

**Гліб Вишеславський**  
кандидат мистецтвознавства,  
науковий співробітник  
(Інститут проблем сучасного мистецтва  
НАМ України)

**Glib Vysheslavsky**  
Candidate in Art Studies,  
researcher  
(Modern Art Research Institute  
of the National Academy of Arts of Ukraine)

e-mail: Ulib@i.ua +38 (096) 297-87-68 orcid.org/0000-0002-9751-0917

## ГЕПЕНІНГ І ЙОГО МІСЦЕ НА МАПІ ТЕРМІНОЛОГІЧНОЇ СИСТЕМИ АКЦІОНІЗМУ

### HAPPENING AND ITS PLACE ON THE MAP OF THE ACTIONISM TERMINOLOGY SYSTEM

**Анотація.** У статті розглянута проблематика видовищності сучасної культури, мистецький і художній акціонізми, їхні особливості, спільні риси і відмінності. У цій роботі поточнена термінологія, запропонована ієрархія і структура відповідних термінів, виходячи з традицій і методів досліджень саме візуального мистецтва. Розглянуті особливості якостей художнього образу в акціонізмі.

Особлива увага приділена гепенінгу як важливому прояву художнього акціонізму. Висвітлені його особливості і відмінності від інших проявів акціонізму, перш за все перформансу. Підкреслена залежність акціонізму загалом і гепенінгу зокрема від конкретного історичного і соціокультурного досвіду певного суспільства. Досліджена притаманна гепенінгу поетика, естетика і арсенал художніх засобів.

*Ключові слова:* гепенінг, художній акціонізм, термінологія сучасного мистецтва, морфологія гепенінгу, естетика гепенінгу, гепенінг у сучасному мистецтві України.

**Постановка проблеми.** Мистецький акціонізм є важливою частиною творчої практики багатьох митців. У другій половині ХХ століття особливого поширення набули гепенінг та перформанс, що позначило залучення до акціонізму художників. Це засвідчило, що видовищність перестала бути переважною ознакою екранних та сценічних мистецтв і поширилася на мистецтво візуальне, спричинивши в ньому значні зміни. У цьому новому синтезі мистецтв міжвидові кордони майже зникли. Змінилося розуміння того, чим є твір образотворчого мистецтва, трансформувалася поетика і естетика, інакшою стала роль автора і глядача. Нові форми мистецтва існують у культурі паралельно з традиційними творами, спричиняючи характерну для ХХ–ХХІ століть гетерогенність культурного життя. Водночас, нові форми сучасного мистецтва виникли на певних етапах соціокультурного розвитку спільнот в різних країнах, а згодом поширилися, вже за інших обставин, на зовсім відмінні як за традиціями, так і за світобаченням суспільства. Так, наприклад, гепенінг, що з'явився у США і Західній Європі, розумівся в СРСР художниками і сприймався глядачами геть інакше, ніж у тому середовищі, де виник.

Нові синтетичні форми мистецтва є складним об'єктом для систематичного дослідження. Вони вимагають нових методик, а також тих знань, які у традиційній класифікації значно віддалені одне від одного. Це мистецтвознавство, культурологія, філософія, соціологія, політологія, психологія, релігієзнавство тощо. Завдяки цьому у дослідженнях, при-

свячених мистецькