що вже підготувало ґрунт для сприйняття акцій, відмовившись від реалістичного фігуративного живопису, започаткувавши перформанси і винайшовши, завдяки Марселю Дюшану, ready-made. Усі попередні події привели художників до акцій прямої дії та зробили можливим вихід мистецтва за його інституційні рамки. Але визначаючи акціонізм як контекстуальне мистецтво, необхідно враховувати не тільки події у полі світового мистецтва, що дають основу для створення нових форм, але і соціально-політичний контекст. Зовнішній контекст дозволяє мистецтву існувати як засобу висловлювання та зумовлює його формальні ознаки. Внутрішній контекст зумовлює зміст мистецьких дій та ступінь їхньої радикалізації. Акціонізм знаходиться в ситуації постійного заперечення, продовжуючи традицію дадаїстів і футуристів початку ХХ ст., – відмовляючись знаходити свою стверджуючу функцію.

*2.1.1 Трансформації політичного дискурсу Австрії середини ХХ ст.* Віденський акціонізм можна розглядати як проміжну ланку між мистецтвом перформансу та політичним акціонізмом. Мистецтво прямої дії, що послуговується радикальними методами, виходить за межі суто мистецтва, адже художник бере на себе інші (додаткові) «функції». Дія акціоніста як соціального агента тут, на відміну від політичного акціонізму, спрямована не на взаємодію з владними інститутами або їхню провокацію, а на публічне висловлювання певного повідомлення. Віденський акціонізм – це потужна мистецька течія, що виникла у післявоєнній Австрії (кінець 50-рр. ХХ ст.). Аналіз тогочасного контексту, окремих акцій віденських художників та явища Віденського акціонізму в цілому дозволяє зрозуміти ідеологічну різницю між двома напрямками акціонізму – художнім і політичним. Представники художнього та політичного акціонізму мали схожі художні способи вираження ідеї та сходилися в певних моментах конструювання мистецького

висловлювання, що дозволяє об'єднувати їхню діяльність під одним знаменником акціонізму. Однак митці ставили перед собою різні цілі: Віденські художні акціоністи мали на меті, перш за все, інтеракцію з австрійським суспільством, політичні акціоністи прагнуть до діалогу з владою та її представниками.

Акціоніст – це митець, який використовує радикальні художні методи для порушення соціальної цілісності. Це актор, який здійснює концептуальну соціальну дію, направлену на трансформацію існуючих у суспільстві норм і правил. В акціонізмі завжди є фігура «Іншого», якому протиставляється певна мистецька дія: Інший може уособлюватись в конкретній політичній ситуації або політичному прецеденті, загальному політичному режимі або конкретному суспільстві та його окремих характеристиках, що є домінуючими в певний історичний момент. Акціоністська дія по своїй суті є антагоністичною, і пояснити її можна через думку Т. Адорно: «мистецтво знаходить свою специфіку лише в процесі розмежування з тим, що його породило, з чого воно виникло...» [1, с. 8]. Те, яким саме чином здійснюється мистецьке висловлювання акціоніста, вже є протестом і опозицією дійсній соціальній нормі та суспільству в цілому. Можна зробити припущення, що політичний контекст формує не лише зміст акції, але і її форму: в акціонізмі необхідно конструювати висловлювання, що мало б потенцію протистояти офіційній державній риториці у публічному просторі. Твердження Т. Адорно про те, що «невирішені антагоністичні протиріччя реальності знову проявляються в творах мистецтва як внутрішні проблеми їхньої форми; напружені взаємозв'язки різних позицій, що народжують нові імпульси, кристалізуються у всій частоті в художніх творах і завдяки їхній емансипації від реально фактичного фасаду зовнішнього світу зачіпають безпосередньо саму суть справи» [1, с. 12], є справедливим по відношенню до акціонізму, адже навіть на стадії попереднього аналізу акцій сама її форма є політично навантаженою.

У контексті даного дослідження одним із першочергових завдань є виокремлення соціально-політичних причин, що призвели до появи художнього акціонізму в середині ХХ ст., тобто аналіз основних політичних конструюючих

факторів, що визначали соціальну реальність післявоєнної Австрії. Необхідність такого аналізу пояснюється тим, що саме Австрія (Відень) стає відправною точкою для розвитку художнього акціонізму, що пізніше трансформувалася в політичний. Аналіз соціально-політичних передумов появи акціонізму необхідно почати з 1918 р., коли Австрія з однієї з найвпливовіших держав Європи, Австро-Угорської монархії, перетворилася на маленьку республіку, позбавившись як економічних і виробничих можливостей, так і політичного впливу. Важке економічне становище країни у довоєнні часи, порушена цілісність ідентичності та ще низка факторів призвели до участі Австрії у Другій світовій війні на стороні Німеччини. Важливими для даного дослідження видаються і події, що мали місце після закінчення війни.

Одним із ключових моментів цих подій стало вирішення так званого «австрійського питання», під яким розумілася проблема визнання національного суверенітету Австрії та визначення її ролі у Другій світовій війні. Вирішення даного «питання» ускладнювали не лише неоднозначність політичного клімату у довоєнний час, але і Холодна війна між СРСР та США, що відбувалась також і на австрійській території. Австрійські землі були окуповані державами-союзниками протягом 10-ти років – тільки у 1955 р. був підписаний мирний договір, що надав Австрії повну автономію як незалежній державі. На Московській конференції міністрів закордонних справ СРСР, США та Великобританії, що проходила з 19 по 30 жовтня 1943 р., був розроблений спільний текст декларації щодо Австрії, оформлений як додаток до секретного протоколу. У цьому документі говорилось, що союзники не визнають аншлюсу 1938 р., бажають відновлення вільної Австрії та підтримують право австрійського народу самостійно вирішувати питання щодо політичного устрою [210]. У той же час особливо відмічалось, що Австрія «несе відповідальність, якої не може уникнути, за участь у війні на стороні Німеччини» [210]. У даному документі зазначалось, що Австрія не була жертвою німецької агресії, а була її безпосередньою учасницею.

Окупація Австрії була пов'язана з чималою низкою конфліктів між країнами-союзниками, що порушували і без того нестабільну соціально-



політичну ситуацію в країні. Про таку нестабільність свідчила, наприклад, неможливість встановлення тимчасового уряду, який мав очолити колишній канцлер Австрійської республіки Карл Реннер (один із впливовіших на той час політичних діячів, який схвалив аншлюс). У 1945 р. Реннер виказував прихильність до комуністичної ідеології, через що його ідея створення тимчасового уряду під його ж керівництвом була прийнята СРСР, але одноосібно (без згоди США, Великобританії та Франції). До того ж, радянські війська були найчисленнішими серед усіх окупантів (250 тисяч порівняно зі 150 тисячами зі сторони США, 90 тисячами з боку Англії, 20 тисячами французьких військових) [215, с. 59]. Дебати та суперечки щодо нового уряду Австрії продовжувались протягом шести місяців у 1945 р. 20 жовтня 1945 р. уряд Реннера все ж таки був визнаний, але за умови повної підзвітності державам-союзникам. У першій заяві до австрійського народу тимчасовий уряд визнав аншлюс як «політичну анексію» [164, с. 107]. Через деякий час СРСР знову без відома інших держав намагався створити дипломатичні відносини тільки між Австрією та СРСР. Після виборів восени 1945 р., коли австрійські комуністи отримали меншість голосів (5,4 %), Карл Реннер став президентом і публічно відвернувся від радянської влади [215, с. 67]. Таким чином, протягом довгого часу австрійська влада маневрувала між країнами-союзниками.

Важке політичне становище Австрії підсилювалось продовольчими проблемами (держава мала забезпечувати не тільки австрійське населення, але і велику кількість солдат країн-союзників, які розміщувались в межах Австрії), поділом території між 4-ма країнами (окремо Відень як столиця був також розділений на 4 частини) та питанням виплати репарацій [215, с. 76]. Самостійно Австрія не мала змоги забезпечувати все населення продуктами харчування, тому відповідальність за це лягала на країни, на які лише декілька місяців тому нападала сама ж Австрія. До названих кризових питань додавалась проблема біженців – переміщення німців назад у Німеччину або Австрію, що супроводжувалось не тільки клеймуванням німців, але і масовими вбивствами. Велика кількість біженців намагалась переміститись саме у Австрію, що не задовольняло країни-союзники. Тим часом всі намагання австрійців самостійно

вирішувати певні питання (наприклад, вказівка на те, що чисельність окупаційних військ занадто велика для того, щоб їх забезпечувати), припинялись країнами-союзниками, що вказували на провину Австрії у війні та неможливість Австрії уникнути окупаційних витрат [215, с. 76]. По суті, Австрія стала територією для політичних ігор СРСР і держав некомуністичного блоку. З 1947 р. почалось активне втілення програм денацифікації та демілітаризації, тому повноваження Союзницької ради значно розширювались, що надало можливість повністю контролювати дії австрійського уряду.

У 1955 р. всіма 4-ма державами (СРСР, США, Франція, Великобританія) була прийнята ідея нейтралітету Австрії: країна не могла брати участь в будь-яких воєнних союзах або надавати власні території для розміщення воєнних баз інших держав [38, с. 410]. У лютому 1955 р. було прийняте рішення про вивід радянських військ, а вже у травні відбувся міжнародний меморандум, де вперше публічно на офіційному рівні Австрія визнавалась як нейтральна держава. У цьому ж році, 14 травня, був прийнятий Державний договір Австрії, де було встановлено незалежність та нейтральність Австрії, без необхідності виплати репарацій [38, с. 413]. Ідея нейтралітету стала вкрай важливою для декількох поколінь австрійців, адже стала однією зі складових національної ідентичності [38, с. 414]. На широке висвітлення проблем, що існували в країні в роки Першої республіки (1933–1938 рр.), було накладено табу, що продовжує існування в сучасній Австрії.

Різноманітні табу, що виникали не просто як складова державної політики, але і активно підтримувались суспільством, трансформуючись в індивідуальні самообмеження, грали важливу захисну функцію. Вони були покликані «вилікувати» суспільство та зберегти мир всередині країни, не даючи розростатись постійним дискусіям і суперечкам, що заважали вибудовувати певну одномірну офіційну версію історії [187, с. 120]. Ці табу мали не короточасний ефект, а достатньо пролонговану дію, тобто мали стати основою для конструювання не просто нової австрійської ідентичності, а нового соціального та культурного простору країни.

Основою для створення нової австрійської ідентичності було не лише табування суперечливих питань, але і конструювання нової ідеї, що б мала змогу об'єднати весь австрійський народ. Такою метаідеєю став дискурс жертвності Австрії та позиціонування країни як першої жертви гітлерівської Німеччини та країн-союзників, чії війська розміщувались на австрійській території після війни. Визначення «перша жертва Німеччини» стосовно Австрії з'явилося в англійській публіцистиці у 1938 р. [137, с. 37] (радянські автори «першою жертвою фашизму» називали Іспанію через спільний напад на неї союзу Італії та Німеччини, а Австрію називали «першою жертвою Гітлера» [109, с. 54]). 18 лютого 1942 р. цей вираз був присутній у зверненні Уїнстона Черчилля до австрійських емігрантів: «Ми ніколи не забудемо, що Австрія була першою жертвою нацистської агресії. Народ Британії ніколи не змінить справи звільнення Австрії від прусського ярма» [137, с. 76].

У Декларації про заснування Другої Австрійської республіки (що була проголошена Карлом Реннером 27 квітня 1945 р.) було зазначено, що події 1938 р. стали результатом не договору рівних сторін і не народного волевиявлення, а «неприкритого зовнішнього тиску, терористичної змови владних націонал-соціалістів, обману та шантажу, що мали місце під час переговорів, а потім і відкритої військової окупації ... Третій Рейх Адольфа Гітлера позбавив народ Австрії влади та свободи волевиявлення і привів його на безглузду і безцільну бійню, в якій жоден австрієць не бажав брати участь» [210]. Загальна популярна риторика зводилась до думки, що Австрія не повинна відповідати за дії окупантів [167, с. 22], хоча, за офіційною інформацією, на стороні Німеччини воювали півмільйона австрійців [180, с. 30]. Якщо узагальнити, то «доктрина жертви» того періоду опиралась на чотири основні твердження:

1. Аншлюс 1938 р. був не возз'єднанням німецької нації, а насильницьким захопленням Австрії іноземним агресором.

2. Період з 1938 по 1945 рр. необхідно вважати періодом іноземної окупації.

3. Австрійський опір зробив помітний вклад у перемогу антигітлерівської коаліції.

4. Австрійські солдати Вермахту служили із примусу, під страхом жорсткого терору.

Дослідники австрійської історії зазначають, що «в'язні, які поверталися з гітлерівських і союзних таборів, із подивом виявляли, що австрійці “забули” про роки гітлерівського режиму. У країні виник патріотичний підйом» [174, с. 145]. У 1948 р. австрійський уряд видав «Книгу Австрії», лейтмотивом якої було твердження про Австрію як країну «звичайних, миролюбних, висококультурних людей – добрих католиків, що відомі не війнами чи політикою, а давніми традиціями» [212, с. 44]. До того ж, сама концепція жертвовності австрійського народу розділилась на внутрішню та зовнішню історії: для зовнішньої політики експлуатувалась теза про «першу жертву Гітлера», а всередині країни створювався міф про жертвовність всього австрійського народу, що мав стати новою національною ідеєю та допомогти вибудувати нову ідентичність [212, с. 43–45]. До жертв нацизму були зараховані також ті австрійці, що безпосередньо брали участь у війні на стороні Німеччини. До того ж, після перших післявоєнних виборів у 1949 р. колишні воєнні додатково отримали статус жертв денацифікації [164, с. 106]. Одночасно з тим усі постраждалі під час війни соціальні або етнічні групи (антифашисти, євреї, роми) були позбавлені будь-якої державної допомоги. Як зазначають дослідники, «саме існування цих груп було непотрібно і незручно: вони нагадували масі австрійців про злочинне минуле і тому були стерті з колективної пам'яті» [164, с. 106]. Свідома запланована маргіналізація австрійським суспільством і державою будь-яких наслідків і результатів війни була однією з причин виникнення необхідності художньої реконструкції та відтворення цих елементів у публічному просторі.

Аналізуючи дослідження щодо політичної та соціокультурної ситуації післявоєнної Австрії, історичні матеріали та риторику політичних діячів того часу, можна зробити узагальнюючі висновки щодо характеристики того особливого контексту, в якому зародився художній акціонізм. Серед головних

характеристик соціального та політичного полів післявоєнної Австрії можна виділити:

1. Контроль публічного простору, відсутність свободи слова, табування публічного обговорення певного переліку тем.

2. Конструювання офіційної ідеології, жорсткий ідеологічний регламент, що формувався навколо центральної консолідуючої ідеї.

3. Розвинена соціальна політика, що призвела до стабілізації буденного життя та сприяла посиленню відчуття онтологічної безпеки всередині суспільства.

Необхідно зазначити, що паралельно з потужною ідеологічною роботою та активним вторгненням владних інститутів у конструювання соціальної реальності австрійський уряд здійснив справжнє економічне диво – країна швидкими темпами відновлювала виробничі потужності, піднімала соціальний рівень життя, відбудовувались цілі міста. Таким чином, населення Австрії активно збагачувалось, що прискорювало темпи історичного забуття та налагодження мирного життя, становлення відчуття безпеки та надійності.

*2.1.2 Реконфігурація мистецької форми як наслідок соціальних потрясінь: виникнення феномена художнього акціонізму.* Масово термін «Віденський акціонізм» поширився завдяки однойменній книзі художників Пітера Вайбеля та Валері Експорт, що вийшла у 1970 р. Сучасний Оксфордський словник дає таке визначення Віденському (художньому) акціонізму: «авангардний мистецький рух, що існував головним чином у 1960-х і на початку 1970-х рр. і поєднував у собі елементи перформансу та боді-арту. Типовими для цього мистецького руху були перформанси з елементами самопошкодження, що проходили перед аудиторією, фільмувались та фотографувались, з використанням крові, екскрементів та інших тілесних рідин» [194, с. 301]. Рушійним фактором появи та розвитку акціоністських практик стала подвійна соціалізація післявоєнного суб'єкта. З одного боку, віденський акціонізм став альтернативою виключно художній дії, адже митці, не вбачаючи актуальності та необхідних можливостей в традиційних формах мистецтва, вважаючи їх конвенційними, винаходять інші, альтернативні, форми

мистецького висловлювання. З іншого боку, Віденський акціонізм став втіленням політичної дії як результату невдоволення індивіда не тільки як художника, але і як громадянина, своєю позицією в тогочасному соціумі.

Звертаючись до теорії соціальної дії М. Вебера, необхідно зазначити, що структура соціальної дії складається з двох базових компонентів: суб'єктивної, але усвідомленої, мотивації суб'єкта, який здійснює дію, та орієнтації даної дії на іншого. Ці дві складові структури соціальної дії імпліцитно були присутні в творчості віденських акціоністів. Компонент орієнтації дії на іншого проявлявся у залученні до акцій глядачів, підготовці матеріалів про акцію, створенні можливості бути присутнім глядачу під час здійснення акції. Згідно з багаточисленними інтерв'ю, мотивація дій віденських акціоністів складалась як із індивідуальної необхідності суб'єкта висловлювати власну позицію як представника поля мистецтва, так і з усвідомлення себе як представника конкретного суспільства. Наприклад, в одному з інтерв'ю один із засновників Віденського акціонізму Герман Нітч пояснював свою акцію (у 1965 р. разом із Рудольфом Шварцкоглером Герман Нітч брав участь у фестивалі психофізичного натуралізму. За цю акцію поліція затримала художників на два тижні) як «реакцію на гніт політики» [152]. Мотивація участі Германа Нітча у фестивалі психофізичного натуралізму стає очевидною з таких слів із вищезгаданого інтерв'ю художника: «адже найжахливіше – це соціальне лицемірство. Засилля ханжества, за яким приховують власні непорядні вчинки персони, відповідальні за життя сотень людей. І звісно, це був свідомий крок до звільнення від насилля через катарсис. Ми були достатньо інтелігентними, щоб навмисно відстоювати свої переконання» [152]. Показово, що в роботах акціоністів як того часу, так і наших сучасників, як правило, оцінюється (і відтак засуджується) не стільки мистецька робота (підхід, метод художнього мислення акціоніста), скільки морально-етичні сторони акції (порушення акціоністом етичних норм, публічного, соціального та культурного регламентів).

У часи появи та найактивнішої діяльності віденських акціоністів їхні провокативні акції не розглядались публікою в контексті мистецтва або в полі

політичного протесту та соціальної незгоди. Натомість результатами сприйняття публікою акцій були чисельні листи з погрозами, соціальне табування, невдоволення, поліцейські затримання. Однією з причин таких реакцій можна назвати відсутність механізму інформування широких верств населення тогочасної Австрії про зміст акції та мотивацію її учасників. Відсутність каналів комунікації, що сьогодні дозволяють, по-перше, здійснювати безперешкодний пошук інформації, а, по-друге, передавати інформацію, необхідну конкретній групі, робити її видимою, у післявоєнній Австрії унеможливили сприйняття такої ненормативної та радикальної для того часу форми мистецтва. Нерозуміння акції, неможливість знайти дотичні патерни мислення, щоб декодувати візуальне послання у звичній системі координат, підсилювали антагонізм і напружували соціальний конфлікт, перетворюючи акції на певну комунікаційну лакуну.

Засновники Віденського акціонізму (Отто Мюль, Герман Нітчч, Рудольф Шварцкоглер, Гюнтер Брюс) мали класичну художню освіту. На початку майбутні акціоністи експериментували з живописом у досить експресивному стилі, що змушував картину вибухати, «ніби бомба влучала в ціль, якою був малюнок» [203, с. 158]. Отто Мюль був першим, хто заклав фундаментальний принцип усього Віденського акціонізму (у певний момент невдоволеності власною картиною та в процесі її руйнування Мюль збагнув, що сам процес деструкції може бути основою для творчості та мати потужний мистецький потенціал) – принцип деструкції, що звісно був присутній також і в авангарді, особливо в мистецтві дадаїстів, які рефлексували над наслідками Першої світової війни. Австрійські митці також відповідали на становище їхньої країни після Другої світової війни, однак їхні художні методи відрізнялись від дадаїстських. Віденський акціонізм не лише став результатом пошуку іншої, відмінної від авангардистів, форми деструкції, але і мав на меті руйнування суспільного договору, що з'явився в післявоєнній Австрії.

Акціоністи неодноразово наголошували на тому, що вони прагнуть деструкції, але виключно в полі мистецтва – знищення, яке не можна порівнювати з тим, що мало місце під час Другої світової [201, с. 162]. Це

твердження є важливим для розуміння акціонізму як форми соціальної дії, що, перш за все, існує в контексті сучасного мистецтва. Саме тому присутня в акціях віденських художників жорстокість постає виключно як інструмент висловлювання позиції художника. Цю тезу підтверджує зізнання Отто Мюля: «я ненавиджу людей, які вдивляються у дорожньо-транспортні пригоди, щоб побачити кров. Вони люблять читати в газетах, що люди сплять з їхніми доньками, вбивають один одного, хапають школярів під їхніми спідницями, гвалтують їх, влаштовують оргії. Непрстойність, шарлатанство, садистські нахили, оргії та естетика болю – це наші моральні цілі проти тупості, перенасиченості, нетерпимості, провінціалізму, проти боягузтва нести відповідальність, проти “мішка”, що їсть на фронті, а потім дримає позаду» [203, с. 196–197].

Особливістю Віденського акціонізму була практика групових акцій. Художники Герман Нітч, Отто Мюль і Адольф Фронер у 1962 р. створили «Кривавий орган» («Blood organ») – першу групову дію, яка відбувалася протягом трьох днів у підвалі-майстерні (див. рис. 2.1).

Одним із головних елементів цієї акції було розп'яття мертвого барана, внутрішні органи якого потім були прибиті до підлоги в просторі. Такий символічний жест був продиктований бажанням викликати полеміку серед консервативних релігійних австрійців.



Рис. 2.1. Герман Нітч, Отто Мюль, Адольф Фронер. Акція «Кривавий орган». 1962 р. Відень [213].



Пошкодження власного тіла було характерне для творчості віденського акціоніста Гюнтера Брюса. Зокрема, в акції 1970-го р. «Стрес тест» Брюс пошкоджував своє тіло та знущався над ним (див. рис. 2.2). Таким чином акціоніст досліджував толерантність організму до болю. Основною метою цієї акції, як і всіх інших акцій художника, було не просто дослідження кордонів власного тіла, але і виведення віденських жителів зі стану «ситого спокою та індиферентності до подій недавнього минулого» [213].

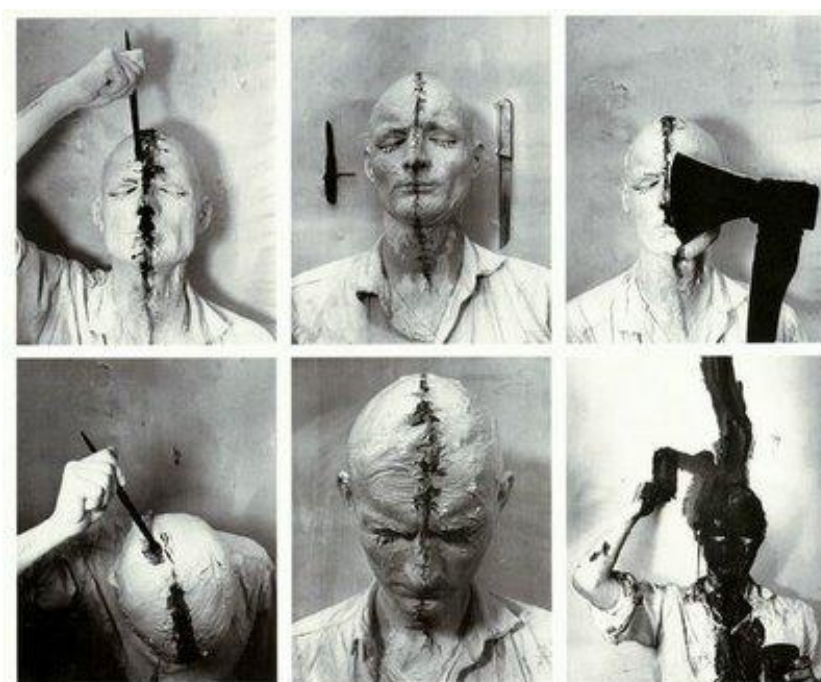


Рис. 2.2. Гюнтер Брюс. Акція «Стрес тест». 1970 р. Відень [213].

Однією з останніх колективних радикальних дій австрійських акціоністів була групова акція під назвою «Мистецтво і революція», яка відбулась 7 червня 1968 р. в одній з аудиторій Віденського університету (див. рис. 2.3). У цій акції брали участь Гюнтер Брюс, Отто Мюль, Пітер Вайбель і Освальд Віннер. Під час того, як в аудиторії лунав австрійський національний гімн, учасники акції калічили себе, мастурбували та покривали себе власними екскрементами. Ця акція стала загальним підсумком усієї діяльності віденських акціоністів, найяскравішою демонстрацією їхньої ідеологічної позиції та концентрацією їхнього ставлення до тогочасного суспільства. Це дійство стало не просто

символічним, але і реальним завершенням традиції художнього акціонізму в Австрії, тому що більшість учасників акції вимушені були виїхати з країни, щоб уникнути судових процесів. У пресі цю акцію іменували як «Uni-Ferkelei» («університетська непристойність»).

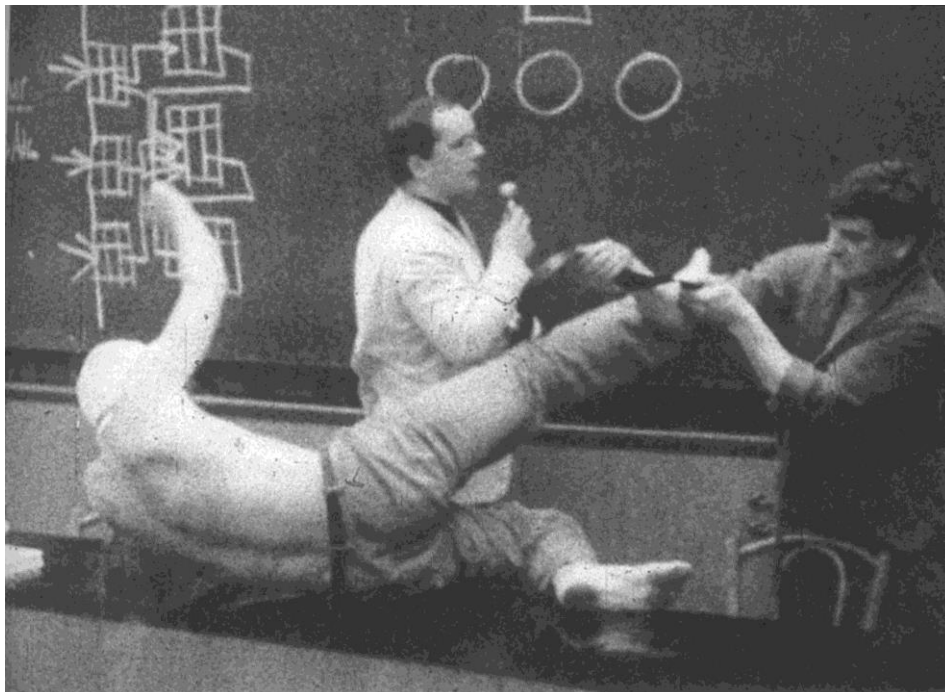


Рис. 2.3. Гюнтер Брюс, Отто Мюль, Пітер Вайбель і Освальд Віннер. Акція «Мистецтво і революція». 1968 р. Відень [213].

Через тілесність, а саме, через певні біологічні, «низькі» прояви людської природи акціоністи демонстрували травму пережитої війни, що також була проявом людської природи, але іншого її виміру – виміру кордонів людської жорстокості. Більшість акцій віденських художників побудовано на публічній навмисній демонстрації того, що зазвичай забороняється, замовчується, що витиснуто за кордони соціальної норми та не підтримується соціальним договором (точніше, соціальний договір підтримує заборону на такі дії, і в його основі лежить їхнє замовчування).

Один із найбільш одіозних для широкої публіки перформанс Отто Мюля, «О, чуттєвість» («Oh Sensibility»), що відбувся у 1970 р., був націлений на переміщення кордонів художнього акту в напрямку до реальності. У цій

епатажній акції Отто Мюль задіює живого гусака замість опудала. Еротична взаємодія з гусаком і подальше його вбивство були покликані, за словами художника, продемонструвати «власне відображення моралістів, які живуть за подвійними стандартами, допускаючи, наприклад, одночасне існування шлюбних законів і борделів. Таким чином виявляється нездоланий розрив у житті людини, яка обрала дихотомію своїх низьких і високих проявів основою для існування» [203, с. 192]. Акція не заохочує жорстоке поводження з тваринами – вона розкриває лицемірство людей, які співчують смерті гусака під час перформансу, а після акції без найменших докорів сумління, з'їдають його за обідом.

Відторгнення суспільством художніх акцій було безпосередньо пов'язано з тим, що відчуття онтологічної безпеки, необхідне індивіду для здійснення соціальної взаємодії, у 1960-х рр. почало стабілізуватись – налагодження мирного життя в Австрії детермінувало можливість не тільки економічного розвитку країни, але і налагодження рутинних практик всередині самого суспільства. Відчуття онтологічної безпеки безпосередньо пов'язане з рутиною та є одним із її наслідків, що характеризується стійким відчуттям себе «як вдома» із самим собою і з оточуючим світом, зниженням рівня занепокоєності. Онтологічна безпека повинна базуватись не лише на внутрішній необхідності, але і на відповідній структурній підтримці [179]. Необхідність рутини, що забезпечує можливість передбачати певний розвиток подій, виключає такі типи ситуацій, що можуть порушити встановлений порядок і комфортне звичне середовище. Радикальні акції, пов'язані з порушенням соціальних норм, унеможливають рутинізацію життя, адже є деструктивними діями, хід яких неможливо передбачити. І якщо Е. Гідденс розглядав «автономність людської діяльності в рамках передбачуваної рутини соціальних дій та взаємодій» [43, с. 116] як основу онтологічної безпеки, то акціоністи свідомо порушують таку автономність, створюючи ситуації, в яких руйнуються звичні рутинні практики. Структурні елементи рутинних практик проблематизуються, коли порушуються норми моралі, прийнятні в певному суспільстві, змінюються звичні процеси передачі знання (у випадку мистецьких практик змінюються

звичний художній медіум, роль художника, місце та час здійснення мистецької акції, її форма та зміст). У такій ситуації індивід не має достатніх знань та способів для здійснення комунікації – відсутність необхідного інструментарію призводить до процесів відторгнення мистецького висловлювання та його табування.

Акціоніст Герман Нітч задіював у проведенні своїх акцій, що відрізнялися театралізованістю та містичністю, чимало релігійних сюжетів. Через масові театралізовані дії художник намагався змусити глядачів пережити певне переродження, знову проживаючи травмуючі події. У своєму інтерв'ю Герман Нітч вказував: «мене мало цікавила культурна пам'ять, я прагнув розкрити тваринну сутність, шокуючу красу людини, в якій спить звір. Я досліджував агресивні інстинкти, що придушуються суспільством» [152]. Більша частина жорстоких акцій Германа Нітча була спрямована художником на самого себе, а не на іншого. Ця жорстокість мала символічний та умовний характер. У своїх «жертвопринесеннях» Нітч використовував тих тварин, які вже померли від старості, або тих, яких потрібно було забити [203, с. 55]. У Германа Нітча учасник дії завжди – пасивний об'єкт, зобов'язаний в точності виконувати вказівки автора, тому головною умовою для учасника акції була відсутність у нього професійної акторської освіти. Це дозволяло повністю виключити момент свідомої гри та можливість контролю ситуації з боку актора. Таким чином Нітч прагнув транслювати положення людей в суспільстві на мікрорівні своїх акцій.

Самі акціоністи називали своє мистецтво «прямою дією», або «живими акціями», що безпосередньо деконструювали соціальні коди. Художники свідомо позбавляли тіло будь-якого соціального або ідеологічного навантаження, використовуючи первинну тілесність як основу для радикальної дії [184, с. 41]. Художники Отто Мюль та Герман Нітч вказували на те, що руйнування, божевілля та постійний пубертат дозволили їм «винайти протитруту від культурного занепаду», яким характеризувалось австрійське суспільство в той час [184, с. 81]. «Спектральна гра створює стан екстазу, що руйнує заборонність і таким чином створює випадки абреакції (термін із

психоаналізу, що означає повторне переживання травматичного досвіду), які зазнають всі» [203, с.197]. Усередині суспільства, що не задіяне у воєнні події, тіло є фокусуванням чималої кількості регламентів, зосередженням соціально-культурних і політичних змістів. Тіло ж в суспільстві, що пережило війну, зазнало фізичну та моральну травми. Крім того, війна переозначає роль людського тіла, і після війни тіло потребує повторного переозначення. Віденські акціоністи зробили спробу надати тілу нову роль і маркувати його по-іншому. У більшості акцій віденських художників був задіяний тілесний біль, що пояснювалось не тільки необхідністю шокувати глядача і таким чином привернути його увагу до дії акціоніста, але й спробою конструювання нової, відмінної від офіційної, норми, ідентичності, що б мала базуватись на відчутті себе як живої істоти, здатної до емпатії, та, головним чином, – можливості розуміння болю та страждань іншого.

Англійський мистецтвознавець М. Грін стверджує, що акціоністи візуалізували низку парадоксів дихотомії «фізичного» та «соціального» тіла. Фізичне означає особливе тіло окремого суб'єкта, що охоплює всі його фізичні, біологічні та психологічні функції, включаючи комунікативне тіло, що існує в соціальному просторі. Соціальне тіло художника не діє активно в публічному просторі – митець «говорить» виключно своїми картинами. Використовуючи власне тіло у мистецькому висловлюванні, акціоніст поставав як активний суб'єкт. Таким чином, він перевизначав не тільки публічний простір, а і локальний дискурс мистецтва, руйнуючи традиційну практику, що базується на об'єктивації тіла (наприклад, довготривалі позування оголених моделей). М. Грін говорить про перетворення пасивного тіла (що до того ж було обмежене двомірним полотном) на тіло реальне, діюче, що існує в живому тривимірному просторі, залишаючись всередині твору мистецтва [203, с. 15–19]. Аналізуючи мистецькі жести віденських акціоністів, М. Грін залучає термін «злочин». Художників-акціоністів неодноразово затримували, і державні органи не вбачали в них митців, а в їхніх діях – мистецтва. На думку дослідника, «злочин» віденських митців був не в тому, що тіло акціоніста з'являлось в соціальному просторі та діяло в ньому певним чином, а у

невідповідному вигляді цього тіла, що підкреслювало дихотомію між фізичним і соціальним. До того ж акціоністи створювали атмосферу специфічного еротизму, що був навантажений нетрадиційними атрибутами на кшталт крові та ран, мав неналежне місце в соціальному просторі та з приватного поля переносився в публічне [37]. Табуйовані практики приватного простору акціоністи відтворювали на публіці, і вже навіть безпосередньо сама дія ставала порушенням існуючих соціальних норм.

Трансформація дискурсу тілесності є важливою не лише для розуміння історії мистецтва та зміни художньої парадигми. Слідом за авангардистами початку ХХ ст. віденські акціоністи продовжили розробку мистецьких практик, що реалізуються новим типом діючого суб'єкта та руйнують консервативний образ митця, обмежений рамками мистецтва не просто як поля для своєї діяльності, але й як предмета для рефлексії. Людське тіло, з одного боку, як зосередження всіх соціальних регламентів, а з іншого – як центральна мішень у протистоянні великих держав у мистецькому контексті перетворюється не просто на інструмент, але й на критично важливий елемент політики. Як зазначає М. Фуко, саме тіло є «бажаним об'єктом», що намагаються захопити, ліквідувати тощо [142, с. 17]. Інструменталізація тілесного відбувається згідно до мети позбавити тіло соціальних, культурних та ідеологічних обмежень, надати йому свободу та зміст, протилежний звичному, адже тіло розміщено в центрі не тільки галерей та студій, але й у центрі громадської експертизи [184, с. 15–16].

Один з представників віденського акціонізму, художник П. Вайбель стверджував, що громадський скандал навколо дій акціоністів вибухнув, «як тільки голе тіло вступило в соціальний простір міста» [207, с. 103]. Основна проблема несприйняття австрійським суспільством полягала в тому, що оголене тіло з'явилося у «неправильній» соціальній обстановці, за межами класу малювання, сауни або столу хірурга [207, с. 105]. Судові процедури супроводжувались купою публікацій, що склалися з розгніваних листів від імені широкої громадськості [184, с. 15]. Австрійській правовій системі того часу не вистачало обґрунтування та статей закону, які б можна було

використати проти акціоністів, тому художня акція інтерпретувалась у більш звичних для закону категоріях хуліганства або порушення громадського порядку.

Дослідник М. Грін вказує, що з самого початку віденські акціоністи заперечували природу соціальних визначень та парадоксів у протиставленні фізичного та соціального. Акціоністи намагаються не лише викрити розрив між фізичним і соціальним, але й споглядати взаємозалежну парадоксальну природу тілесності, що виявляється в обох випадках через «обурливі ... тілесні помилки» [184, с. 23]. Грін визначає природу цього парадоксу через перелік бінарних протилежностей: «тіло одночасно як засіб здійснення бажання та тіло як загроза чи перешкода (у випадку хвороби, смерті, госпіталізації, в'язниці, наркозу тощо); тіло як моє та тіло як твоє (твій раб, твоя власність, твій об'єкт); тіло як Я та тіло як НЕ Я (у ситуаціях, коли тіло використовується для покарання його “власника” – побиття чи катування); тіло як доказ роботи та авторства і тіло як свідчення проти вас» [184, с. 16].

Таким чином, можна визначити основні причини виникнення художнього акціонізму у післявоєнному Відні:

1. Необхідність в противазі класичному живопису та загалом традиційному мистецтву, радикальній зміні художньої парадигми. Через звичність та статичність медіуму традиційні мистецькі практики не мали змоги привернути увагу громадськості, стати каталізатором порушення громадського спокою та рутини.

2. Порушення нової австрійської ідентичності, сконструйованої навколо «доктрини жертви», ідеології, що відкидала будь-яку критичність та ревіталізацію подій до та під час Другої світової війни. Нова ідеологія призвела до можливості налагодження мирного життя всередині країни, але породила пропагандистський міф Австрії як країни-жертви та непричетності австрійського суспільства до жахів війни. Таким чином, на маргінесах суспільства опинились групи, постраждали протягом війни.

3. Поліпшення економічного становища австрійців, що призвело до високої купівельної спроможності, активного розвитку рекреаційних закладів, перетворення Відня на осередок заможного буржуазного життя.

4. Створення атмосфери для повторного переживання травматичного досвіду – у створенні акцій, художники використовували знання, виключене з публічного простору цензурою та новоствореними міфами щодо подій війни.

У дослідженнях феномена Віденського акціонізму найпопулярнішими епітетами є «шокуючий», «жорстокий», «той, що випробовує можливості та кордони тіла». Але сам спосіб здійснення акції, травмуючий емоційний та психологічний стан непідготовленого глядача, був не просто засобом епатування, викликаним бажанням художників завдати оточуючим травми. Свідома спроба створити дискомфортну ситуацію, що б не відповідала рутинним практикам, – лише один із методів, якими користується художник, метою якого є деконструкція існуючої ідеології. Віденський художній акціонізм не протестував проти висунутої офіційною ідеологією версії історії, а, скоріше, здійснив спробу уособити це витіснене.

Повертаючись до розуміння акції як форми соціальної дії, слід зазначити, що ступінь радикальності акцій віденських художників є своєрідною відповіддю на питання: яким може бути мистецтво, що прагне вивести людей, які пережили війну, із зони їхньої онтологічної безпеки? Радикальність форми акції як соціальної дії пояснюється політичною ситуацією та обернено пропорційна до свободи висловлювання в публічному просторі [22, с. 28]. Попри усвідомлення віденськими художниками обмеженості традиційних методів візуального та театрального мистецтва (наприклад, живопису, графіки, скульптури, театральної вистави) – таке усвідомлення було актуальним і в художньому авангарді початку ХХ ст., – основними поштовхами до виникнення та реалізації радикального типу соціальної дії можна вважати тотальний порятунок австрійського суспільства від травми Другої світової війни та штучно сконструювана владна ідеологія, що табувала важливі та необхідні для суспільства політичні питання. Виникнення акціонізму як наслідку суспільної травми дає підстави розглядати Віденський акціонізм як



іманентну соціальну дію, що була притаманною післявоєнному австрійському суспільству як один із методів можливої саморефлексії.

## **2.2 Ангажований політичний акціонізм в Росії кінця XX ст. як форма соціальної дії**

Іншою традицією акціонізму як форми соціальної дії, співставимою з мистецьким жестом художників повоєнної Австрії за своїми масштабами і ступенем радикалізму, є політичний акціонізм в Росії, що бере початок у 1990-х рр., простягаючись до сучасності. У російському контексті 1990-х рр. спостерігається явище своєрідної естетизації політики – тоталітарне мілітаристське мислення ушляхетнюється та підтримується, військові незаконні інтервенції в інші країни перетворюються на священну місію. Будь-які протиправні дії прикриваються необхідністю досягнення суспільством щасливого майбутнього. Якщо держава розіграє якийсь публічний спектакль демонстрації своєї сили та могутності (війна, розгони мітингів), то мистецтво мімікрує та презентує свою версію того, що відбувається. У такому хаосі подієвості мистецтво, що перебуває в закритому просторі галереї, може виявитися всього лише мовчазним свідком. Саме тому в російському мистецтві 1990-х рр. відбувається пошук таких форм висловлювання незгоди та соціально-політичного протесту, що дають відповіді на питання, невирішені в цьому суспільстві, можуть бути в ньому почуті та здатні конкурувати в інформаційному полі з діями державних апаратів. Російський політичний акціонізм знаходиться у залежності від владних інститутів – всі акціоністські висловлювання конструюються навколо дій та риторики державних органів, що дозволяє говорити про ангажованість акціонізму як форми соціальної дії.

*2.2.1 Генеза політичного акціонізму за часів розпаду СРСР.* Не прокладаючи демаркаційну лінію між політичним та аполітичним мистецтвом і посилаючись на те, що будь-яке мистецтво апріорі є політичним, адже впливає на публічний простір, хоч і локальний, та конструює його, необхідно зазначити, що довгий час, до 1990-х рр., велика кількість художників, що працювали на

території СРСР, пропагували ідею аполітичності та байдужості до будь-яких питань політики як свідому опозицію до традицій радянського соцреалізму та залучення художників у якості інструментів пропаганди [128, с. 23]. Наприкінці 1980-х рр., з наближенням падіння Залізної завіси, і вже після розпаду Радянського Союзу з'являються художники, які починають публічно висловлювати свою громадянську позицію, використовуючи для цього різноманітні мистецькі методи та прийоми. Художники-акціоністи так званої Першої хвилі Російського акціонізму, хоча і шукали незвичні (для радянського контексту) радикальні форми соціально орієнтованого художнього висловлювання, розробляючи нові стратегії соціальної дії в мистецькому дискурсі, все ж таки переважно зверталися до тем, що не виходили за межі мистецтва.

У березні 1985 р. Генеральним секретарем ЦК КПРС став Михайло Горбачов, програмними завданнями якого були перебудова соціально-політичного простору суспільства та подолання серйозних економічних проблем при збереженні соціалістичного фундаменту. Основну проблему М. Горбачов вбачав у тому, що до цього часу «потенціальні можливості соціалізму використовувались недостатньо», тому важливим було прискорити розвиток соціалізму – основними лозунгами цього періоду стали терміни «перебудова», «гласність» та «прискорення» [110, с. 514]. М. Горбачов стверджував, що необхідно повернутись до витоків ідеології комунізму, уявлення про який спотворив Й. Сталін. Але паралельно з гучними лозунгами політиків про повернення до «справжнього» комунізму та їхньою реформаторською риторикою реальне життя соціуму пізнього СРСР стверджувало повну неспроможність комуністичної ідеології як структуроутворюючого механізму. «17 вересня 1987 року Михайло Горбачов розмістив у газеті “Правда” статтю, в якій надав теоретичне обґрунтування своїм діям: відмова від “класових інтересів” у зовнішній політиці, першість “загальнолюдських цінностей”, заклик до “нового мислення”» [110, с. 517]. З 1990 р. влада СРСР перестає підтримувати прокомуністичні режими в інших країнах і загалом послаблює внутрішню пропаганду комунізму. 12 червня 1989

р. Михайло Горбачов і німецький канцлер Гельмут Коль підписують у Бонні документ про право європейських народів самостійно визначати форму свого правління [110, с. 523]. У десятках країн колишнього СРСР і так званого «соціалістичного табору» розпочалися процеси демократизації. У середині Росії ситуація була більш напруженою, перш за все, через неможливість впровадження елементів ринкової економіки. Через це відбувся фундаментальний перегляд соціалістичної ідеології, що призвів до появи нового лозунгу «Більше демократії» [110, с. 527], націленого не тільки на демократизацію політичної системи, але і на формування ринкової економіки, що, перш за все, означало необхідність вчитись приймати індивідуальні рішення та повне переформатування рутинних практик існування радянської людини. Низка законів про оренду, приватизацію та індивідуальну трудову діяльність повністю суперечила звичній радянській реальності.

У 1987 р. вперше в історії існування СРСР було проголошено проведення «альтернативних виборів», тобто демократичних виборів, результатом яких мало бути реальне волевиявлення радянського народу. Такий розгляд народу як політичного суб'єкта вимагав від нього не тільки виявлення політичної волі, але й необхідності проявлення індивідуальної відповідальності кожного за вибір шляхів розвитку суспільства. У січні 1987 р. М. Горбачов заявив, що «в радянському суспільстві не повинно бути зон, закритих для критики» [110, с. 530], що призвело до ревізії не тільки буденності, але й, головним чином, історії, всього радянського минулого. Це, в свою чергу, стало потужним каталізатором для більш сміливих мистецьких проявів, ревіталізації забороненого мистецтва. 12 червня 1990 р. було відмінено закон про цензуру та загальну партійну монополію на ЗМІ [110, с. 531], що призвело до унікальної ситуації повної свободи соціально-політичного дискурсу – можливості індивіда проявляти свою суб'єктність будь-яким можливим чином – на фоні економічної нестабільності та політичного хаосу в радикальному переформатуванні гігантської політичної системи.

Перші прояви акціонізму важко піддаються аналізу та ідентифікації через розмитість ціннісних орієнтацій з боку самих авторів та їхню невиразну

риторику, що могла з часом змінюватись. Головними інтенціями художників Першої хвилі Російського акціонізму були знищення традиційної естетики та самої категорії «краси», що формувала уявлення про мистецтво, а також орієнтації на тілесність і використання тіла як інструменту та мистецького медіуму. Перші дії російських акціоністів були більше художнім експериментом, аніж мали раціональне усвідомлення та направленість на діалог із владою.

Перші дії Російського акціонізму, переважно, були неусвідомленими, стихійними, непродуманими, схожими більше на спонтанну дію, ніж на раціональний соціально-політичний протест. Ці акції не переслідували чітко окресленої політичної цілі та, головне, на відміну від дій акціоністів Другої хвилі, ані не затверджували певну ідею, ані наслідували певну ідеологію. Акціоністи Першої хвилі працювали з культурними табу та з особистим пошуком нової, актуальної мистецької мови. Першими російськими акціоністами були такі художники як Олег Кулик, Олександр Бренер, Авдей Тер-Оганян, Анатолій Осмоловський і група «Э.Т.И.». Першою в традиції російського акціонізму вважається акція групи «Э.Т.И.» (Експропріація території мистецтва) «Х.. на Червоній Площі» (див. рис. 2.4), що відбулась 18 квітня 1991 р. на Червоній Площі навпроти Мавзолею (Москва, Росія).



Рис. 2.4. Арт-група «Э.Т.И.». Акція «Х.. на Червоній Площі». 18 квітня 1991 р. Москва [105].

Художники та люди, які просто прогулювались на площі (їх митці попросили взяти участь в акції) виклали своїми тілами слово «х..» посеред головної площі країни. Це перша акція в публічному просторі, що не просто рефлексувала на події в політичному полі, а мала зв'язок із конкретним місцем і часом. Про цю акцію більшість людей дізналась з невеликої статті, що з'явилась на наступний день у «Московському комсомольці» [95].

Схожою за формою до акції Отто Мюля «O Sensibility», акція «Подарунки від П'ятачка» Олега Кулика та групи «Николай» відбулась 11 квітня 1992 р. у галереї «Ріджіна» у Москві в рамках фестивалю, що мав екологічний вектор спрямованості (див. рис. 2.5). Після того, як всі погрались зі свинкою та покормили з рук цю тварину, яка вільно гуляла галереєю серед відвідувачів, група «Николай», що складалась з професійних забійників худоби, вбила свинку. Забивання відбувалось за ширмою та транслювалось на екран у залі, де були присутні глядачі. Після цього вже з мертвої свинки була приготовлена страва, що роздавалась гостям галереї. Автор позиціонував свою акцію таким чином: «Перед цим у Верховній Раді обговорювали скасування смертної кари, і весь світ був у шоці: жоден, жоден! член Ради не проголосував за скасування. А в галереї різав свиню професійний, спеціально запрошений м'ясник, і біля входу бушував натовп ... ніби ми розпинали Христа. Ті ж люди, які завтра підуть за тією ж свининою на ринок. Ось вам європейське лукавство, подвійний стандарт: вбивайте, тільки щоб ми не бачили» [71]. Так само, як і Отто Мюль, Кулик підважував, на його думку, одну з основ тогочасної соціальної реальності – можливість подвійної моралі та подвійних стандартів, що дають змогу одночасно брати участь в процесах, які, здавалось би, на онтологічному рівні виключають один одного. Ця акція стала імпульсом до низки суспільних протестів і невдоволень з боку не тільки широкої громадськості, але і професійної спільноти.

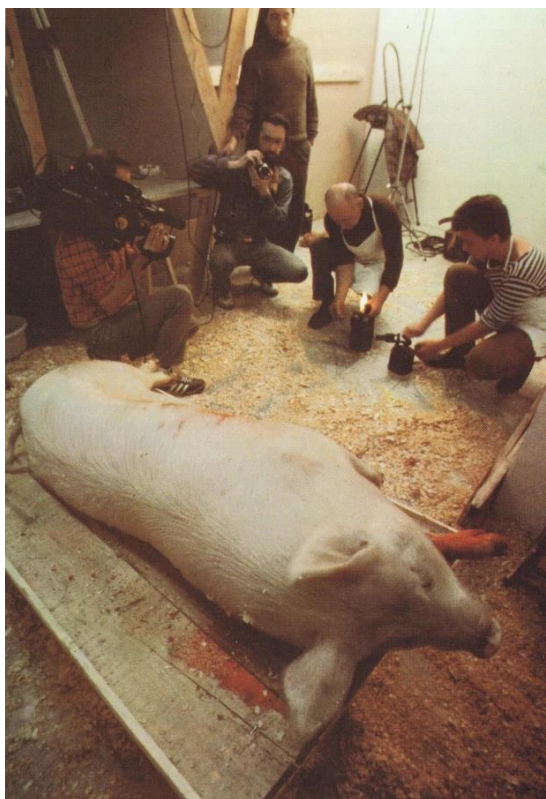


Рис. 2.5. Олег Кулик і група «Николай». Акція «Подарунки від П'ятачка», 11 квітня 1992 р., Москва [29].

Кураторка та дослідниця сучасного мистецтва Л. Бредіхіна описувала цю акцію таким чином: «Ніде, вважає Кулик, питання про права та межі не виглядає так риторично, як тут. Криваве хрещення Русі (хто дав право!), Реформи Івана Грозного, Петра Великого (хто дав право?), “Щастя народне” з Леніним і Сталіним (хто дав право?). У нас все навколо настільки отруєне насильством і несвободою, що звичайне за західними мірками “розширення меж мистецтва” могло б виглядати просто жахливо. А тут всього-на-всього спеціально вгодована для ринку, перевірена ветеринарами, відмінна свиня. Ну при чому тут “дозвіл крові по совісті”? При чому тут “хроніка оголошеного вбивства”? Може, і групу “Николай” слід класифікувати як групу найманих убивць? Повно, право ж, ніяково, панове. Адже не про християнських немовлят йдеться. Йдеться взагалі-то, про процес виробництва свинини. Справа звичайна» [29].

Одна з найвідоміших акцій Олега Кулика, здійснених художником у співавторстві з Олександром Бренером, – «Скажений пес, або останнє табу, що

охороняється самотнім Цербером» – відбулась 23 листопада 1994 р. біля галереї Марата Гельмана у Москві (див. рис. 2.6). Олександр Бренер тримає на довгому ланцюгу голого Кулика, що повзає рачки, гарчить та намагається вкусити оточуючих – саме цей образ став влучним візуальним символом Російського акціонізму 1990-х, рефлексією на стрімкий перехід від соціалізму до капіталізму, від колективного до приватного, від всеосяжного патерналізму, що насаждався десятиліттями, та специфічної ідеології, якою були просякнуті всі сфери соціального та політичного, до інакшого способу життя та мислення.



Рис. 2.6. Олег Кулик, Олександр Бренер. Акція «Скажений пес, або останнє табу, що охороняється самотнім Цербером». 23 листопада 1994 р. Москва [126].

В історії російського акціонізму ця акція стала єдиною, що повторювалась декілька разів і здійснювалась у різних контекстах. Акціонізм є контекстуальним мистецтвом – воно не тільки породжується соціальною реальністю, але і має специфічну риторику, звертається до культурних патернів та особливостей політичного поля, тому повноцінно може бути зрозумілим лише актору, який належить до даного простору. 30 березня 1995 р. Кулик показав собаку у Цюріху (Швейцарія), охороняючи вхід до галереї «Кунстхаус»

під час виставки «Знаки та чудеса. Ніко Піросмані та сучасне мистецтво». Історія повторення акції пов'язана із запрошенням Кулика до участі у виставці, що надійшло художникові за підписом головної кураторки виставки Біче Курігер на офіційному бланку інституції «Кунстхаус». Але коли Кулик прилетів до Цюріху, виявилось, що це був розіграш і письмо відправив знайомий художник Олександр Шумов. Як згадує сам автор, «я вирішив, що видозміню акцію – буду сидіти всередині музею, в куточку, і зображати тихий жах із Росії. Але виявилося, що в Цюріху мене ніхто не чекає, Курігер заявила, що художника на ім'я Олег Кулик не існує, а охорона музею викинула мене на вулицю. Я вирішив, що раз мене, за твердженням Курігер, не існує, то я можу робити все, що завгодно! Я перегородив вхід на виставку, гарчав, кусався і нікого не пускав до музею» [126].

Пізніше, в 1995 р., Кулик створив політичну партію під назвою «Партія тварин», результатом чого стала акція «Людина з політичним обличчям» що пройшла 16 липня на Тверській вулиці в Москві (див. рис. 2.7).



Рис. 2.7. Олег Кулик. Акція «Людина з політичним обличчям». 16 липня 1995 р. Москва [126].

Художник зазначав, що «це була метафора часу, коли політика йде не від розуму, а від якоїсь тваринної потреби виділитися, зайняти якесь місце,



позначити стовпи» [126]. Слід підкреслити, що сам митець, заявляючи, що ніколи не цікавився політикою, здійснює акції, які втручаються в політичне поле, і у випадку акції «Людина з політичним обличчям» робить це фізично, створюючи партію, що бере участь у виборах: існує та функціонує не тільки у символічному, але і в реальному політичному вимірі.

Акціоніст, що тримав Кулика-собаку на ланцюгу, Олександр Бренер, є тим типом актора, який неодноразово описував Ж. Рансьєр у своїх роздумах про революційний потенціал суб'єктів, які «не піддаються ідентифікації, оскільки виключені з процесу комунікації та консенсусу сучасного західного суспільства» [114, с. 87]. Олександр Бренер використовує образ художника третього світу в якості саме такого рансьєрівського суб'єкта без самоідентифікації. З точки зору ефективності політичного жесту експлуатація фігури «російського художника» не є спробою звернення до «націоналістичного дискурсу» як засобу самовизначення – вона спрямована, перш за все, проти мистецьких інституцій та основних механізмів їхнього функціонування [51]. Олександр Бренер загалом втікає як від усталеної ідентифікації, так і від необхідності визначення мистецтва, що тягнуло б за собою встановлення певних правил, у рамках яких митець мусить функціонувати. У лютому 1994 р. Бренер провів акцію «Побачення» – під пам'ятником О. Пушкіну художник призначив побачення своїй дружині, з якою намагався публічно зайнятись коханням (див. рис. 2.8). Після декількох невдалих спроб Бренер почав кричати: «Він не стоїть» [51]. Подібна метафора громадянської неспроможності, політичної пасивності, спостерігається і в акціях Петра Павленського, який почав здійснювати свої акції через 20 років після Бренера. У своїх акціях Бренер, виключаючи власне тіло з контексту та використовуючи його виключно в якості інструменту, відтворює дещо наївний та романтизований тип громадянина, що нав'язується державою, яка не прагне до формування вільного, самостійно мислячого суб'єкта.



Рис. 2.8. Олександр Бренер (за участі Людмили Бренер). Акція «Побачення». Лютий 1994 р. Москва [51].

У період пізніх 1990-х активними учасниками мистецького процесу були художники Авдей Тер-Оганян та Олег Мавроматі. Перший з них 7 грудня 1998 р. в рамках виставки «Арт-манеж» у Центральному виставковому залі «Манеж» здійснив акцію «Юний безбожник», в якій художник розрубав репродукції відомих ікон (див. рис. 2.8). У результаті була порушена кримінальна справа за статтею «розпалювання національної, расової або релігійної ворожнечі» [95]. Куратори виставки, під час якої відбулась акція, були звільнені.



Рис. 2.8. Авдей Тер-Оганян. Акція «Юний безбожник». 7 грудня 1998 р. Москва [105].

Акція Олега Мавроматі «Я не син Божий» проходила за ідентичною статтею. 1 квітня 2000 р. біля храму Святого Миколая помічники художника розіп'яли його на хресті (див. рис. 2.9). Ця акція одночасно була епізодом фільму про російське актуальне мистецтво і не мала політичної мети, будучи спрямованою на професійну мистецьку спільноту як нагадування про щирий художній жест і жертвність художника.



Рис. 2.9. Олег Мавроматі. Акція «Я не син Божий». 1 квітня 2000 р. Москва [105].

Акції Тер-Оганяна та Мавроматі завершують Першу хвилю Московського акціонізму та є перехідними між більш концентрованим та ізольованим акціонізмом Першої хвилі та подальшою, більш радикальною, практикою політичного акціонізму. У Першій хвилі акціонізму немає чітких правил і регламенту, основними інтенціями до створення акції є пошук питань власної ідентичності (як особистої, так і колективної), визначення або перевизначення ролі художника в нових умовах виробництва мистецтва та, загалом, окреслення нових функцій мистецтва. У Другій хвилі акціонізм формується та реалізується вже не просто як художня практика, а як образ мислення, ставлення до мистецького поля та спосіб дії художника в політичному полі.

Акції Першої хвилі, хоча і були радикальними за формою, у своїй більшості мали інтерпретативний та ілюстративний характер. Порухення тоталітарної матриці, активне розростання демократичних цінностей та ідейний плюралізм не створювали сприятливих умов для такого радикального висловлювання, в якому зміст міг би бути антагоністичним загальній риторичі. Для художників Першої хвилі Російського акціонізму важливими стають провокаційна форма акції та сам прецедент виходу митця у публічний простір, його постулювання себе як політичного суб'єкта. Видимість та політизація фігури митця як незалежного суб'єкта, а не як інструменту естетики або інструменту пропаганди, трансформують не тільки поле мистецтва, але і поле політики, де з'являється додатковий суб'єкт, який здатен говорити про суспільно-політичні проблеми новою мовою. З розвитком Першої хвилі акціонізму почав радикалізуватись навіть зміст акцій, що підірвав усталені на той час погляди. Акціоністи 1990–2000-х рр. втілювали новий для пострадянського суспільства концепт, в якому індивід поставав як одночасне втілення політичного та індивідуального. Перші акції в рамках традиції Російського акціонізму не були направлені на відкриту конфронтацію з владою, але мали потужний потенціал суспільної критики. У той час художники започаткували традицію роботи з політичним контекстом, що виступає у якості змісту акції, роботи з тілом і прямою дією як головними формотворчими основами для існування мистецтва політичного акціонізму.

Використовуючи визначення політичного у Ж. Рансьєра, акціонізм можна охарактеризувати не тільки як нову радикальну форму мистецтва, але і як потужний політичний інструмент конструювання соціальної реальності. З цієї точки зору навіть Перша хвиля Російського акціонізму постає як форма соціальної дії. Не дивлячись на відсутність чітких ціннісних орієнтирів, російські художники-акціоністи розробляли нові комунікативні механізми, направлені на тогочасне суспільство, маючи на меті створення нового політичного суб'єкта за допомогою інструментарію мистецтва. Ці нові мистецькі стратегії були ще недостатньо артикульованими відповідно до часу, в рамках якого вони реалізувались. Політична, економічна та культурна ізоляція

за часів радянського режиму зумовила відсутність радянського народу у світовому культурному контексті. Довгий час радянське мистецтво залишалось у традиційній парадигмі, що постулювала лише два вектори – мистецтво заради мистецтва або соціалістичний реалізм. Довготривала ізоляція радянського суспільства від багатьох подій у світовій культурі, що перевизначали роль і можливості мистецтва, вплинули на відторгнення нових мистецьких форм, запропонованих акціонізмом.

Відповідно до гіпотези Е. Гідденса, структура не тільки обмежує агента, але і надає йому можливості для дії. Залежно від свого знання та вміння використовувати ресурси, агент здатен трансформувати структуру, однак він не може вийти за її межі, бо змушений діяти у даному конкретному контексті. У випадку політичного акціонізму художники розглядають будь-яке політичне обмеження як основу для подальшої мистецької дії.

Будь-яка мистецька практика – це частина суспільної динаміки, те, що впливає на соціальний простір і суспільство. Художники, які працюють у галузі політичного мистецтва, більш свідомо, ніж інші, підходять до процесів трансформації соціального простору і здійснення впливу на нього, адже це є однією з безпосередніх цілей мистецтва політичного акціонізму, що працює з соціальним і політичним контекстом не просто як із простором, де воно відбувається, а як із матеріалом [172, с. 200]. Цінність художніх творів, згідно з поглядами П. Бурдьє, виникає не через одні лише творчі зусилля їхніх творців, а завдяки наявності художнього поля як такого. Процес художнього виробництва не зводиться до матеріального створення художником певного артефакту, а включає в себе весь комплекс подальших коментарів, рецензій та інших інституціоналізованих полем виробництва актів сприйняття. За словами самого П. Бурдьє, «виробником цінності книги або картини є не автор, а поле виробництва, що, як універсум віри, виробляє цінність твору мистецтва як фетиша, продукуючи віру в творчу силу автора. Твір мистецтва існує як символічний об'єкт, що представляє цінність тільки коли він розпізнаний та визнаний, тобто соціально інституційований як твір мистецтва читачами або глядачами, які володіють диспозицією та естетичною компетентністю,

необхідною для того, щоб розпізнати і визнати його в цій якості» [172, с. 180]. Хоча акціоністи і протестують проти системи мистецтва та його інституціоналізації, так чи інакше, вони діють в мистецькому полі, і їхнє мистецтво підкріплено даним полем – воно легітимізує конкретну акцію як мистецтво завдяки засобам масової інформації, експертам, профільним виданням, різноманітним конкурсам або преміям.

Узагальнюючи вищезазначені фактори та визначені характеристики політичного режиму сучасної Росії, можна зробити висновок, що поява Другої хвилі Російського політичного акціонізму та інтенсивна публічна увага до нього акціонізму може бути зумовлена такими чинниками:

1. Посилення авторитаризму та законів, що суперечать демократичним цінностям.
2. Неможливість публічного висловлювання та підпорядкованість ЗМІ, що підпорядковані єдиній ідеології.
3. Наявність у політичному режимі держави квазіопозиції (яка фактично існує, створює ілюзію боротьби та підтримує міф існування демократичної системи, але не має реального політичного впливу).
4. Достатньо високий рівень соціального захисту, що стримує соціальну напругу, задовольняє базові соціальні потреби та цінності, здатний підтримувати міф патерналістської держави, що піклується про своїх громадян.

*2.2.2 Радикалізація політичного акціонізму на початку XXI ст. як наслідок загострення соціального конфлікту.* Питання щодо ідентифікації сучасного політичного режиму в Росії та віднесення його до одного з класичних типів політичних режимів є одним із актуальніших питань для політології пострадянського простору. Соціолог Л. Гудков відносить політичний устрій Росії до тоталітарних режимів, що приховується під декорацією демократії, хоча і не має класичних проявів тоталітаризму [59]. Якщо тоталітаризм розуміти «не як всеосяжну і всепроникаючу державу, що цілковито (тотально) контролює суспільне життя, а як прагнення, засіб такої держави цілковито (тотально) втілити певний ідеологічний принцип (комуністичний, фашистський, ліберальний), витіснивши і знищивши в соціальній практиці все,

що цьому принципу суперечить, то можна стверджувати, що нині ліберальний тоталітаризм заступив тоталітаризм комуністичний» [80, с. 76]. Сучасні тоталітарні режими не мають ознак тоталітарних політик ХХ ст. – практики контролю, цензури та заборон втілюються під маскою втілення демократичних цінностей.

Концепти «рівності» та «нерівності», що посідають одне з центральних місць у науковому доробку Ж. Рансьєра, є концептуальною засадою для розуміння художніх практик політичного акціонізму – здійснюючи соціальну дію, художник-акціоніст займається перерозподілом соціального простору та здійснює політичний акт, тобто, за Ж. Рансьєром, «робить невидимих видимими» [112]. У країнах із квазідемократичними режимами, де демократія виступає лише в якості фасаду для міжнародної спільноти, а всередині діють принципи авторитарного устрою, публічний простір не є місцем вільного висловлювання громадської думки та/або плюральності різних думок. Домінуючий, встановлений владою, дискурс – єдине, що визначає даний простір. Таким чином, рансьєрівський принцип «нерівності» реалізується в даному контексті в повному обсязі. Першочерговою причиною виникнення акціонізму стає існування нерівності, в даному випадку – не економічної, а політичної. Акція постає як художня інтерпретація втілення політичної та соціальної рівності, візуалізація переприсвоєння художником публічного простору. В політичній акції як соціальній дії відбувається інструменталізація мистецтва, де воно є не метою, як в класичному мистецтві, а лише методом досягнення конкретної задачі а/або подолання певних обмежень, що накладаються на людину як на громадянина.

Політичний акціонізм підтверджує тезу щодо неможливості автономії мистецтва від політичного життя. Будь-яке мистецьке висловлювання знаходиться у взаємодії з політичним контекстом, у межах якого воно здійснюється, як і будь-яка соціальна дія, що надає певний вплив на суспільне буття. Мистецтво, пропонуючи глядачу та оточуючій реальності набір певних символів, що потребують інтерпретації, демонструє певну позицію та соціальну орієнтацію або підтримуючи суспільну ідеологію, або, за К. Мангеймом,

створюючи нове утопічне знання [91, с. 203]. Художник, який за своєю соціальною роллю та статусом має доступ до публічної артикуляції певної позиції за допомогою художніх засобів, так чи інакше бере участь у формуванні соціальної структури. Популярна думка про те, що люди, задіяні в сферах, пов'язаних із мистецтвом, не повинні брати участь в житті суспільства та держави в цілому, суперечить самій сутності практик політичного акціонізму.

Дослідник сучасної Росії Ф. Хансен аналізує російський соціальний простір, звертаючись до проблеми необхідності відчуття індивідом онтологічної безпеки, факторів, що підважують або дезорієнтують його, і поняття «рокового моменту», що також пов'язується дослідником із онтологічною безпекою. «Роковий момент», за Ф. Хансеном, – це найбільш критичні ситуації, коли загроза співпадає зі значними змінами, а індивід готовий визнати, що він стикається з новим розкладом ризику та можливостей [53]. Такі ситуації пов'язані з можливістю сумніву в існуючих звичках, правилах чи нормах. З цієї точки зору Ф. Хансен і пояснює популярність Володимира Путіна, який, за даними соціологічних досліджень, має найвищий рівень політичної довіри серед громадян: Путін має змогу в тій чи іншій мірі сприяти забезпеченню збереження онтологічної безпеки. Як пише А. Флемінг, «він (Путін) зміцнює відчуття власного “я”, виводячи країну з-під “диктату” Заходу з його піклуваннями і розпорядженнями. Відразу після розпаду СРСР Росія була змушена переглянути свою національну ідентичність. Це було зроблено за принципом “від протилежного”: країна відкинула все, пов'язане з Радянським Союзом. Замість цього вона стала сповідувати цінності споживчого суспільства, лібералізм, індивідуалізм і налагоджувати тісну співпрацю із Заходом» [53]. Антизахідні настрої пов'язані з уявленням про те, що після краху СРСР Захід нав'язував Росії демократію та свої цінності через намагання взяти її під свій контроль. За словами Ф. Хансена, тепер країна віддає перевагу більш «суверенній» концепції демократії та ідеї колективної ментальності, а також переживає переродження духовності [53]. За останні десять років Росія переосмислила свою національну ідентичність. Вона вже не сприймає



Радянський Союз як «іншого»: тепер її відповідна реакція направлена проти західного світу.

Загалом, російські політологи зазначають, що починаючи з 2000-го р. Росія вступила в новий етап свого розвитку: протягом перших двох президентських строків Путіну вдалось стабілізувати економічну ситуацію в країні, навіть покращити її в деяких сферах, що сприяло виникненню та затвердженню політичної довіри, яка мала змогу базуватись не лише на поліпшенні загального становища країни, але й на головних акцентах риторики та діяльності Путіна, базовим акцентом для яких були затвердження та захист національних інтересів. Сучасне російське суспільство характеризується не тільки високим рівнем патерналізму, але і неможливістю критичного мислення, нездатністю оцінювати важливу складову політичної поведінки – відповідальність [86]. Це проявляється не тільки у відсутності індивідуальної відповідальності, але й в ранжуванні відповідальності більш глобальної. Наприклад, при визнанні факту існування великої кількості жертв радянського режиму більшість росіян не можуть визначитись з тим, хто саме є винуватцем даної ситуації. Визначити радянській режим як злочинний у 2012 р. не змогли 68 % опитуваних [86], до того ж спостерігається великий відсоток тих, хто не може відповісти на дане питання. У той же час соціолог Л. Гудков зазначає, що на державному рівні ці питання не обговорюються, і це створює певний інформаційний вакуум, в якому соціально вагомі питання заміщуються менш важливою інформацією [60]. Своєрідна стерилізація публічного простору сприяє відсутності розвитку критичного мислення, що і так самостійно пригнічується російським суспільством. Таке відсторонення та відторгнення подій минулого свідчить, перш за все, про бажання російських громадян не брати активної участі у політичному житті країни, навіть якщо йдеться про історичну ретроспективу та можливість її осмислення або переосмислення. Схильність росіян до апатії та громадської байдужості створює умови для посилення ролі владних інститутів і підвищення рівня авторитаризму політичного режиму, що дозволяє громадянам відтворювати практики насилля та пригнічення.

Поза цим сучасне російське суспільство характеризується своєрідним бінарним ставленням до питань моралі: зважаючи на потужну пропагандистську риторику з боку не тільки офіційної влади, але і не менш потужної в країні сили – Російської православної церкви, суспільством приймаються виключно моральні оцінки, що не стосуються особистого простору: позитивно сприймається тільки той регламент, що здійснюється над публічним простором. Доти поки державне регулювання не втручається в особисте життя та не порушує рутину, це не впливає на політичну поведінку російського громадянина. Будь-які закони, що регулюють громадську поведінку в публічному просторі, не викликають занепокоєння у більшості російських громадян, адже не впливають на звичний побут.

Таким чином, однією з основних цінностей російського суспільства є збереження рутинного порядку, що забезпечує постійність відчуття онтологічної безпеки. Така громадська апатія та індиферентність може призвести до хаосу та відторгнення будь-яких норм. Але ж, за М. Фуко, «в сучасних суспільствах є завжди той, хто підтримує структуру даного порядку (наглядач)» [142, с. 214]. Якщо більша частина суспільства поводить себе індиферентно у політичному полі, то громадяни такого суспільства, не рефлексуючи, неусвідомлено відтворюють норми та цінності, що продукує та підтримує існуюча система. Нормативні патерни повторюються в побутових практиках індивідів, що підтримується байдужістю, відсутністю критичної ревізії цих норм і превалюючому бажанні захистити рутину та ціннісні позиції, що артикулюються державою. М. Вебер стверджує, що соціальний порядок полягає в соціальних діях (у кожній дії об'єднуються як соціальний норматив, що належить культурі, так і мотивація та уявлення індивіда, що слідує цьому нормативу). Дії можуть як підтримувати існуючий порядок у суспільстві, так і впливати на зміни в ньому. Аналіз політичного режиму сучасної Росії, а також дані соціологічних опитувань Аналітичного центру Юрія Левади «Левада-Центр» свідчать не тільки про загальну громадську інертність, але і про існування невеликого відсотку акторів, які не готові відтворювати існуючий соціальний порядок.

Зовнішня декоративність та квазідемократизм політичного устрою сучасної Росії виключають можливість масових репресій або інших ознак тоталітарних режимів, що відкрито порушують права людини. Гібридні режими характеризуються наявністю базових свобод, завдяки чому у свідомості громадян підтримуються ілюзії щодо наявності демократичних принципів устрою суспільства та можливості безперешкодно реалізувати індивідуальний потенціал кожного громадянина держави. Однак демократизм у квазідемократичній державі залишається не більш ніж декларативним фантомом, і політичний суб'єкт, що не тільки мусить знати про свої права та можливості, а і має намір втілювати їх у реальних практиках, неминуче стикається зі суспільно-політичними перешкодами та ідеологічними обмеженнями щодо можливостей власної реалізації. При такому режимі існує пасивна підтримка владної ідеології – більша частина суспільства погоджується з діями влади, але при цьому не виявляє політичної та громадянської активності, залишаючись індиферентною до політичних подій.

Аналізуючи риторику політичних діячів сучасної Росії, стратегію її політичного розвитку та шляхи реалізації певних політичних рішень, можна дійти висновку, що російська публічна політика характеризується стійким тяжінням до створення «гарного суспільства», що, безперечно, має свої локальні особливості. Базисом для створення сьогоденного «гарного суспільства» є історія Росії як імперії, високий рівень патерналізму та клерикалізму [118].

У ситуації, коли, з одного боку, існує тоталізуюча громадська апатія, а з іншого – авторитарний контроль держави, що бере на себе роль змістоутворюючого органу, мистецтво залишається чи не єдиним полем для створення нового знання. Відсутність критичних ціннісних установок у суспільстві, тотальний вплив на громадське населення церкви, що конструює власні норми суспільного договору, здійснює спробу не тільки бути соціальним інститутом, у центрі якого знаходяться духовні практики, а й повернути собі здатність реального політичного впливу, мінімізують можливість неупереджено сприймати такі складні, нетипові та неоднозначні конструкти сучасного

мистецтва, яким є російський політичний акціонізм. Догми класичної парадигми мистецтва, обмеженої традиційними художніми медіумами та естетичною категорією «краси», автоматично екстраполюються і на сучасну ситуацію мистецтва, що блокує сприйняття нових форм і, як наслідок, їхню адекватну оцінку.

Важливу роль у сприйнятті мистецьких політичних акцій в Росії відіграє церква. Сьогодні російська православна церква трансформується в певний публічний орган, влада якого потужніша, а спектр впливу – набагато ширше, ніж у будь-якої публічної особи, адже церква має більше ресурсів і механізмів для реалізації певних проєктів. Російська православна церква претендує на інтерпретацію подій та категорій, що знаходяться у сфері публічної світської політики, здійснює етичну регуляцію соціальних відносин і виступає в якості авторитарного органу, що контролює та формує публічне знання і має імпліцитну здатність об'єднувати людей навколо певної ідеї, трансформуючи їх у спільноту, тим самим контролюючи їхню суб'єктивну регуляцію.

У цілому, постачальником нової моралі та загального знання в сучасному російському соціумі стають церква та державні органи, не пускаючи нікого іншого на свою територію. Відбувається узурпація публічного простору та фактичне унеможливлення плюралізму ідей та думок. Інститутами формування сучасної моралі також стає сфера публічності – ЗМІ, вищі учбові заклади та наука загалом, публічні агенти, що мають високий рівень впізнаваності та соціальної довіри (актори, музиканти, публічні інтелектуали), які володіють великим ресурсом символічної влади і мають можливість підтримувати та затверджувати потрібний перелік цінностей [58, с. 124]. Їхня функція не є поліцейською, не передбачає здійснення соціального контролю, а, скоріше, полягає у підтримці певного вибору, що має здійснити індивід [58, с. 124]. Такі публічні агенти не можуть здійснювати примусовий вплив, не володіють можливістю втілення жорстких санкцій та не є гомогенним утворенням, що було б здатне транслювати єдину ідеологію. Але, разом з тим, ці публічні агенти мають популярність серед широких верств населення та володіють символічним капіталом, що розширює сферу їхнього впливу.

Співіснування в політичному полі Росії різних характеристик: конституції, в якій задекларовані демократичні цінності, і в той же час обмеження громадянських свобод, посилення одноосібної президентської влади та її фактичної узурпації (у 2018 р. В. Путін був обраний на 4-й строк), конструювання монолітної державної ідеології, відсутність політичного плюралізму – вказує на процес імітації демократії. Велика кількість дослідників ідентифікує подібні режими як гібридні. У даній роботі політичний режим Росії розглядається в дискурсі гібридних політичних режимів, основною характеристикою яких є декоративність демократичних інститутів. Дисфункція, що лежить в їхній основі, на практиці не дозволяє таким інститутам втілювати закладені в них функції та сприяти загальній демократизації суспільства.

Першими представниками Другої хвилі Російського акціонізму є художники арт-групи «Війна», які на початку своєї діяльності повторювали шлях Віденських акціоністів, фактично втілюючи концепт «голоного життя» Дж. Агамбена. Учасники арт-групи «Війна» заявляють, що її основна мета – «відродження живого мистецтва, відвертого і чесного, що викликає у глядача глибоке емоційне переживання. Ми (група) хотіли актуалізувати монументальні експресивні жанри, в яких масштабність гармоніює з граничною змістовою наповненістю, на противагу застарілій гіпертрофії форм, що позбавлені змісту» [106]. В якості основних інструментів мистецтва художників групи «Війна» було не лише власне тіло (як приклад можна назвати акцію в Зоологічному музеї), але і умови простору, часу, створення специфічних ситуацій, ефективне використання контексту. Наприклад, 7 вересня 2008 р. в день міста Москви «у подарунок меру Ю. Лужкову» відбулась акція «Пам'яті декабристів» (див. рис. 2.10): до стелі в супермаркеті були «підвішені» троє гастарбайтерів і двоє гомосексуалів, один із яких, як зазначалось акціоністами, був ще й євреєм. Ця акція стала публічною критикою шовіністичної та гомофобної політики, впровадженої тогочасним мером.



Рис. 2.10. Арт-група «Війна». Акція «Пам'яті декабристів». 7 вересня 2008 р. Москва [106].

Характерною особливістю Другої хвилі російського акціонізму є прагнення до перерозподілу публічного простору: художники реалізували свої акції в місцях, «неприспособлених» суспільною нормою для таких дій. Тут йде мова навіть не про переозначення простору, а про присвоєння публічного простору громадянами міста або держави, що має особливе значення як в державі, політичний режим якої тяжіє до авторитаризму, так і в демократичних суспільствах, де публічний простір є нормованим та діють жорсткі правила його використання. У той же час процеси перерозподілу публічного простору в діях акціоністів діють лише в символічному просторі, не маючи можливості реального впливу, що може пояснюватись тезою А. Бадью: «подія – це лише створення можливості, те, що відкриває можливість» [9, с. 17]. Сама по собі подія не є створенням тієї чи іншої реальності [9, с. 17]. Подія є лише демонстрацією можливості втілення даної дії. Подія постає тим, що змушує з'явитись можливості, що досі була невидимою або навіть немислимою. Не дивлячись на метафоричність змісту самої акції, демонстрація можливості дії є прямолінійною та зрозумілою.

Механізми перерозподілу та перевизначення соціального простору втілюються в акціях панк-групи «Pussy Riot» і художника Петра Павленського. Одні з найвідоміших акцій, у яких художники використовують символічно

навантажені публічні простори російської столиці, трансформуючи їхню звичну функцію, – акція «Богородиця, Путіна віджени» арт-групи «Pussy Riot», що відбулася 3 березня 2012 р. храмі Христа Спасителя (див. рис. 2.11), та акція «Фіксація» Петра Павленського, що відбулася 10 листопада 2013 р. на Червоній площі у Москві (див. рис. 2.12).



Рис. 2.11. Арт-група «Pussy Riot». Акція «Богородиця, Путіна віджени». 3 березня 2012 р. Москва [105].



Рис. 2.12. Петро Павленський. Акція «Фіксація». 10 листопада 2013 р. Москва [101].

Петро Павленський таким чином пояснює вибір місця для здійснення акції «Фіксація»: «Червона площа – це гніздо влади. ... достатньо просто піти на площу та довго там гуляти, щоб помітити людей нейтрального вигляду, спеціально погано одягнутих і прогулюючихся по-одному. По їхній поведінці та траєкторії руху було видно, що вони когось пасуть. Червона площа – ідеальна метафора поліцейської держави. Країни, яка схожа на зону» [101].

З одного боку, Павленський входить у поле культури та в поле влади, намагаючись грати за своїми правилами. Але, так чи інакше, він зобов'язаний відтворювати вже задані правила певного поля: слідувати інструкціям при затриманні, бути частиною інституціоналізованого поля мистецтва з галереями, лекціями, виставками тощо. Але в той же час художник конкурує та вступає в протиборство з агентами, які вже стійко закріплені в цих полях і відтворюють його старі структури. Він бореться і за владу найменувань, яку має пенітенціарна система, і за політизацію мистецтва. Цей зв'язок між різними реальними позиціями і є головним аспектом діяльності акціоніста. Адже акціонізм – це теж свого роду авторитарна практика, що, спростовуючи порядок іншого, намагається нав'язати свою політику – це суб'єктивна потужна діяльність, що здатна виробляти нові істини.

У центрі будь-якого переслідування акціоністів лежить, перш за все, ціннісний конфлікт, коли нові цінності, що пропонуються акціоністом, нерелевантні існуючим нормативним конструкціям і пропонують іншу, відмінну від домінуючої, модель соціальної реальності. Прецеденти судових розглядів були нерідкими за часів діяльності арт-групи «Війна», але найгучнішою справою за всю історію існування політичного акціонізму (та загалом сучасного мистецтва) став суд над «Pussy Riot», що перетворився на символ боротьби за свободу слова, проти авторитарності режиму Путіна та політичного впливу Російської православної церкви. Судовий процес над «Pussy Riot», що відбувався публічно та висвітлювався всіма федеральними ЗМІ, був побудований таким чином, що держава виступала як механізм, що захищає громадянина Російської Федерації від деструктивного елемента. Арт-



група «Pussy Riot», що виникла в 2011 р., завжди діяла за принципами анонімності та можливості включення в групу кожного. У цьому випадку, так само, як і групу першої хвилі акціонізму «Э.Т.И.», арт-групу «Pussy Riot» необхідно розглядати з позицій Ж. Рансьєра як втілення ідеї колективної естетики, де головну роль грає суб'єкт не як індивідуальність, а саме як анонімна група, імена та особи учасників якої неважливі.

«Слова панк-молебну Pussy Riot або остання акція художника Павленського – важко пройти повз їхніх специфічно протестних конотацій. Однак і там, і там спостерігається не тільки продовжений ефект, але і те, що виходить за рамки політики у її вузькому розумінні», – вважає філософиня, дослідниця сучасного арт-процесу Олена Петровська. – «Pussy Riot, здійснюючи “храмову” дію, підпорядковуються тому, що можна назвати самодостатньою логікою вчинку. Петро Павленський вступає в складну взаємодію не стільки з репресивними органами, скільки з інститутом права. Об'єкт дослідження – і вторгнення – Павленського – сама правова система, яку він дестабілізує своїм постійним втручанням» [105]. У випадках із прецедентами порушення кримінальних справ проти художників і реальними тюремними ув'язненнями головним аргументом системи було те, що такі індивіди представляють реальну небезпеку та загрозу для суспільства, а їхні дії ображають інтереси громадян. Встановлюючи кордони дисциплінарної влади, М. Фуко звертає увагу на трансформацію ролі суверена –у додисциплінарну епоху карав безпосередньо сам суверен, і ця дія постулювала його владу. «Чи зацікавлено суспільство в стратах або перевихованні, і в перевихованні до якої міри?», – запитує М. Фуко [143, с. 67]. Дисциплінарна влада ставить між дією суверена та злочином інтереси третьої сторони – потерпілого [143, с. 67]. Тому ступінь покарання розраховується в залежності від рівня необхідності відгородити злочинця від суспільства або окремих соціальних груп.

Після здійснення акції одним із ключових факторів її публічного сприйняття є державна риторика, головним каналом якої є ЗМІ. Під час процесів над «Pussy Riot» та Петром Павленським офіційна позиція конструювалась навколо таких понять як «девіація», «відхилення від норми» та

інших оціночних суджень, що мали негативні конотації. У російських ЗМІ акціонізм розглядався не просто як девіація, що є дією, яка відхиляється від соціальної норми, а як протиправна деструктивна небезпечна дія, що становить реальну загрозу кожному індивіду та суспільству загалом. Затримання та подальші судові розслідування перетворювались на процес захисту мирного населення від того, що може нести потенційну небезпеку суспільству.

Позиціонування дій акціоністів у ЗМІ не тільки сприяло необхідному формуванню публічного негативного іміджу акціоністів, але і створювало ситуацію, де суспільство потребувало захисту, а відповідно – захисника. Створення ситуації перманентної потенційної небезпеки, штучне конструювання образу Іншого, що ніби є втіленням реальної загрози, дає можливість державним органам виконувати свої функції захисту населення. Маркування акціонізму як небезпечної девіації та логічна реалізація функції захисту від неї дають владі можливість підтримувати існуючий соціальний порядок, стабільність та рутинні практики, а отже – підтримувати відчуття онтологічної безпеки. Але наскільки така девіація як акціонізм може бути небезпечною, і які ризики може нести в собі така соціальна дія? Залишаючись, перш за все, формою сучасного мистецтва, акціонізм не має ані реальної політичної сили, ані реального політичного впливу. Діючи на символічному рівні, акціонізм створює передумови для зародження критичного мислення та трансформації уявлення про політичні процеси, але не виступає причиною реальної політичної дії. Акціонізм впливає на соціальну норму, порушуючи її та тим самим зміщаючи інтервал допустимої поведінки. Тому політичний акціонізм і може бути потенційно небезпечним – адже, загрожуючи сталому порядку та рутині, він є загрозою загальному соціальному порядку, загрозою гарантій відтворенню суспільства, основою якого є його ціннісна система.

Частіше за все, акціонізм сприймається в публічному просторі через девіацію (або навіть через делінктивну поведінку), що можна пояснити через «теорію стигматизації». Прихильники цієї теорії, дослідники Е. Леметр і К. Еріксон, стверджують, що:

1) відхилення завжди є предметом соціального визначення; девіація визначається не самим вчинком, а реакцією суспільства на таку поведінку;

2) усім людям властиво певне відхилення від загальноновизнаних норм (у відносинах з друзями, у перевищенні дозволеної швидкості автомобілю). Такі дії можна кваліфікувати як первинну девіацію – тобто порушення, що не потрапляють в поле зору громадськості або правоохоронних органів;

3) все залежить від оцінки соціального оточення: певні ненормативні дії та навіть правопорушення одних індивідів маркуються як грубі відхилення від норми, а іншим подібне «вибачається»; один і той же вчинок окремого індивіда в одному суспільстві розглядається як зрада, а в іншому – як подвиг [70].

У політичних режимах, подібних російському, більшість думок, що висловлюються публічно та не збігаються з офіційною риторикою, розглядається як протистояння офіційній владі та державі в цілому. Але, зважаючи на позицію М. Фуко, згідно до якого «необхідно аналізувати, яким чином на найнижчих рівнях діють феномени, техніка, процедури влади; потрібно показати, як ці процедури переміщуються, збільшуються, модифікуються, але особливо, як вони блокуються» [144, с. 21], у контексті цього дослідження постає питання щодо реалістичності антагонізму між державними інститутами та акціоністами (навіть у символічному полі), наприклад, наскільки акціоністи можуть «заважати» сучасній владі? В очах пересічного глядача такий художник постає виключно як негативний герой, тому держава, застосовуючи до нього санкції, стверджує себе у своїй ролі захисника, але такий художник може специфічним чином сприяти підтримці соціального балансу, для якого необхідні протистояння та наявність антагоністичних груп. Художник як людина-хуліган, а не як революціонер, який був би готовий до прямих активних дій, здатних спричинити реальні зміни в пануючому режимі, дуже підходить для влади на роль противника, який, з одного боку, активно висвітлюється в медіа, але з іншого – не несе ніякої реальної загрози державній машині.

Політичне мистецтво – це розвінчання культу художника та самого мистецтва, зникнення тоталітарної фігури художника. З однієї точки зору,

політичний акціонізм є дуже масовим та егалітарним. На відміну від мистецтва в білому кубі, до якого необхідно йти, акціонізм сам «приходить» до глядача. Зважаючи на те, що кожна акція конспектується, фіксується та потім виходить в глобальний простір Інтернету, вона існує у вільному доступі, у будь-якому місці, в будь-який час. Але, з іншої точки зору, при такій фізичній доступності політичний акціонізм є вельми елітарним інтелектуальним явищем, що потребує великого обсягу знань для його дешифрування та адекватної інтерпретації.

Кожна акція супроводжується авторською концепцією, що є концентрацією, конкретизацією та поясненням того, що хотів сказати художник. З одного боку, такий текст обмежує можливість інтерпретації, звужує простір для осмислення мистецького твору. З іншого боку, відсутність авторської позиції перетворює акцію на маніпулятивний інструмент у медійному просторі (на прикладі акції Петра Павленського «Відділення» (див. рис. 2.13), що була втілена на заборі інституту психіатрії імені Сербського, українськими ЗМІ була фіктивно позиціонована як підтримка політв'язня Надії Савченко, яка в момент здійснення акції утримувалась в даному інституті). Концепція може виступати не лише як редукція можливих змістів або тоталітарний механізм конструювання знання глядача, але і як запобіжний та захисний засіб від перетворення акції на знаряддя ідеологічної пропаганди та маніпуляцій. Твердження, що політична акція існує не у вакуумі, а задіяна у комунікативний процес, не лише передбачає необхідність створення митцем умов для її дешифрування, але і накладає певну відповідальність на глядача, який також є діючим суб'єктом, а тому не може бути просто пасивним споживачем. Активність глядача продиктована не лише соціальною, але й історичною необхідністю – сучасний соціум представлений плюралізмом різноманітних соціокультурних проявів, тож вимагає відповідного часові специфічного набору навичок. Як вказує соціологиня О. Сорока, «реальне соціальне життя вимагає від індивіда усвідомлення та рефлексії соціального сприйняття, навичок переходу між різними його способами, “перемикання” з одного на інший з доступних реєстрів. Активність соціального сприйняття,

визнана ще в рамках психології сприйняття як селективність, кумулятивність та конструктивність, забезпечує адекватність індивіда умовам існування в неоднорідному соціальному середовищі, дозволяє людині долати рольові відмінності, спілкуватися на різних рівнях та в різних полях соціального простору» [130, с. 30].



Рис. 2.13. Петро Павленський. Акція «Відділення». 19 жовтня 2014 р. Москва [101].

Друга хвиля російського політичного акціонізму актуалізує необхідність в контролі представлення художником власної діяльності в медіа. Запланована послідовна робота художника-акціоніста з медіа, у тому числі активна робота з інтернет-простором і, головним чином, соціальними мережами, де художник активно себе репрезентує, перетворює медійний простір на повноцінний майданчик для художнього висловлювання, дає акціоністу трибуну та глядача. Якщо сама акція є обмеженою часом і простором, а тому сегрегованою від широкої аудиторії, то нові медіа надають можливість розповсюдження документації даної акції, роблять її доступною потенціально безкінечному колу глядачів. Такий інструмент дозволяє масово поширювати не тільки візуальні

матеріали, але і різноманітні супроводжувальні тексти, головним із яких є концепція акції, що для окремих митців рівнозначна самій дії. Друга хвиля Російського акціонізму зміщує фокус концентрації уваги з безпосередньої дії на процес подальшої комунікації з глядачем, владними інститутами та наступним розгортанням акції в медійному просторі [18, с. 98]. Зважаючи на те, що акція – це неанонсована в публічному просторі дія, що є неочікуваною для глядача, медійний простір трансформується в основний майданчик презентації цієї дії вже після її здійснення та постфактум стає основним комунікативним інструментом для акціоніста.

Російському акціонізму, на відміну від Віденського, притаманна додаткова дискурсивна сторона, пов'язана з тим, що в мистецькому просторі політичної акції з'являється жінка: як художниця, як активний суб'єкт, як акціоністка. До обговорення доречності радикальних публічних дій додається ще гендерний аспект: порушення питань, пов'язаних із роллю сучасної жінки, її правами, можливостями виступати в політичному полі нарівні з чоловіком [20, с. 316]. Сам прецедент наявності в акції активного жіночого тіла і те, що саме жінка здійснює ненормативну дію в публічному просторі, привертають більше громадської уваги, ніж чоловіче тіло поруч.

Посилення авторитарних тенденцій російського політичного режиму, обмеження демократичних свобод і неможливість виявлення громадської активності призвели до появи неконвенційних соціальних дій [17, с. 42]. Політичний акціонізм – сучасна форма протесту, що можна розглядати як форму нетрадиційної політичної поведінки. Американський дослідник демократичних політичних режимів А. Марш вказує на те, що відсутність норм і механізмів, що забезпечують адекватне функціонування та можливість реалізації традиційних форм політичної поведінки, є основною причиною появи нетрадиційної політичної поведінки [192, с. 60]. При порушенні механізму, завдяки якому кожен суб'єкт має можливість регулярно виражати свою точку зору (таким порушенням в межах Російської Федерації можуть бути навіть вибори), можуть з'являтися нетрадиційні форми протесту. Можливо, коли інші практики ненасильницького протесту, що використовують репертуар

традиційних форм висловлювання суспільної незгоди та заперечення (таких як мітинги, страйки, демонстрації та ін.), не діють і придушуються владою, з'являється необхідність у пошуку іншого поля символічного висловлювання громадянського протесту.

Важливо, що в судовій практиці Росії, як і багатьох пострадянських країн, не існує різниці між політичним протестом (як виявленням громадської незгоди та її публічної репрезентацією та хуліганством, що тягне за собою судові розгляди та кримінальну відповідальність. Іншими словами, політичний протест і хуліганство, що здаються формально схожими, але по своїй концептуальній та ідеологічній суті радикально відрізняються один від одного, ототожнюються в контексті російського законодавства, що призводить до криміналізації мистецьких політичних акцій.

Політичний акціонізм не просто політизував мистецтво, а і продекламував цю дію публічно та безапеляційно, зазіхаючи, на рівні з соціальними інститутами, на перерозподіл як соціально-політичного простору, так і символічної влади. Одним із основних закидів у бік політичного акціонізму є порушення ним кордонів: по-перше, кордону спеціалізованих мистецьких просторів (галерей, арт-центрів тощо), ігноруючи які художники «увірвались» у загальний публічний простір, а, по-друге, кордону між мистецтвом і політикою, що все ще негласно існує в пострадянському контексті XXI ст. і відводить мистецтву або виключно ужиткову роль, або роль інструменту відтворення ідеалу «прекрасного», що вже давно – з часів авангарду початку XX ст. – втратив свій піднесений статус. У країнах, де громадянське суспільство як інститут не розвинене і сама життєдіяльність суспільства має чітко регламентований вертикальний порядок, такі порушення кордонів, незважаючи на те, що вони є локальними, загрожують всій системі, бо політична акція як соціальна дія претендує на авторитетність та трансформацію вертикальної соціальної структури на горизонтальну.

Дії, що «усвідомлено співвідносяться з діями інших людей», М. Вебер називає «усуспільнено орієнтовані дії» [34, с. 510]. У контексті загальних уявлень про акціонізм проблематично ідентифікувати дії акціоністів як такі, що

співвідносяться з діями (або очікуваннями) оточуючих, адже акціоніст порушує суспільні норми та, здається, діє «проти інших людей». Але тут варто звернутися до веберівських категорій «змісту» та «цілепокладання», де важливими та вирішальними стають початкові мотиви і зміст, що закладає в дану соціальну дію той, хто її здійснює. Така соціальна дія залежить від дій інших людей та контексту, в якому воно з'являється. Щодо очікувань художником-акціоністом реакції на здійснену ним дію від оточуючих, що, відповідно до поглядів М. Вебера, є важливою характеристикою соціальної дії, то необхідно зазначити, що акція, яка залишається без глядача / коментатора / будь-якої форми зацікавленості, без позитивної або негативної відповіді залишається у вакуумі та не може вважатись вдалою – однією з умов існування політичного мистецтва є наявність глядацької реакції.

Акції Петра Павленського, груп «Війна» та «Pussy Riot» змінюють функцію та сутність просторів, де вони відбуваються. Згідно до поглядів Ж. Рансьєра, нова естетика полягає в повній зміні дискурсу та переконструюванні соціального простору. Вона проблематизує питання стійкості нормативних систем. У цьому контексті Ж. Рансьєр радикалізує естетику – якщо А. Бадью говорить про те, що подія в мистецтві позначається приходом нових форм [9, с. 88], то Ж. Рансьєр вказує на те, що тільки нової форми вже недостатньо. Нова форма є занадто вузьким сегментом і може тільки частково впливати на поле. Такій формі потрібно бути не лише новою (для певного контексту), але і повністю змінювати простір, в якому вона з'являється, – не змінювати фізично, а створювати прецедент такого використання цього простору, що відрізняється від звичного, демонструвати новий погляд на цей простір, надавати про нього нове знання. Нова форма повинна працювати не лише з простором, але і з тим, хто створює цю форму. Роль такого суб'єкта в соціальному просторі також має не просто проблематизуватись, але й перевизначатись.

А. Бадью вказує на те, що політика сьогодні можлива тому, що ми живемо в умовах постійного консенсусу та незрозуміло, хто друг, а хто недруг. І щоб здійснити «політичну дію», необхідно покінчити з консенсусом,



порушити його. «Політика – це сукупність процесів, що дозволяють людському колективу стати активним, здатним на нові процеси, пов'язані з його власною долею» [10, с. 3]. Із прагнення порушити консенсус і народжується російський політичний акціонізм (Перша хвиля – розпад СРСР, впровадження капіталістичної системи, Друга хвиля – зміна політичної парадигми, посилення авторитаризму), що стає політичною Подією. Внаслідок обмеження політичних свобод і дисфункціональності політичних інститутів у російському суспільстві розвиваються периферійні для поля політики культуральні практики та політичні висловлювання, що артикуються незвичною для політичного повідомлення мовою.

Політичний художник-акціоніст, будучи активним і діючим суб'єктом, не може на щось реально впливати – він позбавлений авторитету, що перш за все ґрунтується на традиціях. За Х. Арендт, виникнення авторитету сьогодні можливе в суспільствах, де велику вагу в формуванні соціальної структури грають традиції [3, с. 98]. При втраті влади (а отже, і авторитету) посилюється насильство. По своїй суті Друга хвиля політичного акціонізму – це форма мистецтва, що не тяжіє до демократичної репрезентації. Акціонізм порушує навіть ідентичність сучасного митця та спосіб творення сучасного мистецтва. Але все ж таки акціонізм залишається мистецтвом, а не політичною дією, адже функціонує у знаковій системі, у символічному полі, перш за все, залишаючись в просторі етичного.

### **2.3 Латентний політичний акціонізм: актуальне українське мистецтво прямої дії**

Не дивлячись на схожість соціально-політичних контекстів України та Росії, у даних країнах діють відмінні політичні режими. Політичний аналітик М. Рябчук визначає політичний режим в Україні таким чином: «неліберальна демократія, що розвинулася в Україні, виявляє тенденцію не лише маргіналізувати й/або спотворювати в суспільному дискурсі концепти і терміни, пов'язані з лібералізмом, а й цілком виключати з нього поняття, пов'язані з

якістю демократії, її змістом та процедурами. Деякі терміни, як, наприклад, *responsiveness of the authorities* (рівень реагування органів влади), *vertical and horizontal accountability* (вертикальна й горизонтальна підзвітність), *distributive justice* (дистрибутивна справедливість), так і не ввійшли ані до мовних практик, ані до свідомості українських політиків. Натомість інші терміни, як, наприклад, *transparency* (прозорість), *participation* (участь), *competitiveness* (змагальність), залишилися на рівні плоских гасел, належно не прояснених і не осмислених» [122, с. 21], тобто ми маємо справу з імітацією демократії, але в іншому вимірі, ніж гібридизація демократичних цінностей, що відбувається у Росії. В Україні відсутня авторитарна верхівка влади, що скоріше характеризується корумпованістю, узурпацією влади заради власного збагачення та лобювання інтересів, аніж заради просування та реалізації особистої ідеології та бачення бажаного режиму в країні. Українці, наприклад, не сприйняли популярного в сьогоднішній Росії концепту «суверенної», чи «керованої», демократії [122, с. 21]. Українське суспільство загалом можна позначити як перехідне, що «балансує між утвердженням демократії та відступом до авторитаризму» [122, с. 20]. Конкуренція між олігархічними угрупованнями, одночасна присутність старих і нових соціальних інститутів, що реалізують різні цінності та прагнуть затвердження контрверсійних між собою соціальних норм, призводить до існування українського суспільства у «двох ціннісно-нормативних світах» [122]. В Україні приватизація публічного простору, створення великої кількості низових локальних ініціатив, що діють у політичному, економічному, культурному полях і направлені на демократизацію суспільства, існують паралельно з активним приростом націоналістичних угруповань, що пропагують традиційні патріархальні цінності, шовінізм і нетолерантність.

Українське суспільство довгий час характеризувалось стійким і постійним відчуттям аномії. Розпад Радянського Союзу вплинув на дезорганізацію суспільства, породивши відчуття соціального страху, невпевненості, коли минулі норми перестали існувати, а нові ще не були встановлені. За словами М. Рябчука, «совєтську ментальність і термінологію було притлумлено, змодифіковано, доповнено домішками “нового мислення” і

“демократичного” жаргону, проте найхарактерніші елементи ленінізму-сталінізму збереглися» [123, с. 120]. Впродовж останніх років процеси тяжіння до суспільної емансипації, що особливо спостерігаються в Україні після Революції Гідності, поширення осмисленого розуміння необхідності у громадянському суспільстві, відбуваються на фоні активного розростання націоналістичних і шовіністичних рухів, що робить сьогodнішній політичний контекст України неоднозначним.

Важливим для даного дослідження є висока інтенсивність соціально-політичних подій, характерна для українського інформаційного простору. Цей фактор впливає на рівень зацікавленості та популярності політичного акціонізму як форми мистецької події, основним полем існування якої і є інформаційний простір. У контексті даної роботи під популярністю політичного акціонізму розуміється висока зацікавленість у даній формі мистецтва з боку митців (як у методі художнього вираження) та з боку професійної спільноти як у прецеденті для профільного обговорення і дослідження. Зі сторони суспільства зацікавленість виражається у присутності акції в ЗМІ: згадування у друкованих та інтернет-виданнях і на телебаченні, публічні обговорення з боку непрофесійної спільноти. Зважаючи на те, що сьогodні соціальні мережі стали потужним майданчиком для публічного обговорення та ефективним інструментом для розповсюдження інформації, велика кількість згадувань у соціальних мережах про конкретну акцію, безперечно, є показником популярності. Однією з відправних точок дослідження є твердження про те, що будь-яке мистецтво є політичним. Дискурс «політичного» містить в собі весь спектр тверджень та дій, що існують у публічному просторі або можуть на нього впливати, а отже, брати участь у конструюванні соціальної реальності. Тож політичним мистецтвом може називатись не лише мистецтво, що підтримує владний дискурс або є антагоністичним до нього. Будь-яке мистецтво є політичним, але не все мистецтво має за мету боротьбу з нормативним дискурсом, що продукується державою та підтримується певною частиною суспільства. Певні митці свідомо працюють з політичним дискурсом і використовують художню мову як

інструмент для соціально-політичних трансформацій. Безпосередньо в політичному мистецтві (тобто такому, що свідомо працює з владним дискурсом) можна виокремити окремі художні стратегії, що не вступають в конфлікт одна з одною, а скоріше є відображенням різних соціокультурних контекстів і стадій історичного розвитку конкретних суспільств. На сьогодні популярними стратегіями політичного мистецтва є партисипативне мистецтво, соціально-критичне мистецтво та політичний акціонізм. Особливістю українського мистецького простору є те, що митці та мисткині використовують акцію лише як один із можливих методів художнього висловлювання нарівні з іншими можливими медіумами. Тому представлені в цьому дослідженні художники та художниці є тими культурними акторами, які в певний момент їхньої професійної діяльності та специфічної політичної ситуації звертались до акції як до найвлучнішого методу мистецького висловлювання. Представлені митці нерідко створювали інституційні виставки, залучаючи інші різноманітні художні медіуми (відео, графіку, живопис, перформанс тощо).

Створення нетипової ситуації, що руйнує рутину буденності громадянина, є основним методом, яким користуються художники, створюючи політичну акцію. Як наслідок, політична акція стає помітною не тільки у момент її здійснення у конкретному фізичному просторі, але і в просторі медіа, що включає в себе телевізійні ЗМІ, інтернет-ресурси, соціальні мережі. Сучасні художники ґрунтовно працюють зі всіма можливими каналами передачі потрібного контенту, хоча важливим фактором є реакції глядачів, які можуть долучатись до процесу розповсюдження інформації та навіть ставати творцями певного постконтенту. Необхідно зазначити, що тут маються на увазі не лише компліментарні оцінки, а й загальний обсяг обговорень акцій. Тому головним питанням стає не тільки визначення умов виникнення політичних акцій, але і причини, що впливають на рівень зацікавленості в такому виді мистецтва.

Дві арт-групи, каталізатором до появи яких стала Помаранчева революція, одні з перших найпомітніше в публічному полі почали постулювання нового типу митця – це харківська арт-група «SOSка» (учасники: Микола Рідний, Анна Кривенцова, Сергій Попов, Белла Логачова) та київська

група «Р.Е.П.» (революційний експериментальний простір) (учасники: Микита Кадан, Ксенія Гнілицька, Леся Хоменко, Лада Наконечна, Жанна Кадирова, Володимир Кузнєцов). У своїй більшості акції групи «SOSка» та «Р.Е.П.» були реакціями на локальні конфлікти в мистецькому полі. Акції були направлені на виявлення та критику інституційних і профільних проблем, що пов'язані з експлуатацією сучасного художника, цензурою, неможливістю вільного критичного висловлювання, впливом глобалізаційних процесів на українське культурне поле. У процесі діяльності цих груп постала модель нетипового для українського мистецтва художника, що звертається до політики як основної теми своїх робіт.

Центральною темою, що розроблялась групою «SOSка», були соціально-економічні проблеми на межі художнього і активістського висловлювання. У 2006 р. художники здійснювали інтервенції публічний простір (так їх позиціонують самі автори) під назвою «Вони на вулиці». За допомогою вдягнутих на обличчя масок митці зображали актуальних на той час політичних діячів – Юлію Тимошенко, Віктора Ющенка та Віктора Януковича, які просять на вулиці милостиню. Ця акція є прямолінійною афірмацією положення політика в політичній системі України. Зважаючи на те, що акція проводилась паралельно з парламентськими виборами у Верховну Раду, вибір теми та методів здійснення акції обумовлювались політичною ситуацією та підвищеною увагою до даної теми. Одна з акцій Миколи Рідного (учасник групи «SOSка») «Лежи і чекай» (за участі Івони Голиб'євської) відбулась 4 вересня 2006 р. (див. рис. 2.14). Художниця та дослідниця А. Кривенцова коментує цю акцію таким чином: «Ряд спроб відвідати Європу завершився у нього серією відмов у візі. Навіть маючи запрошення на власну виставку, художник отримав чергову відмову в закордонному паспорті. Ця парадоксальна ситуація і стала об'єктом художнього жесту: коли людині нема чого втрачати, вона може просто лягти на тротуар перед посольством і чекати. Результатом комічних дій стало затримання художника охороною Німецького посольства, що відповідала агресією на дезорієнтуючу поведінку художника» [84]. Акція М.

Рідного стала рефлексією на локальні проблеми мистецького поля, усвідомленням політичної ситуації, але з позиції художника.



Рис. 2.14. Микола Рідний. Акція «Лежи і чекай» (за участю Івони Голиб'євської). 4 вересня 2006 р. Київ [84].

Група «Р.Е.П.», що функціонувала в Києві з 2006 р., мала схожі до харківської стратегії творення мистецтва, заявляючи про нову функцію та роль митця не тільки як творчої, але і як політичної одиниці. Культурологиня О. Островська-Люта позначає початок групової практики художників таким чином: «Сама назва – Р.Е.П. – Революційний експериментальний простір – з'явилася для позначення простору галереї, де учасники політичних протестів (близько 20 осіб), більшість із яких були художниками, виготовляли візуальні знаки, котрі спочатку використовувалися на протестах, а пізніше склалися у спонтанну виставку» [98]. У березні 2006 р. на Майдані Незалежності у Києві група поставила агітаційну палатку «політичної партії», біля якої художники озвучували свою політичну програму, різноманітні політичні лозунги абсурдного наповнення, імітуючи реальну партійну палатку, що в той час були одним із найпопулярніших засобів політичної агітації (див. рис. 2.15). За півроку до цієї акції художники провели політичний мітинг у кукурудзяному полі. Свідомо позбувшись глядачів, митці ізолювали мітинг від публічного простору, що зазвичай наповнений символами та змістами.



Рис. 2.15. Арт-група «Р.Е.П.» 17 березня 2015 р. Київ [98].

Групу «Femen» найчастіше згадують у контексті політичного акціонізму як приклад, що має широку медійну популярність. Впізнаваний образ напівголої активістки, яка з'являється у публічних місцях (зазвичай на важливих подіях, що мають широкий резонанс і підтримку зі збоку ЗМІ), провокаційні дії та радикальні заяви створюють передумови для ідентифікації дій даної групи в якості політичного акціонізму (див. рис. 2.16). Але є низка факторів, що не дозволяють розглядати акції Femen як приклади політичного акціонізму. Незважаючи на те, що всі акції Femen побудовані на методі прямої дії, у якості локацій учасниці групи вибирають медійні осередки публічного поля, що мають найбільші шанси бути поміченими ЗМІ. Помітною також є постійна ідеологічна та контекстуальна невідповідність акцій, наприклад, невідповідність феміністичним цінностям, що нібито постулюються у заявах учасниць руху. Медійність для цієї групи – ціль, а не засіб, що дозволяє стверджувати про те, що Femen не можуть вважатись акціоністською арт-групою або художницями, дотичними до практики акціонізму. Беручи до уваги, що акціонізм є раціональною усвідомленою соціальною дією, що є метафоричною та концептуальною, жодна з «акцій» Femen не може

розглядатись як приклад акціонізму. Акції Femen більш походять на локальні провокації, що не мають чіткої візуальної та концептуальної складової.



Рис. 2.16. Група «Femen». Акція «Blood Bucket Challenge». 16 жовтня 2014 р. Мілан, Італія [98].

Українське політичне мистецтво є інституційним або таким, що винаходить різноманітні легітимні шляхи альтернативної інституціоналізації. Воно не є радикальним, і серед прикладів вітчизняного мистецтва можливо знайти невелику кількість творів, що є мистецтвом прямої дії. Український перформанс, що є схожим за формою до політичного акціонізму, частіше за все є практикою дослідження мистецького середовища. Художників, які позиціонують своє мистецтво як політичне, можна віднести до соціально-критичного штибу мистецтва, що тримається на певній дистанції від об'єкта критики і не виходить за межі поля мистецтва. Окремі акції та перформанси, що мали місце за роки існування українського сучасного мистецтва, не стали системним явищем, а скоріше були художніми експериментами у пошуках нової форми висловлювання. Така специфіка українського мистецтва пояснюється не стільки тяжінням вітчизняного митця до певного набору методів художнього висловлювання, скільки політичною ситуацією, що не створює умови для створення радикального провокаційного твору. Велика



кількість політичних подій, відносний політичний плюралізм і превалююча суспільна інертність до критики держави, що пояснюється недовірою та критичним відношенням до будь-яких представників держави, не сприяє появі радикального політичного мистецтва. Частина акцій в Україні, що візуально нагадують політичний акціонізм, здійснені або громадськими активістами (наприклад, Олександром Володарським), або групами, що важко ідентифікувати через їхню неоднозначну діяльність (наприклад, Femen). Політичний активіст Олександр Володарський і АКТ-група 2 листопада 2009 р. здійснили акцію «Будь ласка» біля Верховної ради України після прийняття «Закону про захист суспільної моралі» та діяльності Національної експертної комісії України з питань захисту суспільної моралі. Володарський зі своєю супутницею імітували статевий акт, результатом якого активісту було висунуто звинувачення за статтею 296, частині 2 Кримінального кодексу України (хуліганство, здійснене групою осіб). Активіст був визнаний винним і 1,5 місяці відсидів у СІЗО та півроку у колонії. Режисер та художник Петро Армяновський у лютому 2012 р. здійснив акцію «Українське тіло» (див. рис. 2.17) біля Донецької міської адміністрації, роздягнувся та вирізав у себе на животі бритвою тризуб у якості протесту проти закриття ректором Києво-Могилянської академії у Києві виставки «Українське тіло».



Рис. 2.17. Петро Армяновський. Акція «Українське тіло». Лютий 2012 р. Донецьк [98].

«Voba-group» (Юля Дроздек і Василіса Незабаром) – арт-група з Харкова, що працює з 2012 р. із такими медіумами як фотографія, відеоарт і перформанс. Одна з перших акцій групи відбулась у жовтні 2012 р. Акція «Лікарняний лист» (див. рис. 2.18) стала квінтесенцією умов, у яких виявився художник як біологічний суб'єкт, і спробою аналізу ситуації, в якій опиняється громадянин як політичний суб'єкт. 17,4 км на колінах і у громадському транспорті подолав Помаранчевий Костюм, щоб потрапити в районну поліклініку та продовжити лікарняний лист на поламаних п'яти. Перформанс тривав 5 годин і показав, як в очах Системи повинна вести себе «біомаса», наповнена почуттям відчаю та безвиході. У 2015 р. у харківському метро відбувся перформанс «Особистий простір», що став інструментом для дослідження кордонів індивідуальної свободи в публічному просторі, методів їхнього відстоювання та можливостей їхнього порушення.



Рис. 2.18. Арт-група «Voba-group». Акція «Лікарняний лист». Жовтень 2012 р. Харків [98].

Роботу українських митців, які спорадично використовують акціонізм як один із методів мистецького висловлювання, скоріше можна охарактеризувати як тяжіння до «естетики взаємодії» – термін французького теоретика мистецтва Н. Буріо, що позначає набір художніх практик, відправною точкою яких є людські взаємини. Незацікавленість у більш провокаційних і радикальних художніх методах, відсутність виходу за межі мистецького поля та невтручання

в політичний протест пояснюються відсутністю політичної довіри до представників держави, що провокує ситуацію перманентного протесту та соціального невдоволення. Політичний режим України, що базується на політичній амбівалентності, але позбавлений прямого авторитаризму, тяжіння до встановлення конкретної ідеологічної системи продукує політичне мистецтво, що, на відміну від мистецтва режимів із більш вираженою авторитарною складовою, направлене в більшій мірі на дослідження контексту, ніж на протест. Відсутність прямих відкритих політичних репресій та паростки становлення громадянського суспільства дозволяють художнику проводити критичну ревізію режиму в інституційних рамках, кваліфікувати публічний простір не як регламентований та узурпований режимом, в якому унеможлиблюється присутність будь-якої альтернативної думки, а як простір експерименту.

## **Висновки до розділу 2**

У ході концептуалізації політичного акціонізму як соціальної дії було необхідним звернутись до найвідоміших течій акціонізму, що дозволило проаналізувати та порівняти соціальні, культурні та політичні передумови появи акцій, особливості їхнього перебігу в різних політичних режимах (авторитарний режим, режим гібридної демократії та режим перехідної демократії).

Аналіз феномена художнього акціонізму у Відні (60–ті рр. ХХ ст.) та соціально-політичного контексту тогочасної Австрії дозволив визначити перелік причин, що призвели до появи такої радикальної форми художнього висловлювання: посилення авторитаризму, неможливість публічної дискусії щодо питань, визначальних для адекватної можливості конструювання ідентичності, цензура. Акції перших віденських художників-акціоністів (Германа Нітчча, Отто Мюлля, Рудольфа Шварцкоглера та ін.) створювались в умовах жорсткого державного контролю над публічним простором і конструювання ідеологічного регламенту, що формувався навколо

консолідуючої ідеї «Австрії як першої жертви фашизму». Одночасна з активним впровадженням державної пропаганди стабілізація економічного життя австрійців, покращення умов державного соціального забезпечення та створення нових робочих місць посилили відчуття онтологічної безпеки австрійського населення, соціальний комфорт австрійців і післявоєнне відновлення їхніх рутинних практик.

Дослідження другої потужної течії акціонізму, що виникла у Росії в 90–х рр. ХХ ст., створило підґрунтя для виокремлення загальних політичних тенденцій, що активізують політичний акціонізм у суспільстві. Традиція російського політичного акціонізму умовно розподілена на Першу хвилю, що представлена такими митцями як Олег Кулик, Анатолій Осмоловський, Олександр Бренер та ін. (90–ті рр. ХХ ст.) та Другу хвилю, в рамках якої діяли арт-група «Війна» та «Pussy Riot», Петро Павленський та ін. (починаючи з 2004 р. ХХІ ст.), бурхливий розквіт яких пов'язаний перш за все з важливими соціально-політичними подіями та одночасною політичною інертністю, що превалювала в суспільстві. Поява радикальних акцій в публічному просторі та інтенсивна громадська увага до перебігу акцій пояснюється соціально-політичними умовами функціонування російського суспільства та державних апаратів, а саме:

1. Посиленням авторитаризму та законів, що суперечать демократичним цінностям.

2. Неможливістю вираження публічно громадянської думки, підконтрольністю ЗМІ державному апарату.

3. Необхідністю влади в існуванні квазіопозиції (що створює ілюзію боротьби та підтримує міф існування демократичної системи, не маючи реального політичного впливу).

4. Достатнім рівнем соціального захисту, що стримує соціальну напругу, задовольняє базові соціальні потреби та підтримує міф патерналістської держави, що піклується про своїх громадян.

Політичний акціонізм у Росії, що починався як своєрідний екзистенційний жест художника, у результаті став радикальною дією, що

реалізується митцем у політичному полі та направлена на критику державних інститутів.

Дослідження українського контексту політичного мистецтва полягало у виявленні характерних особливостей вітчизняного акціонізму. Велика кількість соціально-політичних подій у публічному просторі України, можливість публічної артикуляції громадської думки детермінують критичний потенціал мистецтва, але нівелюють його радикальні потенції. Таким чином, український політичний акціонізм існує як спорадична помірнорадикальна соціальна дія, що дозволяє митцям розширити власний художній інструментарій. Перші арт-групи «Р.Е.П.» та «S.O.S.ka» (що виникли у 2004 р. після Помаранчевої революції) систематично почали використовувати художню акцію для обговорення політичних питань, дотичних до дискурсу мистецтва.

Співставлення різних типів політичного акціонізму, що втілювались у відмінних соціально-політичних умовах, дозволило створити таку типологію політичного акціонізму: 1) іманентний акціонізм, що є типовим для травмованих суспільств із високим рівнем контролю публічного та інформаційного просторів (Віденський художній акціонізм); 2) ангажований акціонізм, що є характерним для політичних режимів гібридної демократії з мінімальною участю суспільства у творенні держави, високим рівнем політичної довіри та низьким рівнем можливості реалізації демократичних свобод (російський політичний акціонізм); 3) латентний акціонізм, що є спорадичною дією в насичених політичними подіями публічних просторах суспільств із низьким рівнем політичної довіри (український політичний акціонізм).

Результати досліджень цього розділу наведено в публікаціях: [17], [18], [20-22].

## **РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ПОЛІТИЧНОГО АКЦІОНІЗМУ ЯК ФОРМИ СОЦІАЛЬНОЇ ДІЇ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

### **3.1 Проблеми свободи, контролю та політичної довіри: вторинний аналіз соціологічних опитувань**

У контексті даного дослідження проводиться порівняння між політичними режимами України та Росії та мистецькими практиками, що використовують художники цих країн. Таке порівняння є коректним і можливим, адже, як зазначають дослідники, «українські соціально-політичні процеси подібні до того, що відбувається в інших постсоветських країнах, зокрема в Росії» [122, с. 5]. У Росії ми спостерігаємо підвищену популярність та зацікавленість в мистецьких політичних акціях (обговорення у ЗМІ, серед професійної спільноти тощо). В Україні акції не є затребуваними як зі сторони художників, так і зі сторони професійної спільноти. Нездатність інформаційного поля сприймати політичний акціонізм пояснюється не лише великою насиченістю різноманітних гучних подій, але і специфікою політичної довіри, що превалює в суспільстві. Згідно з соціологічним опитуванням Київського міжнародного інституту соціології, найвищий рівень довіри українців вже тривалий час має церква, хоча з початком війни найбільшу довіру також утримують волонтери [78]. У рамках даного дослідження важливим є рівень політичної довіри до Президента та уряду (головних об'єктів критики в політичних акціях), що серед населення України є найнижчим. У Росії ми спостерігаємо протилежну ситуацію – найвищий рівень довіри саме у президента країни. Високий рівень політичної довіри до президента означає, що найвищою цінністю для російського суспільства є держава, що провокує сакральне відношення до голови держави та державних інтересів. В Україні цінність держави як фундаментального, змістоутворюючого чинника в житті кожного громадянина є другорядною. Такі висновки нам дозволяють зробити результати соціологічних досліджень, що були направлені на виявлення рівня

політичної довіри українців до різноманітних соціальних інститутів або їхніх окремих представників.

Згідно з соціологічним моніторингом українського суспільства (1994–2004 рр.) Інституту соціології НАН України, в якому відстежено зміни соціальних показників, рівень політичної довіри до фігури президента, Верховної Ради та Уряду протягом 10-ти років, мав найнижчі показники. Натомість, протягом 10-ти років довіра до церкви та духовенства була стабільно високою.

За даними дослідження «Довіра українців до соціальних інституцій», проведеного Київським міжнародним інститутом соціології протягом 10–19 лютого 2012 р., баланс довіри до церкви є найвищим – 45% [77]. Довіра до ЗМІ сягає 12%. Політична довіра до Президента України, Верховної ради та опозиції є від’ємною [77].

Загальне дослідження «Оцінка громадянами ситуації в Україні та стану проведення реформ, ставлення до політиків та соціальних інститутів, електоральні рейтинги», в рамках якого також досліджувався рівень політичної довіри, було проведене соціологічною службою Центру Разумкова з 7 по 16 серпня 2015 р. [148]. Дані дослідження демонструють, що найвищий позитивний баланс довіри/недовіри має церква. На другому місці (що можна пов’язати з початком війни на сході України) знаходяться Збройні сили України. Президент як голова держави, законодавчий орган влади та виконавчі органи влади мають високий негативний баланс довіри/недовіри.

Прагнення до індивідуальної громадянської свободи на даний момент є однобічним, адже якщо «свобода – це не лише відсутність урядового свавілля, а й здатність громадян до самоврядування – лише вона унеможлиблює практичне здійснення всіх свобод» [209], то дві громадянські революції можуть свідчити про розростання паростків здатності громадян України до самоврядування та творення громадянського суспільства, що в свою чергу визначається як «сфера суспільного життя, у якій люди як приватні громадяни взаємодіють між собою, витворюючи власні організації, непідпорядковані державі; здатність людей узгодженими та осмисленими діями впливати на уряд» [208, с. 100]. У Росії

засади громадянського суспільства унеможлиблюються на законодавчому рівні: тільки за останні роки була прийнята низка законів, що обмежують права громадян на публічні збори, участь у міжнародних громадських організаціях – тобто знищується сама змога на творення певної незалежної від держави інституції. Цей фактор має значну вагу і для реалізації іншої характеристики громадянського суспільства – здатності впливати на уряд, адже одним із інструментів легітимного впливу на державні інститути є створення різноманітних локальних незалежних організацій, що функціонують як моніторингові та контролюючі органи.

За соціологічними опитуваннями Аналітичного центру Юрія Левади «Левада-Центр», найвища політична довіра вже багато років поспіль існує до президента країни, випереджаючи навіть інститут церкви: «Путін не сприймається як частина системи влади, він людина, яка стоїть над нею. Для більшості населення країни Путін залишається фігурою, яка намагається направити зусилля влади в інтересах країни та населення. Невдоволеність економічним положенням буде адресована уряду, а не Путіну» [86]. Тож, не дивлячись на погіршення економічного становища країни, у російському суспільстві існує високий рівень політичної довіри В. Путіну (як прем'єр-міністру, так і президенту), на період правління якого і припав розвиток Другої хвилі Російського політичного акціонізму. Можливо, причина цього феномена полягає в тому, що саме Путін є символічним джерелом конструювання державної ідеї та її уособленням. Для громадян довіра до влади виконує «терапевтичну» роль, що забезпечує впевненість у завтрашньому дні, почуття надійності, безпеки та захищеності [62, с. 110].

Важливим для нашого дослідження є відсутність в українському політичному просторі лідера, певного харизматика, що узурпував би символічну та реальну владу. Саме з цієї причини російський та український патерналізм мають одну, але визначальну для цього дослідження відмінність: у випадку українського суспільства критика державних інститутів екстраполюється на президента як на причину (або невід'ємну складову) даного невдоволення та того факту, що держава не виконує своїх зобов'язань; у Росії



політична невдоволеність не пов'язується з фігурою президента, симпатія до якого зберігається незалежно від погіршення соціально-економічних умов життя. Такий розрив між політичною верхівкою та економічним становищем створює ідеологічний базис для існування онтологічної безпеки, де присутні фігура захисника та політичний гарант. Маючи претензії щодо скрутного соціального та економічного становища, в російському суспільстві майже відсутні скарги на політичні рішення. В Україні політична ситуація є іншою: для суспільства є характерною недовіра до державних органів та їхніх представників (у тому числі, й президента). На онтологічну безпеку українців впливає також відсутність об'єднуючого відчуття єдиної ідеології, плинна ідентичність (ідентичність як незавершений проєкт). Неможливість розбудови національної ідентичності пояснюється специфічним географічним і політичним розташуванням України. У результаті, на думку науковця М. Шепелева, «Україна стала об'єктом геополітичної війни, спрямованої на руйнування її інфраструктури. У цій війні на службу ставиться стратегія “непрямих дій” – формуються нові види зброї невоєнного характеру, розвивається своєрідна геоекономічна вірусологія (кредитний удар, підрив фінансової системи тощо), поступово втілюються інформаційні технології» [148, с. 410]. Амбівалентність та еkleктичність політичних дискурсів України (на що звертає увагу історик М. Рябчук), на противагу монолітній та однорідній російській ідеології, а також низький рівень політичної довіри впливають на те, що будь-яка критика політичного режиму, влади всередині такого суспільства не може викликати антагонізму з боку більшості [122, с. 84]. Е. Гідденс визначає онтологічну безпеку як «впевненість, що відчуває більша частина людей як по відношенню до збереження своєї самоідентичності, так і по відношенню до сталості оточуючого соціального та природнього середовища дії» [43, с. 223]. Отже, низький рівень політичної довіри також є важливою складовою у конструюванні та реалізації онтологічної безпеки, адже довіра до представників влади є однією із засад для впевненості у сталості соціальної реальності. Зв'язок відчуття онтологічної безпеки та довіри пояснюється перш за все тим, що відчуття надійності людей та речей є базовим для обох понять.

Підтвердження цієї тези можна знайти у протиставленні розумінь довіри Н. Лумана та Е. Гідденса: «Довіра, говорить він (Н. Луман), повинна розумітись лише у її зв'язку з ризиком – терміном, що виник у період сучасності» [43, с. 146]. Сам же Е. Гідденс неодноразово вказував на те, що сучасність несе в собі чималу низку ризиків – екологічних, атомної війни, пов'язаних з тотальною індустріалізацією – ризиків, які перші соціологи (Е. Дюркгейм, К. Маркс і М. Вебер) не вбачали у майбутньому, вважаючи, що сучасність, що наступить, буде нести більш сталий та надійний характер. Е. Гідденс вказує на те, що «довіра передбачає знання обставин ризику, а впевненість – ні» [43, с. 147], тобто політична довіра до президента не передбачає сліпої впевненості у його діях – довіра має раціональне підґрунтя, адже базується на тому, що саме ця людина у ролі президента є буфером або захистом від ризиків, що можуть виникнути (загроза НАТО, терористична загроза тощо). Відсутність політичної альтернативи, що могла б скласти конкуренцію існуючому президенту, напряду пов'язана з ризиком – перш за все, ризиком погіршення ситуації або неможливості більше стримувати існуючі загрози. Такий ризик збільшує об'єм довіри. Йдеться не про відсутність альтернативи, а про ризик, що альтернатива не вдовольнить суспільний запит. Е. Гідденс вказує на концептуальну схожість впевненості та довіри, наділяючи довіру додатковими характеристиками: довіра пов'язана з відсутністю повної інформації про об'єкт довіри; довіра пов'язана з репутацією («у випадку довіри людським агентам презумпція надійності містить приписування їм «доброго імені» (репутації) чи любові» [43, с. 150]. Загалом довіра визначається Е. Гідденсом як «впевненість в надійності людини або системи у відношенні певної даної множинності очікуваних результатів або подій, в яких така впевненість виражає віру в добре ім'я або любов іншого чи в правильність абстрактних принципів (технічного знання)» [43, с. 150–151]. Довіра працює у ситуаціях ризику, де можуть бути досягнуті різні рівні безпеки [43, с. 175]. Політичну довіру також можливо пов'язати з економічним і соціальним контрастом – Австрія та Росія знаходились у стані кризи (Австрія після війни та окупації союзниками; Росія після кризи правління президента Б. Єльцина). В обох країнах зміна у стилі правління, поліпшення економічних

умов, соціальне покращення та формування сталої ідеології контрастують з попереднім кризовим становищем. Також спільним у Австрії та Росії є політичне конструювання образу спільного ворога та його постійна присутність у медіа – у Австрії це країни-союзники, у Росії це США, або увесь світ.

У випадку України специфіка політичного мистецтва пояснюється такими характеристиками політичного поля: високий рівень довіри до церкви і одночасно високий негативний баланс віри до представників влади (виконавчої та законодавчої гілки), відсутність довіри до президента. Українські художники, що постулюють своє мистецтво як політичне, створюють тип висловлювання, що характеризується глибоким аналізом мистецького середовища та шляхів взаємодії митця як культурного і політичного актора та соціального середовища [21, с. 78]. Дослідниця Н. Філоненко коментує політизацію українського мистецтва таким чином: «Здається природним, що художники мали б реагувати критично, іронічно та емоційно на постійні зміни в політиці, владі, ідеології, економіці та в суспільстві, але для більшості з них політичні питання не є темою творчості. ... Хоча українське альтернативне мистецтво й зосереджене на умовах і аномаліях навколишнього світу, воно ніколи насправді не ставало в опозицію до держави, й пострадянське покоління аж ніяк не розуміє мистецтво як протест чи місію. Для місцевого художнього середовища мистецтво означає просто творчу самореалізацію» [181]. Політичні художні акції, що подекуди з'являються у мистецькому полі України, залишаються існувати у професійному вакуумі та навіть там не сприймаються як серйозне мистецьке висловлювання.

### **3.2 Експертне інтерв'ю фахівців у галузі актуального політичного мистецтва: результати авторського дослідження**

У рамках дисертаційного дослідження політичний акціонізм проаналізовано та концептуалізовано з позицій теорії соціальної дії М. Вебера. Виявлено не тільки фундаментальні характеристики акціонізму як форми соціальної дії, але і взаємозалежність виникнення політичної акції та

особливостей політичного режиму, в якому з'являється акція. У ході дослідження створено концептуальні моделі політичних режимів, параметри яких детермінують виникнення різних типів політичного акціонізму.

У трьох країнах, представлених у дослідженні (Австрія, Росія, Україна) у різні історичні періоди розгортались гострі соціальні конфлікти, у тому числі пов'язані з необхідністю встановлення нових ідеологій та ідентичностей (та зруйнування попередніх потужних тоталітарних ідеологій), переорієнтації соціальних інститутів у демократичне русло. Всередині суспільств Австрії та Росії, країн-прикладів наявності та розвитку потужних течій акціонізму, соціальне поле характеризувалось (і наразі характеризується) державним контролем над публічним простором, естетизацією політичних дій, консервативністю соціальних норм. Соціальний простір України, також країни з тоталітарним минулим, що має подібний до російського політичний контекст, характеризується іншими негативними ознаками: станом аномії та постійним погіршенням економічного становища населення, соціальною нестабільністю, відсутністю соціальних гарантій для населення та ін. Дослідження базується на гіпотезі, що різні типи політичних режимів і головним чином відмінні типи зв'язку між суспільством та інститутами влади обумовлюють появу різних форм сучасного мистецтва: у залежності від гомогенності політичного поля та відсутності базових демократичних свобод форма акціонізму набуває більшої радикальності.

Ґрунтуючись на спільних ознаках двох країн з традицією політичного акціонізму (системні обмеження свободи слова, цензура, жорстка структура політичного поля) та даних організації Freedom House, що аналізує дотримання основних демократичних свобод і частоту їхнього порушення, можна зробити висновок, що, по-перше, саме певна модель політичного поля створює передумови для появи акціонізму, а, по-друге, відчуття онтологічної безпеки та високої довіри до офіційної влади пояснює наявність підвищеної уваги до прецедентів акціонізму. Відсутність даних ознак унеможлиблює появу та повноцінний розвиток політичного акціонізму – в інших соціально-політичних обставинах він може існувати лише як маргінальне, непопулярне та спорадичне

явище, в якому може бути незацікавлена навіть локальна мистецька спільнота. Саме цими факторами можна пояснити відсутність такої радикальної соціальної дії на території України, що замінена на мистецькі форми соціальної критики, що не мають жорсткого регламенту та провокативної форми.

*Відправною точкою дослідження є такі гіпотези:*

1. Акціонізм з'являється у суспільствах з високим рівнем заангажованості публічного поля, що обмежує можливість громадянина у реалізації свого права на висловлювання незгоди з певними політичними рішеннями влади або іншими соціально-політичними питаннями. Українське суспільство нечутливе до політичного акціонізму (який поодинокі здійснюють митці у публічному полі України) через відносну політичну свободу громадян, відсутність чіткого соціального регламенту, середній рівень демократії, нестабільний, але поступовий розвиток та зростання демократичних свобод. Можливість суспільних дебатів у публічному просторі не вимагає їхнього перенесення у специфічне середовище, а саме у мистецьке поле.

2. Велика ступінь залежності системи сучасного мистецтва від державних апаратів впливає на виникнення неінституціоналізованих альтернативних практик. У рамках поля сучасного мистецтва України (що є відносно автономним, ще тільки набуває ознаки соціального інституту та має слабкий зв'язок із державними органами) можливий широкий спектр дії, у тому числі й провокативної. Така незалежність художнього поля дозволяє митцям створювати критичні висловлювання всередині системи, не порушуючи її кордони.

3. Відсутність стабільної державної підтримки та соціальних гарантій в Україні провокують активний громадський діалог і зосереджують увагу населення на вирішенні побутових соціальних проблем у контексті політики.

4. Головним адресатом та об'єктом художнього висловлювання в політичній акції є різноманітні соціальні інститути та представники влади. Українське суспільство не сприймає дане висловлювання, адже не ототожнює себе з державною владою, що, перш за все, пояснюється відсутністю суб'єктної ідентифікації. У такому випадку досягається максимальна сила влади, і вона

сприймається як представник і захисник народу [111, с. 66]. В українському політичному просторі такий механізм відсутній, що пояснює індиферентність реципієнтів українського акціонізму до критики державних інститутів.

5. В українському суспільстві порушені механізми впевненості у стійкості та надійності повсякденності, що, у свою чергу, мають підтримувати почуття онтологічної безпеки. Порушення даних механізмів впливають на низьку соціальну чутливість до дій, що направлені на спотворення соціальних норм і рутинних практик.

Через те, що поставлена в дослідженні проблема має гносеологічний характер, тобто викликана недоліком інформації про становище, тенденції змін соціальних або політичних процесів [48, с. 25], для глибшого розуміння акціонізму обрано метод експертного неформалізованого онлайн-інтерв'ю, що дозволяє вдосконалити висновки теоретичного дослідження та отримати унікальну додаткову інформацію щодо характеристик українського політичного акціонізму. Такий вибір пояснюється складністю феномена, що досліджується, його суперечливим характером і відсутністю достатньої кількості інформації щодо акціонізму у широких верств населення. Ці обставини призводять до того, що всі можливі оцінки, отримані не від експертів у даному питанні, можуть базуватись на оціночних судженнях і містити превалюючу кількість емоційних реакцій замість конструктивних відповідей. Метод експертного неформалізованого онлайн-інтерв'ю дозволяє отримати більш об'єктивну інформацію, що ґрунтується не на реактивному, а, перш за все, на інтелектуальному сприйнятті.

Відбір експертів проводився у два етапи. На першому етапі був задіяний метод «снігової кулі» з основним критерієм відбору – приналежності опитуваних до однієї з 5-ти груп, що функціонують у сучасному мистецькому просторі:

1. Митці, що займаються сучасним політичним мистецтвом.
2. Митці, що займаються сучасним концептуальним мистецтвом.
3. Куратори сучасного мистецтва.
4. Академічні дослідники сучасного мистецтва.

### 5. Дослідники у галузі політології.

Ще одна група, а саме журналісти, що функціонує як комунікативна ланка між митцем та аудиторією, була свідомо виключена, адже у вітчизняному медійному просторі практично відсутня професійна арт-журналістика. У випадку необхідності освітлення у медіа мистецького прецеденту до обговорення залучаються дослідники сучасного мистецтва. Частіше за все саме журналіст не володіє специфічним знанням, і тому не може вважатись експертом у даному дослідженні.

На другому етапі були визначені основні критерії відбору експертів: залученість у сферу сучасного мистецтва не менше 5-ти років, рівень компетентності, самооцінка експерта щодо своєї обізнаності в питаннях дії механізмів політичного акціонізму, ступінь об'єктивності та неупередженості експерта при аналізі та оцінюванні явищ у сфері політичного мистецтва (табл. 3.1). Дані по перерахованим критеріям були отримані від експертів у ході попереднього заочного онлайн-анкетування.

Таблиця 3.1

#### Коефіцієнт рівня компетентності експертів (метод самооцінки)

| Експерт    | Теоретичні знання ( $K_1$ ) | Ступінь обізнаності ( $K_2$ ) | Ступінь об'єктивності ( $K_3$ ) | Сукупний рівень компетентності ( $K$ ) |
|------------|-----------------------------|-------------------------------|---------------------------------|--|
| 1          | 2                           | 3                             | 4                               | 5                                      |
| Експерт 1  | 1                           | 1                             | 1                               | 1                                      |
| Експерт 2  | 0,5                         | 1                             | 1                               | 0,83                                   |
| Експерт 3  | 1                           | 1                             | 0,5                             | 0,83                                   |
| Експерт 4  | 1                           | 0,5                           | 0,5                             | 0,66                                   |
| Експерт 5  | 1                           | 0,5                           | 0,5                             | 0,66                                   |
| Експерт 6  | 0,5                         | 0,5                           | 1                               | 0,66                                   |
| Експерт 7  | 0,5                         | 1                             | 1                               | 0,83                                   |
| Експерт 8  | 1                           | 1                             | 0,5                             | 0,83                                   |
| Експерт 9  | 1                           | 1                             | 0,5                             | 0,83                                   |
| Експерт 10 | 0,5                         | 1                             | 1                               | 0,83                                   |
| Експерт 11 | 0,5                         | 0,5                           | 1                               | 0,66                                   |

Продовження таблиці 3.1

| 1          | 2   | 3   | 4   | 5    |
|------------|-----|-----|-----|------|
| Експерт 12 | 1   | 0,5 | 0,5 | 0,66 |
| Експерт 13 | 1   | 0,5 | 1   | 0,83 |
| Експерт 14 | 0,5 | 1   | 1   | 0,83 |
| Експерт 15 | 1   | 1   | 1   | 1    |
| Експерт 16 | 1   | 0,5 | 1   | 0,83 |
| Експерт 17 | 1   | 0,5 | 0,5 | 0,66 |
| Експерт 18 | 0,5 | 1   | 0,5 | 0,66 |
| Експерт 19 | 0,5 | 1   | 0,5 | 0,66 |
| Експерт 20 | 1   | 1   | 0,5 | 0,83 |
| Експерт 21 | 0,5 | 1   | 1   | 0,83 |
| Експерт 22 | 0,5 | 0,5 | 1   | 0,66 |
| Експерт 23 | 1   | 0,5 | 0,5 | 0,66 |
| Експерт 24 | 1   | 0,5 | 1   | 0,83 |
| Експерт 25 | 1   | 1   | 1   | 1    |
| Експерт 26 | 1   | 1   | 0,5 | 0,83 |
| Експерт 27 | 0,5 | 1   | 1   | 0,83 |
| Експерт 28 | 1   | 1   | 1   | 1    |
| Експерт 29 | 0,5 | 1   | 1   | 0,83 |
| Експерт 30 | 1   | 1   | 0,5 | 0,83 |
| Експерт 31 | 0   | 0,5 | 1   | 0,5  |
| Експерт 32 | 0   | 0   | 1   | 0,33 |
| Експерт 33 | 0   | 0,5 | 0,5 | 0,33 |
| Експерт 34 | 1   | 0   | 0   | 0,33 |
| Експерт 35 | 0,5 | 1   | 0   | 0,5  |
| Експерт 36 | 0   | 0,5 | 0,5 | 0,33 |
| Експерт 37 | 0,5 | 1   | 0   | 0,5  |

Рівень компетентності визначався методом самооцінки експертів за формулою:

$$K = \frac{K_1 + K_2 + K_3}{3}$$

$K$  – коефіцієнт сукупного рівня компетентності;

$K_1$  – оцінка експертами своїх теоретичних знань;

$K_2$  – оцінка експертами свого рівня обізнаності в українському сучасному мистецтві;

$K_3$  – оцінка експертами ступеня своєї об'єктивності.



Оцінки експертів визначалися за ранговою шкалою з позиціями «високий», «середній», «низький». При цьому до першої позиції відноситься числове значення «1», до другої – «0,5», до третьої – «0». Коефіцієнт рівня компетентності може змінюватися від 1 (повна компетентність) до 0 (повна некомпетентність). Таким чином, група експертів була сформована з тих, хто має індекс компетентності вище середнього (0,5).

Обрані експерти представляють у рівних пропорціях 5 груп, що залучені в поле сучасного мистецтва України (по 6 експертів у кожній групі). Широка географія місцезнаходження експертів (Харків, Київ, Львів, Дніпропетровськ, Одеса, Лос-Анджелес) визначила онлайн-характер інтерв'ю. Інструментом опитування в дослідженні виступає електронна анкета (Google Forms). Інтерв'ю проводилось протягом зими 2017–2018 рр.

У процесі аналізу відповідей експертів було визначено три концептуальні позиції, з яких можна розглядати явище політичного акціонізму. Отримані визначення разом складають комплексне уявлення щодо політичного акціонізму та дозволяють розглянути всі його прояви, адже акціонізм може бути представлений широким спектром мистецької дії та обмежується лише певним набором характеристик, що дозволяє нам ідентифікувати ту чи іншу дію в якості акціонізму.

У процесі аналізу відповідей експертів на питання щодо того, яке визначення вони можуть дати поняттю політичного акціонізму, були окреслені три концептуальні позиції:

– перша група експертів визначає акціонізм через мистецьку практику, в межах якої використовується неприбутковий традиційному мистецтву інструментарій: *«політичний акціонізм – це практика, яка апропріює інструменти низової, партійної чи професійної політики та використовує їх у полі мистецтва»* (Експерт 4). Більшість експертів вказує на те, що не дивлячись на критичний потенціал акціонізму та його політичну ангажованість, аналіз акцій можливий лише з позицій сприйняття акціонізму як мистецтва через неможливість реального політичного впливу на соціальний

простір: *«в акціонізмі політика є лише інструментом для створення мистецького висловлювання. Акціонізм залишається дією заради дії, в якій відсутні революційна потенція, політична сила, що зрушить гори»* (Експерт 30);

– друга група експертів у визначенні акціонізму акцентує увагу саме на політичній дії: *«акціонізм використовує мистецтво як засіб політичного впливу, здобуття символічної ваги»* (Експерт 3); *«акціонізм – це жертва заради суспільства»* (Експерт 9); *«метою акції є розкриття ідеологічної структури відносин у суспільстві та викриття механізмів владного контролю, тобто його направленістю є реформування соціуму через руйнацію чи викриття механізмів політичної системи»* (Експерт 5); *«акціонізм – це діалог із механізмами влади, привернення уваги безпосередньо тих, хто творить цю політику. Сучасний акціонізм повністю байдужий до суспільства, глядача – особливо того, що складає так звані «широкі верстви населення»* (Експерт 12);

– третя група експертів стверджує, що акціонізм є вдалим інструментом для досягнення популярності: *«для акціоніста важливим є медійний шум»* (Експерт 29); *«сучасний світ мистецтва занадто складний та непередбачуваний – для того, щоб стати видимим для професійного кола (не говорячи вже про світове товариство, чи хоча б європейське), треба постійно вигадувати, вчитись, думати. У таких умовах акціонізм із його оголенням, реакційністю, порушенням гострих проблем, конфліктом та напругою – один із найлегших шляхів, що позбавляє сучасного художника необхідності постійної комунікації з галерейними клерками»* (Експерт 19).

Згідно з відповідями експертів стало можливим скласти перелік характеристик, що можуть ідентифікувати певну дію як політичний акціонізм:

– радикальний зміст та провокаційна форма: *«акція є радикальним протестом – радикальність та провокаційність є необхідними умовами для здійснення такої дії в місцях, що призначені зовсім для іншого»* (Експерт 9); *«певні акції не створюють конкретне повідомлення (або становлять опозицію*

до певної думки), а є провокацією – для державних органів, для соціальної норми, для глядача. Це не може бути просто провокація заради провокації» (Експерт 13); «незручність та несподіваність» (Експерт 4);

– тілесність: «тіло художника як місце, де зустрічаються приватне та публічне» (Експерт 10), «використання тіла не просто як художнього матеріалу (як буває у перформансі), а як матеріалу для критики політики тіла, розподілення влади-знання, переприсвоєння не тільки простору, але й зміна ролі, функції тіла. Тіло у акціонізмі є незамінним матеріалом для трансформації політичного дискурсу» (Експерт 18);

– порушення соціальної норми: «акція в першу чергу – це порушення норми (соціальної, культурної, правової). Інституція – це те, що саме встановлює певну норму, має певні зобов'язання перед кимось, певні інтереси, тобто в будь-якому випадку ставить художника в конкретні умови, вимагає їхнього повного або часткового дотримання, або принаймні компромісу. Це довгий шлях домовленостей, узгоджень, формальностей, бюрократизм, фінанси, гонорари, оплата за певні послуги або матеріали – всі ті атрибути, що апріорі неможливі в практиці акціонізму» (Експерт 23);

– множинність інтерпретацій: «на відміну від активістів, художник створює повідомлення, що не тільки є виразним візуально – воно має широкий спектр інтерпретацій. Якщо позбавити його авторської концепції, то це повідомлення може бути “розгадано” різними глядачами у різний спосіб в залежності від їхнього особистого досвіду. Воно не є прямолінійним – це завжди метафора, яка відсилає до прямої та жорсткої критики та невдоволення» (Експерт 16);

– задіяння публічного простору: «акція не може знайти глядача у тому місці, в якому її можуть очікувати» (Експерт 1); «акція повинна порушувати щоденну рутину, вибивати з рівноваги, звертати на себе увагу, створювати відчуття дискомфорту – а тому митець з'являється у публічних місцях, де глядач не підготовлений до зустрічі з ним. Цим, у тому числі, політична акція як мистецтво відрізняється від політичної акції як вияву

*громадської думки та активності – активіст з'являється у певному місці, що є очікуваним – його присутність в цьому місці є логічною – своєю присутністю в цьому місці він не порушує логіку публічного простору та публічного висловлювання. Задача акціоніста – порушити звичну логіку та стан речей, порушити соціальну норму, що, поміж всього, стосується дотичності появи та проявлення певної соціальної ролі в певному публічному місці» (Експерт 24); «акціоніст порушує звичну комунікацію між глядачем і художником, між тим хто створює повідомлення та тим, хто має його отримати» (Експерт 30); «порушує гомогенність публічного поля, порушує правила гри за якими ми звикли жити, працювати, комунікувати, сприймати мистецтво, сприймати політичну активність» (Експерт 7);*

– медійна дія: *«політичний акціонізм, як такий, не є мистецтвом. Він є журналізмом, публіцистикою чи пропагандою. Мистецтвом він стає лише тоді, коли вступає в діалог із самим мистецтвом, у той чи інший спосіб працює з історією, традицією мистецтва, його сенсами, робить суспільство засобом мистецтва, людей чи певні соціальні страти – його медіумом» (Експерт 1); «Медійна дія, що містить у собі політичне повідомлення, і комунікує його за допомогою символічного перформансу» (Експерт 2).*

Згідно з відповідями експертів, причини виникнення політичного акціонізму можна розподілити на дві групи – внутрішні інтенції художника та зовнішні соціально-політичні обставини. До першої групи експерти віднесли особисті мотиви художника: *«акціонізм починається зі внутрішньої особистої необхідності публічно говорити про політичні питання» (Експерт 12); «позиціонування та відчування себе не тільки як художника, творця, але більше як громадянина, який є відповідальним за країну, суспільство, який несе відповідальність за політичні рішення представників влади, за політичні позиції своєї країни та різноманітні події “Великої політики” у країні в цілому» (Експерт 18).* До другої групи експерти віднесли події та тенденції, що відбуваються в політичному полі та створюють тим самим умови для появи такої радикальної «відповіді» як акціонізм: *«художник сьогодні вже не є*

*просто митцем, який ізольовано “творить прекрасне” у своїй майстерні. Світ змінився, і художник не має права ігнорувати ці зміни. Тому, якщо художник володіє відповідним інструментарієм, і політична ситуація в країні вимагає реакції, рефлексії, осмислення – необхідно реагувати. Митець перш за все громадянин, який, крім того, знаходиться в привілейованій позиції – має змогу говорити публічно, має можливість бути почутим і побаченим. Якщо не боїться. Єдине, що може завадити говорити сучасному художнику про важливі політичні проблеми в його країні – це страх» (Експерт 11).*

Необхідно зазначити, що всі експерти погоджуються в тому, що політична акція з’являється у момент зустрічі індивідуального та політичного: *«політична акція – це реакція на той або інший соціальний стан, проблему. Головний фактор – присутність проблеми, другий – розуміння певних людей, що необхідно продемонструвати її наявність іншим» (Експерт 1), «факторами виникнення політичної акції є події життя і бажання їм заперечити в формі символічної дії» (Експерт 2); «основним фактором звернення до мови політичного акціонізму є відчуття художником неспроможності та реакційності іншого або більш прийнятого на певний момент способу для висловлювання. Наприклад, поштовхом для акцій SOSка та Р.Е.П. була абсолютна політична незаангажованість старшого покоління українських художників. У той же самий час, політична реальність вилиць та площ періоду Помаранчевої революції почала захоплювати значно більше, ніж реальність майстерні/галереї» (Експерт 3). Деякі експерти вказують на можливість спекуляції, що може з’явитись у розробці політичних питань художником: «Необхідно звертати увагу на те, наскільки художник орієнтується не тільки в полі сучасного мистецтва, але і в питаннях політики. Це вміння не є таким, що митець вибирає актуальне в ЗМІ питання або розробляє популярний в даний момент соціальний конфлікт. Це спекуляція. Такий художник повинен вміти шукати, аналізувати, бачити, деконструювати. Мати сміливість говорити про те, про що інші не хочуть / не можуть говорити. Це говоріння не з власної позиції, а з позиції тих, хто сказати не має можливості (суб’єктивної або об’єктивної)» (Експерт 21).*

Більшість експертів зазначає, що характерні особливості акціонізму, рівень його радикальності та провокаційності залежать від політичного режиму країни, в якій з'являється акція: *«тип політичного режиму впливає перш за все на ступінь “реактивності” акціонізму. Під час посилення авторитарних тенденцій акціонізм зазвичай набуває більш реактивного характеру, під час послаблення – більш проактивного. При цьому, найцікавіші твори акціонізму порушують це правило: вони є проактивними як під час посилення авторитарних тенденцій, так і під час їх послаблення»* (Експерт 4); *«на мою думку, політичний акціонізм виникає як художня реакція на загострення та авторитарні прояви влади. Однак, іншим важливим фактором є апатія суспільства по відношенню до дій влади. Акція, як і будь-який акт сучасного мистецтва, має бути дією, що розрізає реальність, створює альтернативний простір. Якщо суспільство і так не згодне з авторитаризмом і активно показує своє незадоволення, політичний художник не знайде собі місця»* (Експерт 5). Деякі експерти визначають інші фактори, що мають вплив на тип акціоністського висловлювання: *«впливають скоріше культурна традиція та розвиток культури, аніж режим. Більш розвинена, впевнена у собі культура, культура метрополії підштовхує митця висловлюватися до усього світу, формулювати адженду. Тоді як більш замкнена, колоніальна, провінційна культура звертається до більш вузької проблематики. Існує також момент моди, наслідування, проте він не створює справжнього мистецького висловлювання»* (Експерт 1); *«тип політичного режиму не впливає. На актуалізацію політичного акціонізму впливає тип відносин система-людина. У будь-якому режимі можуть виникати складні для відносини людини з державою. У тоталітарному і авторитарному режимах випадки таких відносин відбуваються набагато частіше, що дає ґрунт для політичних художніх актів. З іншого боку, демократична система дає більше свободи та безпеки авторам політичних актів, тому вони довше живуть в такому суспільстві та можуть більше накоїти»* (Експерт 6).

У ході дисертаційного дослідження виявлено перелік соціально-політичних умов, що можуть ставати імпульсом до появи та розвитку

політичного акціонізму. Більшість експертів підтвердили існуюче в даній роботі твердження, що розвиток радикального політичного акціонізму найбільш можливий в авторитарних політичних режимах: *«якісні політичні акції не надто приємні кожній владі. Більш легко їх можна робити в ліберальному суспільстві, проте більший вплив вони можуть мати в авторитарному чи закритому»* (Експерт 1); *«політична акція народжується на перехресті свободи та відсутності свободи. Чим більш репресивне суспільство, тим складніше в ньому висловитися, і тим важливіше висловлюватися, і тим голосніше такий вислів прозвучить. У цьому один із парадоксів акціонізму. Відсутність висловлювання, втім, не означає, що потреби в ньому немає і свобода знайдена»* (Експерт 2); *«реальний кейс: коли серія політичних акцій, спрямованих на десакралізацію влади, в момент, коли вона гостро потребувала міф неприступності, змусила систему захищатися, маргіналізуючи авторів, зробивши, в свою чергу, акції більш публічними та обговорюваними. Свідомість “хиткості” влади веде до підвищення числа критичних висловлювань в сторону влади, що є окремим випадком “свободи слова”»* (Експерт 16).

У межах даного дослідження важливим є виявлення факторів, що впливають на публічну популярність акціонізму, його помітність в медійному просторі. Частина експертів вважає, що на популярність тієї чи іншої акції, перш за все, впливають її внутрішня логіка та концептуальне наповнення: *«звичайно це і місце, і час проведення акції. Червона площа чи простір храму є достатньо провокативними, аби акція була поміченою. Але, я думаю, чи я сподіваюся, що художник у таких питаннях керується не ступенем популярності місця акції, а відповідністю його до форми та теми, яку він/вона підіймає у акції. Загалом усе перераховане, звичайно, є факторами впливу. Але, на мою думку, політична акція (яку б тему вона не зачепала) все одно є мистецтвом, а значить її вдалість чи невдалість залежить від правильності побудови естетичної ситуації, тобто включає у себе і зміст, і стратегію художника, час і місце, позицію реципієнта»* (Експерт 5). Інша позиція представлена експертами, які зазначають, що на публічну видимість та

популярність акціонізму найбільший вплив мають зовнішні соціально-політичні причини: *«треба уточнити, про яку саме популярність іде мова. Безумовно, консервативність суспільства, умови репресивного режиму забезпечують увагу для акцій. Але яким чином вони впливають на суспільство? Можна стверджувати, що більшість суспільства їх не підтримує та не розуміє. В умовах більш демократичного суспільства та ситуації активної вуличної політики окремі акції привертають менше уваги, бо мають дуже активне тло і контекст. Але саме в такому контексті вони мають більше шансів стати популярними, у сенсі прийнятими, у суспільстві»* (Експерт 11); *«на популярність акцій можуть позитивно впливати рівень консьюмеризму суспільства та ступінь його індиферентності. Тоді акції оцінюються з позиції їхньої розважальності та можливості провести анонімне висловлювання, критикуючи або підтримуючи ідею акції»* (Експерт 6). Частина експертів вказує, що більш популярною є акція, яка має більш радикальну та зухвалу форму: *«чим примітивніше, плакатніше висловлювання, тим ширша помітність. Найпомітнішим є те, що пов'язане з тілесною та сексуальною сферою: оголення, мазохістичні жести. Самознищення, самоспалення, наприклад, матиме найбільший розголос. Проте мистецька акція зовсім не має бути скандальною»* (Експерт 1); *«популярність акції не є показником її мистецького наповнення. Популярними стають найбільш прості висловлювання та ходи, як у групи Femen, що не має до мистецтва стосунку. Проте, патерналістські тенденції, безперечно, провокують бунтівний спротив у вигляді акціонізму»* (Експерт 13). Більшість експертів погоджуються в тому, що радикальність та провокаційність форми акції може нівелювати її низьку концептуальну якість як художнього твору: *«соціально помітною акцією робить її медійність: скандальність, полемічність, актуальність для конкретного суспільства. У цьому завжди є щось “жовтяничне” як наслідок того, що ми живемо в інформаційну епоху та, отже, за законами медіа. Чим менш народними стають медіа, чим більш нішевою стає медійність, тим менше потреби в жовтизні. Якщо говорити про комунікації з масами, то потрібно, щоб все вищало, дзвеніло, блищало, і бажано голяка. А вже позитивні або*



*негативні реакції викликає акція – не важливо. Головне, щоб реакція на акцію була інтенсивною»* (Експерт 2).

Більшість експертів об'єднало переконання у тому, що акціонізм є непопулярною формою мистецького висловлювання серед українських митців. Прецеденти політичного акціонізму можна було спостерігати після Померанчевої революції серед робіт групи Р.Е.П. та SOSка, а також у роботах активіста Олександра Володарського та режисера Петра Армяновського. Частина експертів вказує на те, що *«політичний акціонізм в Україні активно існує сьогодні у формі незалежного кіно, активістських акцій, театральних перформансів тощо»* (Експерт 10). Експерти вказують на різноманітні причини непопулярності політичного акціонізму серед українських художників (як форми мистецького висловлювання) і «невидимості» акціонізму у публічному просторі України. Отримані результати можливо об'єднати у такі групи:

– висока інформаційна інтенсивність медійного простору: *«насиченість політичного життя та його проявів у публічному просторі впливають на появу чи відсутність мистецьких акцій. В Україні, у цьому сенсі, було пройдено шлях від надихаючого імпульсу до пересичення»* (Експерт 3); *«як приклад можна привести Майдан 2014. Коли в країні горять коктейлі Молотова та проливається реальна кров, ніякі художні жести не можуть конкурувати з ними в радикальності або вірогідності»* (Експерт 6); *«якщо у суспільстві є високий рівень свободи слова та й загалом активна позиція, політична акція художника не знайде потрібний резонанс (принаймні якщо говорити про форми висловлювань тих акціоністів, які існують у сучасній Росії). Політичний акціонізм (знову ж таки на прикладі сучасної Росії) направлений на критику. Якщо цей рівень критики та суспільної аналітики подій і так високий, то акціоністу нема чого робити. Інша справа, коли політична позиція мистецтва направлена на створення (суспільних зв'язків, спільнот, нових патернів пам'яті і т.п.) і працює автономно від влади. У такому випадку кореляція “є свобода слова – немає політичного мистецтва” знаходить новий вихід. Але поки що на просторах колишнього СРСР таких*

*прикладів немає» (Експерт 5); «динаміка в політичному полі реалізується не тільки у великій кількості політичних діячів, реальної конкуренції між ними, реальному політичному процесі, але й в тому, що самі політики вдаються до стратегій акціонізму. Політичний акціонізм на сьогодні не актуальний в художньому середовищі. Але якщо подивитись на Майдан 2013–2014, то там було достатньо акцій, створених громадянами-учасниками протестів (в окремих випадках і художниками). Але політики та їхні креативні менеджери не сплять. Той же самий Майдан як візуальне явище вже був неодноразово штучно повторений під стінами Верховної Ради різними опозиційними силами. До стратегій акціонізму вдаються відомі політики. Можна пригадати випадок з біганиною Саакашвілі по даху, що було дуже гарно спланованою акцією, розрахованою на медіа. Мені відомий політик Гончаренко прийшов до німецького посольства з балончиком фарби (майже 10 років тому там відбулася моя акція з лежанням на тротуарі). Тому серед багатьох українських художників мова акціонізму сприймається як щось відпрацьоване і те, що потрапило в інший вимір, де стало реакційним явищем» (Експерт 4); «активний контекст України, рухливе політичне життя, що саме по собі представляє велику кількість антагоністичних думок. Це сам по собі активний карнавал, що постачає нові ідеї, одночасно реагує на них, спростовує чи підтримує. До того ж, в Україні є ЗМІ, що транслюють різні точки зору. Ми не можемо сказати, що ці ЗМІ незаангажовані та незалежні, але вони, принаймні, створюючи контент, не підпорядковують його одній ідеології (по-перше, тому що її в принципі немає, по-друге, – в цьому немає необхідності)» (Експерт 17).*

*Однак частина експертів представляють інакшу позицію: «акціоніст вирішує не проблему заповнення ефіру, популярності або конкуренції з шумом офіційного політичного життя. Він акцентує проблему, що суспільство не хоче, боїться, або лінується бачити. Політичний акціонізм за суттю – антипопулярна діяльність» (Експерт 1); «на мою думку, кількість подій не є вирішальною точкою виникнення акціонізму чи якогось іншого виду суспільної чи мистецької активності. Ключовим фактором є характер цих подій та їхнє значення і вплив на життя суспільства і художника» (Експерт 5).*

– відсутність відкритих політичних репресій: «на пострадянському просторі механіка становлення політичної акції в якості Події передбачає наявність двох чинників: репресії та медійного скандалу. Оскільки в Україні, попри всі її праві тенденції, немає диктатури, аналогічної путінської, то немає і того реактиву, що міг би перетворювати українських акціоністів у Павленського та Толоконнікову – міжнародні символи боротьби з пригніченням» (Експерт 2);

– присутність у політичному полі опозиційних партій і незацікавленість існуючої влади у створенні образу квазіопозиції: «акція є “затребуваною” лише у вузького кола професійної спільноти, що може сприйняти та погодитись з тим, про що говорить художник. Якщо ж під “популярністю” мається на увазі ступінь висвітлення події у ЗМІ чи медіаполі, то, на мою думку, акції того ж Петра Павленського отримували такий самий ступінь розголошення, як і скандали з особистого життя зірок поп-сцени чи репортажі Кисельова про поїдання дітей на Майдані. Будь-якій владі потрібно виводити пар із суспільства та потрібні свої трикстери культурного простору, які працюватимуть як анти-модель поведінки» (Експерт 23);

– відсутність політичної довіри до представників влади, які є основними об’єктами критики в акціях: «відношення українця до інститутів влади – це недовіра. І це відрізняє українське суспільство від російського. Звичайно, що це впливає і на сприйняття критики влади та радикальних акціоністських висловлювань» (Експерт 4); «чутливість до предмету критики залежить від того, наскільки тісно цей предмет пов’язаний з полем самоідентифікації людини» (Експерт 5); «При всіх хатах, котрі ніби з краю, відношення українців до влади навіть дуже махновське – презирлива недовіра, що тяготеє до майдану. Але проблему для українця представляє не таке відношення, а скоріше загальний рівень культури й ті політичні наративи, що в ній домінують – зокрема, патріотична істерія, при якій “не занадто українські” художники, акції та висловлювання викликають войовничу реакцію у правих, неосвічених, рознервованих війною та злиднями обивателів» (Експерт 2); «українське

суспільство не тільки не довіряє владі, воно готово визнавати помилки влади та з радістю це робить. Влада та президент не є сакральними символами, священними. Вони є тими, хто має прагматичні утилітарні функції та такі ж прагматичні раціональні прагнення. Це фігури, що наділені скоріше негативними якостями, ніж позитивними. І ніколи не мали характеристик захисника чи чогось подібного, щоб викликало хоча б у частини суспільства патерналістські віяння або надії. Путін виступає як уособлення загальнодержавних і загальнонародних інтересів, а в Україні президент – політична та бюрократична функція» (Експерт 13);

– відсутність державної ідеології та централізованого державного управління: «немає центру та одного органу, що творить ідеологію, немає одного джерела Правди та істини, та такої однієї інстанції. Консолідованої владної структури в Україні не існує. А це те, зазвичай з чим і працює акціоніст. Навіть коли акція направлена на поліцію, вона направлена на всю систему загалом – починаючи від президента та його апарату, які жорстко контролюють поліцію. В Україні ми не матимемо такого ефекту через відсутність централізованого органу влади. За останні роки чимало законів були направлені не на консолідацію українського суспільства, а скоріше на роз'єднання та ілюстрацію розбіжностей. Це стає ще однією причиною для неможливості уявляти певний державний орган або фігуру як того, що визнається на всій території» (Експерт 25); «у сучасній Україні загалом можна віднайти риси досить великої кількості політичних режимів (якщо зважати на те, що вони функціонують в одному часі, просторі, бік-о-бік). Прагнення до демократії, інтенції вступити до ЄС, поруч з декомунізацією, політичними вбивствами, корупцією, активними соціальними ініціативами і тому подібне. Такий симбіоз має свої наслідки та створює хаос, де апріорі не можуть існувати жорсткі правила та рамки. З іншої сторони, непростий економічний стан, жахлива соціальна політика, необхідність креативного виживання» (Експерт 8); «у Росії влада та безпосередньо президент є певними символічними фігурами, на яких проєцюється фігура вождя та захисника

*народу. Але в той же час, вбачаючи в них гарантів справедливості та надійного захисту, ми розуміємо, що вони є відірваними від реальних дій, що здійснюються в політичному житті владою РФ. Відбувається певна сакралізація» (Експерт 17); «на противагу російському суспільству, в Україні відсутнє відчуття довіри, певної симпатії та впевненості до функціонерів так званої великої політики. Починаючи від депутатів міської ради до президента, будь-яка людина, що задіяна в політичному управлінні, не є для українця гарантом. Корумпованість державного апарату, що з роками тільки посилюється, відсутність політичної стабільності, певний політичний хаос, що з кожним роком позбавляв і позбавляє українця впевненості та можливості такої впевненості в людях у кабінетах. Зазвичай така невпевненість у бюрократах середнього рівня може нівелюватись фігурою президента або прем'єра (у залежності від державного устрою). Українські президенти призвичаїли суспільство до розчарування – доволі слабкі фігури, що не змогли вивести країну з кризового стану, не змогли сформувати певну державну ідею, створити певний ідеологічний базис, що б консолідував країну, зі слабо виявленими особистісними якостями. Ні одна фігура президента за всю історію незалежності не стала фігурою гаранту, що б вселяв впевненість та підважував і розвивав український патерналізм» (Експерт 29).*

Всі експерти одноставно вказують на відсутність політичної довіри серед українців до органів державної влади та її представників. Перша група експертів зазначають, що політична довіра є перманентною та недовготривалою, що має здатність з'являтися до окремих політичних діячів;. Друга група експертів заявили, що політична довіра українців направлена на церкву як соціальний інститут, що в Україні залишається перш за все втіленням духовної практики, а не політичної сили: *«українці не відчують себе захищеними з боку державної влади та політичних діячів, тобто відсутня певна політична фігура або сила, що була б здатна захищати певні суспільні інтереси».* Становлення громадянського суспільства, розвиток і втілення принципів демократії в останній час пов'язано не з приходом нової влади або появою конкретної фігури, а, навпаки, з тотальним розчаруванням в очікуванні

*появи такого, з останніми радикальними соціальними подіями в Україні (Майдан і війна). У першому випадку, Майдан надав людям впевненість у можливості дії та впливі на політичні процеси, а у другому – бездієвість влади спровокувала зародження глобального волонтерського руху та інших громадських ініціатив» (Експерт 24).*

Таким чином, проведення експертного інтерв'ю в рамках емпіричної частини дослідження політичного акціонізму сприяло отриманню додаткової інформації з фахових джерел. Окрім визначення характерних особливостей політичного акціонізму, в контексті соціологічного дослідження особливу цінність представляє інформація щодо причин «непомітності» акціонізму в публічному просторі України. Проаналізувавши відповіді експертів, ми можемо зробити висновок про те, що практика радикального політичного акціонізму не притаманна вітчизняному мистецькому полю через велику кількість політичних подій та відсутність політичної довіри до об'єктів критики в політичних акціях.

Загалом, у пошуку причин незатребуваності політичного акціонізму серед українських митців, експерти вказали на особливості вітчизняного політичного поля, а також особливості політичної поведінки українських громадян. Такі висновки дають підґрунтя зауважити, що вибір художнього методу для митця є не завжди особистим питанням, вирішення якого продуковане власними пріоритетами та уподобаннями. Існує певна кореляція між художньою практикою та політичним контекстом, соціально-політичними умовами в яких працює художник.

Висока політична активність українського суспільства, можливість суспільних дебатів у публічному просторі, відсутність суворого соціального регламенту дозволяють повноцінно розробляти політичні питання та реалізувати критику політичних інститутів традиційними методами громадянського суспільства. У певній мірі, реалізація демократичних свобод нівелює потребу в радикальних методах політичного акціонізму.

### Висновки до розділу 3

Результати експертного неформалізованого онлайн-інтерв'ю фахівців, які репрезентують сучасний мистецький простір України (митці, що займаються сучасним політичним мистецтвом, митці, що займаються сучасним концептуальним мистецтвом, куратори сучасного мистецтва, академічні дослідники сучасного мистецтва, дослідники у галузі політології), сприяли поглибленню розуміння політичного акціонізму з позицій його соціологічного осмислення та підтвердили гіпотези, висунуті на початку дослідження.

Відповіді експертів продемонстрували розуміння політичного акціонізму у трьох площинах: як мистецької дії, політичного протесту та дії, що направлена на промоцію художника-акціоніста. Перша позиція безпосередньо пов'язана з метафоричністю акціоністського висловлювання, важливістю візуальної складової у ньому та неможливістю реального політичного впливу за допомогою акції на перебіг ситуації, що критикується в акції. Друга позиція пов'язана зі сприйняттям акції винятково як засобу публічних обговорень суспільно-важливих питань. Третя позиція корелює з провокаційністю форми акції, завдяки якій можливо привернути увагу ЗМІ та створити неординарний медійний прецедент.

Аналіз відповідей експертів підтвердив наше припущення, висунуте на етапі теоретичного аналізу, щодо латентності та пасивності українського політичного акціонізму як результату великої кількості політичних подій, гетерогенності представлених позицій у публічному просторі України, можливості артикуляції громадської думки щодо критичних суспільних питань.

Дістало підтвердження припущення щодо існування феномена «непомітності» українського акціонізму. Згідно з оцінками експертів, український політичний акціонізм є неактуальною формою мистецького висловлювання. Незацікавленість художників у акціонізмі пояснюється можливістю критичного висловлювання у співпраці з інституціями та достатньою кількістю профільної політичної критики. Феномен «непомітності» українського акціонізму також пояснюється відсутністю зацікавленості в акціях

з боку глядачів через такі фактори: нестабільність відчуття онтологічної безпеки в сучасному українському суспільстві, низький рівень політичної довіри до соціальних інститутів і представників влади, відчуження громадського населення від органів державного управління, відкритість соціально-політичного простору до публічних дебатів, вільний доступ до інформаційних ресурсів і гетерогенність медійного поля.

Важливим результатом проведення експертного опитування стало визначення специфіки функціонування політичного акціонізму в сучасному українському мистецтві як соціальної дії, що має такі характеристики: 1) відсутність системності у плануванні та випадковий характер появи тієї чи іншої акції; 2) невизначеність умов та нестабільність ходу реалізації акції; 3) апеляція мистецького висловлювання акціоніста в першу чергу до художнього та культурного полів, і лише в другу чергу – до політичного; 4) спорадичний характер вирішення проблеми фото- та відеофіксації здійсненої акції; 5) незацікавленість медіафахівців у адекватному висвітленні політичних акцій в українському інформаційному полі; 6) інертність художнього поля до сприйняття політичної акції.

Більшість експертів вказали на залежність рівня радикальності мистецького висловлювання політичного акціоніста від особливостей політичного контексту, де з'являється акція (радикальні російські акції, що мають агресивний та деструктивний характер, такі як акції арт-групи «Війна», або містять елементи ауто-агресії, як акції Петра Павленського, не могли б існувати в сучасній Україні після подій Майдану Гідності та війни на сході України). У ході експертного інтерв'ю український акціонізм був визначений експертами як публічно непомітна та незатребувана серед художників форма мистецтва, що не є ефективною в соціально-політичних умовах сучасної України.

Результати досліджень цього розділу наведено в публікаціях: [14], [21].



## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило досягти основної мети – концептуалізації політичного акціонізму у контексті теорії соціальної дії, продемонструвало доцільність вибору теоретичних підходів до аналізу досліджуваної проблематики та ефективність застосованої методології, надало можливість виявлення детермінованості форми політичного акціонізму соціально-політичними режимами різних типів суспільств. У контексті теорій соціальної дії та структурації політичний акціонізм представлено як цілераціональну соціальну дію, що у залежності від соціально-політичного контексту може приймати різні форми – від зваженої соціальної критики до радикального саморуйнівного тілесного жесту.

На основі узагальнення основних теоретичних положень та фактологічних даних дисертації, аналізу результатів експертного неформалізованого онлайн-інтерв'ю «Феномен політичного акціонізму в сучасному українському мистецтві» (n=30) і вторинного аналізу даних соціологічних опитувань зарубіжних і українських дослідницьких центрів із питань політичної довіри до соціальних інститутів і рівня демократії зроблено такі висновки.

1. Визначено поняттєво-категоріальний апарат дослідження: *по-перше*, виявлено місце політичного акціонізму в контексті соціальних, художніх і перформативних практик; досліджено відмінності мистецької політичної акції від перформансу, гепенінгу та акції політичного протесту – визначено, що мистецька політична акція, так само, як перформанс і гепенінг, є формою мистецтва прямої дії, але, на відміну від перформансу, акція має жорсткі вимоги до виконавця і не може бути ініційованою художником або інституцією; на відміну від гепенінгу, тематичний спектр якого простягається від суспільно важливих питань до інтимних переживань митця, в мистецькій політичній акції існує обмеження на місце втілення та тему, що концептуально задіяна в самій дії; на відміну від протесту, мистецька політична акція не спрямована на публічне виявлення чітко сформульованих громадянських

вимог, що не містять художньої концептуальної складової та здійснюються виключно в межах поля політики; *по-друге*, запропоновано два авторських варіанти дефініції поняття «політичний акціонізм» у контексті соціологічного аналізу – політичний акціонізм у широкому сенсі розуміється як мистецтво епатажної дії соціально-політичного спрямування, а у вузькому сенсі визначається як сингулярна неінституціоналізована мистецька форма соціальної дії, що реалізується художником-акціоністом в якості провокативного емансипативного жесту, спрямованого на публічну критику влади, держави та політичного режиму, порушення онтологічної безпеки глядача, перерозподіл соціально-політичного простору та перевизначення ролі митця в соціумі.

2. Обґрунтовано теоретичний апарат дослідження: доведено необхідність розгляду політичного акціонізму в контексті теорій соціальної дії М. Вебера та структурації Е. Гідденса, що є основними теоретичними стратегіями даного дослідження та дозволяють поєднувати аналіз об'єктивних і суб'єктивних факторів виникнення політичної акції як соціальної дії; доведено доцільність використання в якості додаткових теоретичних стратегій соціологічні теорії символічного інтеракціонізму Дж. Міда, класичні та сучасні соціально-політичні концепції свободи Х. Арндт, дисциплінарної влади М. Фуко та символічної влади П. Бурдьє, метаполітики та Події А. Бадью, критики політичного Ш. Муфф, концепти режиму чуттєвості Ж. Рансьєра та «плинної сучасності» З. Баумана, що адаптовано та екстрапольовано на сферу досліджень сучасного мистецтва як відображення стану соціального простору та політичного клімату в країні; показано, що соціологічне дослідження трансформації мистецьких практик не тільки змінює розуміння потенціалу художнього висловлювання, але й відкриває нові ракурси теоретичного аналізу соціальної структури та факторів детермінованості соціальних змін у тій країні, де відбувається політична акція.

3. Розроблено концептуально-методологічну стратегію дослідження політичного акціонізму як форми соціальної дії на основі визначення його цілей, соціально-політичних функцій та структурно-динамічних елементів: *по-*

*перше*, розкрито цілі політичного акціонізму як форми соціальної дії: 1) *дестабілізація* рутинних практик, характерних для соціально-політичної ситуації в країні, де відбувається акція; 2) *порушення* існуючого порядку відтворення соціальної реальності та відчуття онтологічної безпеки акторів суспільства шляхом радикалізації форми художнього висловлювання; 3) *донесення* критичного повідомлення до реципієнтів політичної акції шляхом звернення уваги цільової аудиторії на соціально вагому проблему в підкреслено епатажній шокуючій формі; 4) *здійснення* деструктивного впливу на домінуючі соціальні судження щодо процесів у політичному полі того чи іншого суспільства мистецькими методами радикальної прямої дії в публічному просторі; *по-друге*, визначено основні *соціально-політичні функції* політичного акціонізму: 1) *деконструююча* функція, що реалізується у радикальній дії в жорстко регламентованому суспільною нормою публічному просторі та призводить до перевизначення ролі сучасного художника з «актора естетики» на «актора політики»; 2) *емансипаторна* функція, що реалізується у процесі становлення видимості суб'єкта та призводить до відділення у просторі соціального діалогу концепту політичного від концепту державного; 3) *критична* функція, що реалізується у виробництві художником-акціоністом невластивих існуючому порядку висловлювань, що фактом своєї появи оскаржують хабітуалізовану структуру відносин даного типу соціуму; *по-третє*, визначено *структурно-динамічні елементи* політичного акціонізму: 1) *акціоніст* (той, хто здійснює акцію); 2) *дія художника*, спрямована на привернення уваги до актуальної соціальної проблеми; 3) *умови здійснення* соціальної дії (місце і час, тобто обставини, що впливають на можливість її виникнення та процес її здійснення); 4) *концептуальний зміст* дії; 5) *публічні результати* та соціальні наслідки проведеної акції; *в-четверте*, окреслено *концептуально-методологічну стратегію* дослідження, засновану на трьохкомпонентній моделі інтерпретації феномена політичного акціонізму як форми соціальної дії, що розуміється як: 1) *цілераціональна соціальна дія*, направлена на порушення онтологічної безпеки глядачів і руйнацію інституціоналізованих зразків соціальної поведінки; 2) *радикальна мистецька*

Подія, що має політичний та емансипаторний потенціал, переозначає усталені соціальні норми та демонструє альтернативні орієнтири соціальної дії в публічному просторі; 3) *авторитарна політична дія*, що виступає в ролі квазіопозиції до політичного режиму, тим самим підтримуючи конструювання владного дискурсу.

4. Проаналізовано причини виникнення, генезу та еволюцію політичного акціонізму в європейських країнах середини ХХ – початку ХХІ ст., запропоновано типологію політичного акціонізму як форми соціальної дії у залежності від політичних режимів суспільств, де він виникає: *по-перше*, виявлено *причини виникнення* політичного акціонізму в різних країнах, встановлено кореляцію між процесом розвитку політичного акціонізму та політичним устроєм суспільства: доведено, що найпотужніше акціонізм розвивається в суспільствах із квазідемократичними політичними режимами, що характеризуються такими параметрами: 1) тенденцією до авторитаризму у формуванні стратегій політичної влади; 2) наявністю процесу естетизації політики у формуванні офіційної державної ідеології; 3) узурпацією політичної влади, жорсткою регламентацією публічного простору та контролем над медіасферою; 4) порушенням державними соціальними інститутами принципів базових демократичних свобод; *по-друге*, описано *генезу та еволюцію* акціонізму в країнах Європи, де він мав найбільш помітні прояви: проаналізовано особливості виникнення європейського акціонізму в середині ХХ ст.; у процесі розвитку європейського акціонізму вирізняє етапи, коли він кристалізувався в соціально значимі, чітко сформовані явища та перетворився на самостійні мистецькі течії: *перший* етап – з 1957 по 1971 рр. – відзначився у феномені так званого Віденського художнього акціонізму (О. Мюллер, Г. Нітчч, Р. Шварцкоглер та ін.); *другий* етап – з 1991 по 1997 рр. – характеризується акціями Першої хвилі Московського акціонізму (О. Бренер, О. Кулик, А. Осмолівський та ін.); *третій* етап – з 2007 по 2016 рр. – відзначився появою Другої хвилі російського політичного акціонізму (арт-група «Війна», панк-група «Pussy Riot», П. Павленський та ін.) і зародженням українського мистецького акціонізму (арт-групи «Р.Е.П.» і «SOSka», П. Армяновський та

ін.); *по-третє*, запропоновано *типологію* політичного акціонізму в мистецтві як соціальної дії на основі визначення характерних особливостей політичного устрою суспільства, де він виникає; порівняно специфіку соціально-політичних контекстів, у яких з'являється кожен із виділених типів: 1) *іманентний* акціонізм, що є типовим для травмованих суспільств із високим рівнем контролю публічного та інформаційного просторів; 2) *ангажований* акціонізм, що є характерним для політичних режимів гібридної демократії з мінімальною участю суспільства у творенні держави, високим рівнем політичної довіри та низьким рівнем можливості реалізації демократичних свобод; 3) *латентний* акціонізм, що є спорадичною дією в насичених політичними подіями публічних просторах суспільств із низьким рівнем політичної довіри. Розрізнено два види політичних акцій в залежності від ступеня ретериторіалізації, що може бути *повною* (така дія є радикальним розривом із традиційними усталеними практиками) або *частковою*, в контексті якої можливі одночасне постулювання нового для даного контексту типу дії та використання звичних механізмів функціонування мистецтва.

5. Визначено специфіку здійснення мистецьких політичних акцій в сучасному українському суспільстві на основі результатів проведеного експертного неформалізованого онлайн-інтерв'ю «Особливості функціонування політичного акціонізму в сучасному українському суспільстві» (2017–2018 рр.), що дозволило окреслити наступні імплікації: *по-перше*, не дивлячись на нормативні семантичні розрізнення понять «акція» та «політичний протест», в українському контексті ці семантичні межі часто нівелюються або повністю зникають; український політичний акціонізм розглядається у залежності від типу представленої в експертній думці дискурсивної інтерпретації як мистецька дія, політичний протест, провокація, PR-стратегія задля досягнення художником-акціоністом популярності; виникнення та розвиток політичного акціонізму пов'язані, перш за все, з неможливістю прояву легітимних форм громадянської активності та/або користуванням законних важелів впливу на державні соціальні інститути; у політичних режимах, що є перехідними та знаходяться в процесі становлення громадянських суспільств, до яких можна

віднести Україну, політичний акціонізм проявляється у формі окремих нерегулярних акцій, що не виходять в медійне поле, мають помірну, позбавлену радикальності, форму та, частіш за все, спрямовані на соціальну критику або обговорення профільних питань художнього виробництва; *по-друге*, важливим результатом проведення експертного інтерв'ю стало визначення специфіки функціонування політичного акціонізму в сучасному українському мистецтві як форми соціальної дії, що має такі характеристики: 1) *відсутність системності* у плануванні та випадковий характер появи тієї чи іншої акції; 2) *невизначеність умов* і нестабільність ходу реалізації акції; тяжіння дії художника-акціоніста скоріше до нерадикальної соціальної критики, ніж до провокації та епатажу; 3) *апеляція* мистецького висловлювання акціоніста в першу чергу до художнього та культурного полів, і лише в другу чергу – до політичного; 4) *спорадичний характер* вирішення проблеми фото- та відеофіксації здійсненої акції; 5) *незацікавленість* медіафахівців у адекватному висвітленні політичних акцій в українському інформаційному полі; 6) *інертність* художнього поля до сприйняття мистецької політичної акції. Виокремлені характеристики пов'язані з феноменом свого роду «непомітності» українського акціонізму – неактуальністю даної форми мистецького висловлювання (для художників-акціоністів) і відсутністю зацікавленості в акціях з боку глядачів через такі фактори: нестабільність відчуття онтологічної безпеки в сучасному українському суспільстві, низький рівень політичної довіри до соціальних інститутів і представників влади, відчуження громадського населення від органів державного управління, відкритість соціально-політичного простору до публічних дебатів, вільний доступ до інформаційних ресурсів і гетерогенність медійного поля.

У цілому, феномен політичного акціонізму в даному дослідженні концептуалізовано як мистецтво епатажної дії соціального спрямування – сингулярної неінституціоналізованої мистецької форми соціальної дії, що реалізується художником-акціоністом в якості провокативного емансипативного жесту. У контексті теорій соціальної дії та структуризації політичний акціонізм можна розглядати як форму цілераціональної дії, що є

одночасно орієнтованою на декілька соціальних систем: суспільства (соціальні норми, цінності, моделі поведінки та рутинні практики повсякденності, що намагається порушити художник), мистецтва (конвенційні умови авангардного естетичного жесту, на які спрямовує свої дії акціоніст) і політики (перерозподіл суспільно-політичного простору та протест проти офіційної влади, що, як правило, є однією з основних цілей проведення політичної мистецької акції). Зважаючи на антагоністичність форматів політичних акцій по відношенню до соціальних норм і нетиповість проявів політичного акціонізму в порівнянні з усталеними формами актуального мистецтва, до аналізу політичного акціонізму в даному дослідженні застосовано запропоновані М. Вебером два «додаткових» типи соціальної дії: тієї, що відхиляється від нормативних соціальних практик, і тієї, що відтворює існуючий соціальний порядок. Тісний взаємозв'язок між акцією та соціально-політичним контекстом, що обумовлює її виникнення, змушує акціоніста підкорятись усталеним соціальним нормам і в той же час свідомо порушувати їх. Виявлена кореляція не дає можливості визначити акціоністську дію в рамках лише однієї із запропонованих категорій в бінарній опозиції «відхилення / відтворення норми» та дає підстави стверджувати, що політична акція, як правило, має амбівалентний характер і відрізняється подвійною, одночасно і руйнівною і креативною, дискурсивною залежністю від політичної ситуації суспільства, де відбувається акція.

У майбутніх дослідженнях не тільки залишаться актуальними ті проблемні питання, яким була приділена дослідницька увага в межах цієї дисертаційної роботи, але, безперечно, з'являться й нові, пов'язані з аналізом процесів медіатизації та віртуалізації політичних акцій в культурі Веб 2.0, визначенням тенденцій розвитку політичного акціонізму у неєвропейських країнах, виявленням специфіки сприйняття політичного акціонізму в різних типах соціуму, порівнянням видів перцепції політичних акцій різними глядацькими аудиторіями та ін. Результати цієї дисертаційної роботи можуть слугувати теоретичним базисом у подальших дослідженнях політичного акціонізму як одного з актуальних теоретичних напрямів соціології культури та

мистецтва – аналізу процесів соціально-політичних трансформацій у співвідношенні з розвитком мистецьких практик.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Д. Эстетическая теория : пер. с нем. Москва, 2001. 527 с.
2. Арендт Х. Между прошлым и будущим. Восемь упражнений в политической мысли : пер. с англ. Москва, 2014. 416 с.
3. Арендт Х. О насилии : пер. с англ. Москва, 2014. 148 с.
4. Арендт Х. Банальность зла: Эйхман в Иерусалиме : пер. с англ. Москва, 2008. 424 с.
5. Арендт Х. Vita active или о деятельной жизни : пер. с англ. Москва, 2017. 416 с.
6. Арон Р. Этапы развития социологической мысли : пер. с фр. Москва, 1992. 608 с.
7. Архипов Н. Мишель Фуко. О дружбе как способе жизни. URL : <http://syg.ma/@nikita-archipov/mishiel-fuko-o-druzhbie-kak-sposobie-zhizni> (дата звернення: 02.02.2017)
8. Ахиезер А. С. Философские основы социокультурной теории и методологии // Вопросы философии. 2000, № 9. С. 29–45.
9. Бадью А. Философия и событие : пер. с франц. Москва, 2016. 192 с.
10. Бадью А. Век : пер. с франц. Москва, 2016. 224 с.
11. Бадью А. Обстоятельства, 4. Что именуется имя Саркози? : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2008. 192 с.
12. Бадью А. Мета / Политика: Можно ли мыслить политику? : Краткий курс метаполитики : пер. с фр. Москва, 2005. 240 с.
13. Бавикіна В. М. Генеза політичного акціонізму як соціокультурного феномена // Вісник Національного технічного університету України. 2015, № 3/4 (27/28). С. 38–44.
14. Бавикіна В. М. Феномен політичного акціонізму в сучасному суспільстві // Грані : науково-теоретичний альманах. 2016, № 139 (9). С. 67–74.
15. Бавикіна В. М. Концептуалізація практик акціонізму в контексті теорії художньої події Алена Бадью // Габітус : науковий фаховий журнал. 2017, № 4. С. 18–22.

16. Бавикіна В. М. Політичний акціонізм у сучасному мистецтві як соціальна дія // Вісник Національного технічного університету України. 2017, № 3/4 (35/36). С. 46–49.

17. Бавикіна В. М. Російський політичний акціонізм як соціальна дія (кінець XX століття – початку XXI століття) // East European Scientific JOURNAL. 2018, №8 (36). С. 37–44.

18. Бавыкина В. Н. Медиа как инструмент политического акционизма // Media Studies : междисциплинарные исследования медиа : материалы научно-практической конференции (Харьков, 16 мая 2016 года). Харьков, 2016. С. 97–103.

19. Бавикіна В. М. Політичний акціонізм в контексті теорії структурації // Теорія і практика сучасної науки : матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Дніпро, 24–25 лютого 2017 року). Дніпро, 2017. С. 122–124.

20. Бавикіна В. М. Гендерна проблематика в контексті сучасних феміністичних практик // Нові нерівності – нові конфлікти: шляхи подолання : тези доповідей III Конгресу Соціологічної Асоціації України (Харків, 12–13 жовтня 2017 року). Харків, 2017. С. 316–317.

21. Бавикіна В. М. Феномен непомітності політичного акціонізму в публічному полі України // Розвиток сучасного суспільства в умовах глобальної нестабільності : матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Одеса, 11–12 травня 2018 року). Одеса, 2018. С. 73–79.

22. Бавикіна В. М. Соціально-політичні умови появи Віденського акціонізму // Суспільні науки: історія, сучасність, майбутнє : матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 4–5 травня 2018 року). Київ, 2018. С. 26–30.

23. Бакиров В. С. Идеологические дилеммы современной Украины : в поисках новых смыслов // Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства : зб. н. пр. 2005. С. 3–8.

24. Бауман З. Текущая современность : пер. с англ. Санкт-Петербург, 2008. 240 с.

25. Бауман З. Мыслить социологически : учеб. пособие : пер. с англ. Москва, 1996. 255 с.
26. Беньямин В. Краткая история фотографии : пер. с франц. Москва, 2013. 144 с.
27. Бергер П. Приглашение в социологию : Гуманистическая перспектива : пер. с англ. Москва, 1996. 168 с.
28. Блумер Г. Символический интеракционизм : пер. с англ. Москва, 2017. 346 с.
29. Бредихина Л. Спорим о вкусах и запахах. URL : <https://www.reginagallery.com/ru/exhibitions/181> (дата звернения: 19.03.2018).
30. Буравой М. Транзит без трансформации : инволюция России к капитализму // Социологические исследования. 2009, № 9. С. 3–12.
31. Бурдые П. Описывать и предписывать. Заметка об условиях возможности и границах политической действительности : пер. с фр. Логос. 2003, № 4-5 (39). С. 33–40.
32. Бурдые П. Практический смысл : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2001. 562 с.
33. Вебер М. Избранные произведения : пер. с нем. Москва, 1990. 808 с.
34. Вебер М. Избранное : образ общества : пер. с нем. Москва, 2012. 768 с.
35. Вебер М. Основные социологические понятия : Западно-европейская социология XIX – начала XX веков : пер. с нем. Москва, 1996. 482 с.
36. Вершинин С. Е. Социальное недоверие : парадигмы анализа, источники, функции (к постановке проблемы) // Институт философии и права УрО РАН : ежегодник. 2007, № 4. С. 61–74.
37. Волчек Д. Поверх барьеров. URL : <http://archive.svoboda.org/programs/OTB/2003/OBT.062903.asp> (дата звернения: 13.01.2017).
38. Воцелка К. История Австрии : Культура, общество, политика : пер. с нем. Москва, 2007. 512 с.

39. Гарфинкель Г. Исследования по этнометодологии : пер. с англ. Санкт-Петербург, 2007. 335 с.
40. Гельман В. Я. Подрывные институты и неформальное управление в современной России // Полития. 2010, № 2. С. 6–24.
41. Гельман В. Я. Трещины в стене // Pro et Contra. 2012, № 1-2. С. 94–115.
42. Гельман В. Я. Из огня да в полымя : российская политика после СССР. Санкт-Петербург, 2013. 256 с.
43. Гидденс Э. Устройство общества : Очерки о теории структуриации : пер. с англ. Москва, 2005. 528 с.
44. Гидденс Э. Социология : пер. с англ. Москва, 2005. 632 с.
45. Гидденс Э. Девять тезисов о будущем социологии // THESIS : теория и история экономических и социальных институтов и систем. 1993, № 1. С. 57–82.
46. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней : пер. с англ. Москва, 2014. 318 с.
47. Государственный договор о восстановлении независимой и демократической Австрии. URL : <http://www.lostart.ru/ru/documents/detail.php?ID=920> (дата звернения: 23.09.2017).
48. Горшков М. К. Как провести социологическое исследование. Москва, 1990. 288 с.
49. Горшков М. К. Социальные факторы модернизации российского общества с позиций социологической науки // Социологические исследования. 2010, №12. С. 28–41.
50. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни : пер. с англ. Москва, 2000. 304 с.
51. Грабовская О. Политическая критика в искусстве : Ольга Грабовская о московском акционизме. URL : <https://theoryandpractice.ru/posts/7958-moscow-actionism> (дата звернения: 02.05.2017)

52. Грамши А. Искусство и политика. в 2-х т. Т. 1 : пер. с англ. Москва, 1991. 432 с.
53. Грин С., Хансен Ф. С. Россия и поиски онтологической безопасности. URL : <http://carnegieeuropa.eu/2010/11/18/ru-event-3130> (дата звернения: 20.09.2017).
54. Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. 2005, № 60. С. 14–19. URL : <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch> (дата звернения: 06.05.2016).
55. Гройс Б. Публичное пространство : от пустоты к парадоксу. Москва, 2014. 26 с.
56. Гройс Б. Политика поэтики : пер. с англ. Москва, 2013. 400 с.
57. Гройс Б. О новом. Опыт экономики культуры : пер. с нем. Москва, 2015. 240 с.
58. Гудков Л. Д. Человек в неморальном пространстве: к социологии морали в посттоталитарном обществе // Вестник общественного мнения. 2013, № 3-4 (116). С. 118–179.
59. Гудков Л. Д. Время и история в сознании россиян (часть I) // Вестник общественного мнения : Данные. Анализ. Дискуссии. 2009, № 3. С. 84–102.
60. Гудков Л. Время и история в сознании россиян (часть II) // Вестник общественного мнения : Данные. Анализ. Дискуссии. 2010, № 2. С. 13–61.
61. Гудков Л. Доверие в России : смысл, функции, структура // Вестник общественного мнения. 2012, № 2 (112) С. 8–47.
62. Давыборец Е. Н. Феномен доверия президенту России // Социологические исследования. 2016, № 11. С. 107–113.
63. Даниленко О. А. Социальные проблемы : от смысловой морфологии социума – к интерпретациям // Социология : теория, методы, маркетинг. 2013, № 2. С. 210–212.
64. Делёз Ж. Фуко : пер. с фр. Москва, 1998. 172 с.

65. Демидов А. Л., Клеман К. М., Мирясова О. А. От обывателей к активистам. Зарождающиеся социальные движения в современной России. Москва, 2010. 635 с.
66. Добренев В.И., Кравченко А.И. Социология. Москва, 2001. 624 с.
67. Долгов К. М. Сила слова, мысли, образа : в 2-х т. Берлин, 2016. 648 с.
68. Дуков Е. В., Жидков В. С., Осокин Ю. В. Введение в социологию искусства. Санкт-Петербург, 2001. 255 с.
69. Дюркгейм Э. Социология. Её предмет, метод, предназначение : пер. с фр. Москва, 1995. 352 с.
70. Эрикссон Э. Идентичность : юность и кризис : пер. с англ. Москва, 2006. 342 с.
71. Живодерское шоу. «Пятачок». Кулик. URL : <http://artprotest.org/cgi-bin/news.pl?id=3323> (дата звернення: 14.02.2018).
72. Жижек С. Возвышенный объект идеологии : пер. с англ. // Новая русская книга. 2001, № 1. С. 189-200. URL : <http://magazines.russ.ru/nrk/2001/1/annamatv.html> (дата звернення: 15.06.2017).
73. Зиммель Г. Избранное. в 2 т. Т. 2 : пер. с нем. Москва, 1996. 607 с.
74. Злобина Т., Кадан Н. Украина – Р.Э.П. // Художественный журнал. 2006, № 61/62. URL : <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/rep/> (дата звернення: 26.12.2017).
75. Ионин Л. Г. Социология культуры : путь в новое тысячелетие : Москва, 2000. 431 с.
76. Касториadis К. Дрейфующее общество : пер. с фр. Москва, 2012. 328 с.
77. Київський міжнародний інститут соціології. Соціологічне опитування : довіра українців до соціальних інституцій. Київ, 2012. URL : <http://kiis.com.ua/?lang=rus&cat=reports&id=81> (дата звернення: 03.12.2017).
78. Київський міжнародний інститут соціології. Соціологічне опитування : Довіра до соціальних інституцій та груп. Київ, 2015. URL :

<http://www.kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=579&page=1> (дата звернення: 18.12.2017).

79. Киташова О. А. История практик перформанса и бахтинский карнавал // Артикульт. 2012, № 6. С. 11–13.

80. Кононенко С. Ліберальна демократія : ідеологічні стандарти та об'єктивні умови // Сучасна українська політика. Політики і політологи про неї. 2007, № 10. С. 76–86.

81. Костенко Н. В. Знание о смыслах: методологии глубины и поверхности // Социология : теория, методы, маркетинг. 2011, № 4. С. 3–31.

82. Костенко Н. В., Макеев С. О. К социологии недоверия // Социология : теория, методы, маркетинг. 2014, № 3. С. 3–15.

83. Костина А. В. Культура между рабством конъюнктуры, рабством обычным и рабством статуса. Москва, 2011. 368 с.

84. Кривенцова А. SOSка : между акцией и институцией // Художественный журнал. 2008, № 67/68. URL : <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/soska-krivencova> (дата звернення: 10.10.2017).

85. Круглова Т. А. Политизация поля искусства : исторические версии, теоретические подходы, эстетическая специфика : монография. Екатеринбург, 2015. 334 с.

86. Левада-центр : Индексы одобрения деятельности Владимира Путина и Дмитрия Медведева. 2012. URL : <http://www.levada.ru/indeksy> (дата звернення: 12.09.2017).

87. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. Москва, 2003. 607 с.

88. Луман Н. Понятие общества : пер. с англ. Москва, 2004. 232 с.

89. Малес Л. В. Пределы и запредельное модерна vs пространство постмодерна // Постмодерн : новая магическая эпоха : сб. науч. тр. 2002. С.153–163.

90. Малес Л. В. Організація простору суспільства як політична діяльність : дис. канд. соціол. наук. Київ, 2002. 198 с.

91. Манхейм К. Избранное: социология культуры : пер. с нем. Санкт-Петербург, 2000. 501 с.
92. Маркузе Г. Одномерный человек. Исследование идеологии развитого индустриального общества : пер. с англ. Москва, 2003. 336 с.
93. Махлин В. Л. Второе сознание. Подступы к гуманитарной эпистемологии. Москва, 2009. 632 с.
94. Мид Дж. Г. Избранное : пер. с англ. Москва, 2009. 290 с.
95. Митенко П. Как действовать на виду у всех? (Московский акционизм и политика сообщества) // НЛО. 2013, № 124. URL : <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/124/20m-pr.html> (дата звернения: 26.01.2016).
96. Никитаев В. Повестка дня России : власть, политика, демократия // Логос. 2004, № 2. С. 272–301.
97. Общественное мнение-2012. Левада-центр. Москва, 2013. 250 с.
98. Островська-Люта О. Мерехтливі зв'язки // Korydor. 2015. URL : [http://www.korydor.in.ua/ua/stories/pulsujuchi-zvyazky.html#\\_ftnref1](http://www.korydor.in.ua/ua/stories/pulsujuchi-zvyazky.html#_ftnref1) (дата звернения: 17.05.2018).
99. Оськина О.И. Россия : между патернализмом и демократией // Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2014, № 1 (35). С. 96–101.
100. Павленский П. А. О русском акционизме. Москва, 2016. 288 с.
101. Павленский П. А. Тело человека гораздо прочнее, чем кажется. URL : <https://snob.ru/selected/entry/67704> (дата звернения: 15.12.2017).
102. Перцова А. А. Проблема видимости у Фуко и Рансьера // Философский журнал. 2018, № 3. С. 121–143.
103. Петренко Д. В. Перформанс как опыт нечеловеческого // Полилог : Философия, культурология. 2007, № 4. С. 20–29.
104. Петровская Е. В., Аронсон О. В. Что остается от искусства. Москва, 2015. 344 с.
105. Петровская Е. В. Мощь анонимности // Разногласия. 2016, № 8. URL : <https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/12402> (дата звернения: 03.02.2018).



106. Плущер-Сарно А. Фаллический символ борьбы. URL : <https://focus.ua/ukraine/158551/> (дата звернення: 03.02.2018).
107. Пляскин В. П. Россия на пути укрепления государственности и модернизации (2000–2014 гг.) // Наука, общество, оборона. 2014, № 2 (3). С. 9–31.
108. Победа Н. А. Между прошлым и будущим : структурные сопряжения ценностно-нормативных изменений в социуме // Вісник ОНУ ім. І. І. Мечникова. Соціологія і політичні науки. 2013, № 2. С. 95–109.
109. Полтавский М. А. Дипломатия империализма и малые страны Европы (1938-1945 гг.). Москва, 1973. 303 с.
110. Попович Г. Вехи российской истории : Прошлое и возможное будущее России. Москва, 2018. 340 с.
111. Пугачев В. П. Введение в политологию. Москва, 2005. 477 с.
112. Рансьер Ж. На краю политического : пер. с фр. Москва, 2006. 240 с.
113. Рансьер Ж. Разделяя чувственное : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2007. 264 с.
114. Рансьер Ж. Несогласие : Политика и философия = La mésentente : Politique et philosophie : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2013. 192 с.
115. Раунинг Г. Искусство и революция художественный активизм в долгом двадцатом веке : пер. с нем. и англ. Санкт-Петербург, 2012. 266 с.
116. Рахманов О. А. Демократія в системі політичних відносин суспільства. Київ, 2017. 25 с.
117. Результаты національних щорічних моніторингових опитувань 1992-2016 років / Інститут соціології НАН України. URL : <http://i-soc.com.ua/assets/files/monitoring/dodatki2016.pdf> (дата звернення: 05.07.2016).
118. Ремизов М. Стратегия для «страны-системы». URL : <https://www.apn.ru/index.php?newsid=36329> (дата звернення: 16.10.2017).
119. Ручка А. О., Наумова М. Ю. Цінності і типи ціннісної ідентифікації в сучасному соціумі // Українське суспільство : моніторинг соціальних змін. 2013, № 1 (15). С. 285–297.

120. Ручка А. О. Динаміка ціннісних пріоритетів громадян України // Життєтворчість особистості: концепція, досвід, проблеми. 2006, № 4. С. 303–311.

121. Ручка А. А. Социальные ценности и нормы. (Некоторые теоретические и прикладные вопросы социологического анализа). Киев, 1976. 152 с.

122. Рябчук М. Дилеми українського Фауста. Громадянське суспільство і «розбудова держави». Київ, 2000. 271 с.

123. Рябчук М. Амбівалентний дискурс амбівалентної трансформації // Україна Модерна. 2010, № 5 (16). С. 113–152.

124. Рябушкина В. А. Современные квазидемократии // Полития. 2008, № 4 (51). С. 105–121.

125. Селигмен А. Проблема доверия : пер. с англ. Москва, 2002. 256 с.

126. Собакиада Олега Кулика // Lenta.ru. 2014. URL : <https://lenta.ru/articles/2014/11/24/kulik/> (дата звернення: 19.05.2017).

127. Современная социальная теория : Бурдье, Гидденс, Хабермас : пер. с англ. Новосибирск, 1995. 119 с.

128. Сокурская Л. Г. Социальная субъектность как социологическое понятие и социальный феномен // Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства : зб. н. пр. 2001. С. 36–41.

129. Соломон Э. The irony tower. Советские художники во времена гласности : пер. с англ. Москва, 2014. 510 с.

130. Сорока Ю. Г. Соціальне сприйняття як соціальна дія // Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи : Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. 2012, № 993. С. 29–31.

131. Сорока Ю. Г. Стратегія емпіричного дослідження соціального сприйняття як соціокультурного феномена // Вісник Одеського національного університету. Соціологія і політичні науки. 2011, № 10. С. 380–385.

132. Сорокин П. Социальная и культурная динамика : Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений : пер. с англ. Москва, 2000. 1054 с.

133. Сорокин П. Человек, цивилизация, общество : пер. с англ. Москва, 1992. 542 с.

134. Стародубцева Л. В. Медиум и дистанция // Международный журнал исследований культуры. 2011, № 3-4. С. 11–15.

135. Тавокин Е. П. Основы методики социологического исследования : Москва, 2009. 239 с.

136. Українське суспільство 1994–2004: соціологічний моніторинг / за ред. Н. Паніної. Київ, 2004. 64 с.

137. Филиппов Л. Ф. Обоснование теоретической социологии : введение в концепцию Георга Зиммеля // Социологический журнал. 1994, № 2. С. 65–81.

138. Фишер О. И. Австрия в когтях гитлеровской Германии. Москва, 1941. 387 с.

139. Флиhbьберг Б. Хабермас и Фуко: мыслители для гражданского общества // Вопросы философии. 2002, № 2. С. 137–157.

140. Флиер А. Я. Культурологический инструментарий в процессах социального контроля и управления // Информационно-гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2012, № 2. URL : [http://old.razumkov.org.ua/upload/1427287523\\_file.pdf](http://old.razumkov.org.ua/upload/1427287523_file.pdf) (дата звернення: 15.05.2016).

141. Фуко М. Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности : пер. с фр. Москва, 1996. 448 с.

142. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы : пер. с фр. Москва, 2016. 416 с.

143. Фуко М. Рождение биополитики : пер. с фр. Москва, 2010. 448 с.

144. Фуко М. Нужно защищать общество : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2005. 312 с.

145. Фуко М. Интеллектуалы и власть : Избранные политические статьи, выступления и интервью : пер. с фр. Москва, 2002. 384 с.

146. Фуре В. Полемика Хабермаса и Фуко и идея критической социальной теории // Логос. 2002, № 2. С. 120–152.

147. Хома Н. М. Соціалізуючий вплив акціонізму: мистецько-політичний синтез в проєкції моделювання політичної поведінки // Актуальні проблеми політики. 2014, № 53. С. 40–47.

148. Центр Разумкова : Оцінка громадянами ситуації в Україні та стану проведення реформ, ставлення до політиків та суспільних інститутів, електоральні рейтинги. 2015. URL : [http://old.razumkov.org.ua/upload/1427287523\\_file.pdf](http://old.razumkov.org.ua/upload/1427287523_file.pdf) (дата звернення: 03.03.2018).

149. Шепелев М. А. Глобализация управления как мегатенденция современного мирового развития: монография. Киев, 2004. 512 с.

150. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность : пер. с нем. Москва, 1993. 663 с.

151. Штомпка П. Социология. Анализ современного общества : пер. с польск. Москва, 2005. 664 с.

152. Шумов Д. Герман Нитш : «Меня интересует кровь и мясо. Потому что я – человек... // Арт-хроника. 2010. URL : <http://artchronika.ru/gorod/герман-нитш-меня-интересует-кровь-и-м> (дата звернення: 20.05.2017).

153. Ядов В. А. Социологическое исследование : методология, программа, методы. Москва, 1972. 240 с.

154. Яковлева Н. Ф. Социологическое исследование : Москва, 2014. 250 с.

155. Ясавеев И. Г. Социальные проблемы : конструкционистское прочтение. Казань, 2007. 276 с.

156. Adorno T. W. Critical Models : Interventions and Catchwords. New York, 2005. 448 p.

157. Althusser L. Ideology and ideological state apparatuses : Notes towards an investigation // Monthly Review Press. 2001, No 15. P. 34–45.

158. Althusser L. On Ideology // Verso. 2008. 179 p.

159. Anheir K. H., Gerhards J., Romo P. F. Forms of Capital and Social Structure in Cultural Fields : Examining Bourdieu's Social Topography // *The American Journal of Sociology*. 1995, No 100. P. 859–903.
160. Arendt H., Jaspers K. Correspondence 1926-1969. New York, 1992. 821 p.
161. Arns I. Subversive Affirmation : On Mimesis as a Strategy of Resistance. URL : [http://www.inkearns.de/wp-content/uploads/2011/01/2006\\_Arns-Sasse-EAM-final-book.pdf](http://www.inkearns.de/wp-content/uploads/2011/01/2006_Arns-Sasse-EAM-final-book.pdf) (дата звернення: 15.10.2016).
162. Augedal E. Patterns in Mass Media Use and Other Activities // *Acta Sociologica*. 1972, No 15. P. 145–156.
163. Badura-Triska E., Barnick-Braun K., Brucher R. Vienna Actionism : Art and Upheaval in 1960s Vienna. Cologne, 2007. 416 p.
164. Badiou A. Thèses sur l'art contemporain // *A Journal of the Performing Arts*. 2004, № 9. P. 86.
165. Barnes S. H., Kaase M. Political Action : Mass Participation in Five Western Democracies. California, 1979. 607 p.
166. Barnett A. L., Allen P. M. Social Class, Cultural Repertoires, and Popular Culture : The Case of Film // *Sociological Forum*. 2000, № 15. P. 145–163.
167. Bischof G. Victims. Perpetrators. "Punching Bags" of European Historical Memory. The Austrians and Their World War II Legacies // *German Studies Review*. 2004, № 1 (27). P. 17–32.
168. Bishop C. Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship. New York, 2012. 390 p.
169. Blumer H. Society as Symbolic Interaction : perspective and method. New Jersey, 1969. 208 p.
170. Blumer H. Socials problems as collective behavior // *Socials problems*. 1971, № 12. P. 298–306.
171. Boltanski L. On Critique. A Sociology of Emancipation. New York, 2011. 191 p.
172. Bourdieu P. The Rules of Art : Genesis and Structure of the Literary Field. 1996. 408 p.

173. Bradley W., Esche C. Art and social change a critical leader. London, 2007. 479 p.
174. Bukey E. B. Hitler's Austria : Popular Sentiment in the Nazi Era, 1938–1945. North Carolina, 2000. 320 p.
175. Carothers T. The end of the transition paradigm *Journal of Democracy*. 2002, № 13. P. 5–20.
176. Castoriadis C. Philosophy, Politics, Autonomy. New York, 1991. 320 p.
177. Coser A. The Functions of Social Conflict. New York, 1964. 188 p.
178. Dolan J. The sage Handbook of Performance studies. Thousand Oaks, 2006. 529 p.
179. Dziebel G. On Anthony Giddens Concept of Ontological Security. The Problem of Human Motivational Grounds and the Paradoxes of Consciousness. Warszawa, 1997. 22 p.
180. Embacher H., Ecker M. A Nation of Victims // *The Politics of War Trauma*. 2010, № 9. P. 15–48.
181. Filonenko. N. Some brief Background // *Documenta Ars Danubia*, 2003. Catalogue. 2003. P. 43.
182. Foucault M. The Subject and Power // *Critical Inquiry*. 1982, № 4. P. 777–795.
183. Gel'man V. Party Politics in Russia : From Competition to Hierarchy // *Europe-Asia Studies*. 2008, № 6. P. 913–930.
184. Green M. Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler : Writings of the Vienna Actionists. London, 1999. 262 p.
185. Groys B. Art power. London, 2008. 189 p.
186. Hale H. Regime Cycles : Democracy, Autocracy, and Revolution in Post-Soviet Eurasia // *World Politics*. 2005, № 60. P.133–165.
187. Hope H. H. Rebirth of a culture : Jewish identity and Jewish writing in Germany and Austria today. Michigan, 2008. 198 p.
188. Jenkins J. C., Klandermans B. The Politics of Social Protest // *The Politics of Social Protest: Comparative Perspectives on States and Social Movements*. 1995, № 13. P. 3–13.

189. Klocker H. Rite of Passage: The Early Years of Vienna Actionism 1960-1966. New York, 1999. 112 p.
190. Lemetr E. Crime and Deviance : Essays and Innovations. Lanham, 2000. 320 p.
191. Levitsky S., Way A. L. Competitive authoritarianism : Hybrid Regimes after the Cold War (Problems of International Politics). New York, 2010. 495 p.
192. Marsh A., Kaase M. Measuring Political Action // Political Action : Mass Participation in Five Western Democracies. 1979, № 3. P. 57–96.
193. Neinich N. Le paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique. Paris 2014 , 373 p.
194. Nelson J. M. Political Participation // Understanding Political Development. 1987, № 89. P. 103–159.
195. Oxford Dictionary of Current English / edited by Sara Hawker. Oxford, 2016. 506 p.
196. Parcerisas P. Viennese Actionism : Gunther Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler. Barcelona, 2008. 439 p.
197. Raunig G. Art and Revolution, 1968 : Viennese Actionism and the Negative Concatenation // Art and Revolution : Transversal Activism in the Long Twentieth Century. 2007, № 6. P. 187–202.
198. Ritzer G. Classical sociological theory. Atlanta, 2000. 768 p.
199. Robinson A. The Political Theory of Constitutive Lack : A Critique // Theory & Event. 2005, № 8. P. 23–45.
200. Rosenthal M. Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments. London, 2004. 224 p.
201. Roussel D. Viennese Actionism: Destruction Brings creation. Berlin, 2002. 162 p.
202. Sen A. Identity and Violence. The Illusion of Destiny. New York, 2006. 216 p.
203. Schwarz D. Chronologie/Chronology, Wiener Aktionismus: Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, Wien 1960–1965 / Viennese Actionism: From Action Painting to Actionism, Vienna 1960–1965 : Günter Brus, Adolf Frohner, Otto

- Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler. Kassel, 1988. 357 p.
204. Schechner R. Performance Theory. New York, 2004. 432 p.
205. Schechner R. Performance Studies : An Introduction. London, 2003. 364 p.
206. Schedler A. Elections without Democracy : The Menu of Manipulations, Journal of Democracy. 2002, № 13. P.36–50.
207. Seserko-Ostrogonac T. Viennese actionism Total art and the social unconscious. Perth, 2010. 139 p.
208. Shlapentokh V. Private and public life of the Soviet People: Changing values in Post-Stalin Russia. New York, 1989. 190 p.
209. Sullivan A. A Democracy Disappears // Daily Intelligencer. 2018. URL : <http://nymag.com/daily/intelligencer/2018/04/andrew-sullivan-a-democracy-disappears.html> (дата звернення: 06.06.2017).
210. The agreement on Austrian neutrality. URL : <https://www.cvce.eu/en/collections/unit-content> (дата звернення: 13.08.2017).
211. Turner J. C., Reynolds K. J. The story of social identity // Rediscovering Social Identity. 2010, № 23. P. 1–40.
212. Uhl U. From Victim Myth to Coresponsibility Thesis // The Politics of Memory in Postwar Europe. 2006. P. 40–72.
213. Vienna Actionism URL : <https://www.mumok.at/en/vienna-actionism> (дата звернення: 19.07.2018).
214. Weiner A. Times of the event on the aesthetic-political in west Germany and Austria circa 1968 : Diss. Doctor of Philosophy. California, 2011. 265 p.
215. Weyr T. The Setting of the Pearl : Vienna Under Hitler. New York, 2005. 352 p.
216. Žižek S. Das Unbehagen in der Liberal Demokratie // Heaven Sent. 1992, № 5. P. 43–49.



## ДОДАТОК

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

#### **Наукові праці у наукових фахових виданнях України:**

1. Бавикіна В. М. Генеза політичного акціонізму як соціокультурного феномену // Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Політологія. Соціологія. Право. 2015. № 3/4 (27/28). С. 38–44.
2. Бавикіна В. М. Феномен політичного акціонізму в сучасному суспільстві // Грані. 2016. № 9 (137). С. 67–74.
3. Бавикіна В. М. Концептуалізація практик акціонізму в контексті теорії художньої події Алена Бадью // Габітус. 2017. № 4. С. 18–22.
4. Бавикіна В. М. Політичний акціонізм у сучасному мистецтві як соціальна дія // Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Політологія. Соціологія. Право. 2017. № 3/4 (35/36). С. 46–49.

#### **Наукові праці основних результатів дисертації у зарубіжних спеціалізованих виданнях:**

5. Бавикіна В. М. Російський політичний акціонізм як соціальна дія (кінець XX століття – початку XXI століття) // East European Scientific JOURNAL, Poland. 2018. № 8 (36). С. 37–44.

#### **Наукові праці апробаційного характеру (тези доповідей на наукових конференціях) за темою дисертації:**

6. Бавикіна В. М. Медиа как инструмент политического акционизма // Media Studies : междисциплинарные исследования медиа : материалы научно-практической конференции (Харьков 16 мая 2016 года) Харьков, 2016. С. 97–103.

7. Бавикіна В. М. Політичний акціонізм в контексті теорії структурації // Теорія і практика сучасної науки : матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Дніпро, 24-25 лютого 2017 року). Дніпро, 2017. С. 122–124.

8. Бавикіна В. М. Гендерна проблематика в контексті сучасних феміністичних практик // III Конгрес Соціологічної Асоціації України «Нові нерівності – нові конфлікти: шляхи подолання (Харків, 12-13 жовтня 2017 року). Харків, 2017. С. 316–317.

9. Бавикіна В. М. Феномен непомітності політичного акціонізму в публічному полі України. Розвиток сучасного суспільства в умовах глобальної нестабільності : матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Одеса, 11-12 травня 2018 року). Одеса, 2018. С. 73–79.

10. Бавикіна В. М. Соціально-політичні умови появи Віденського акціонізму // Суспільні науки: історія, сучасність, майбутнє : матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 4-5 травня 2018 року). Київ, 2018. С. 26–30.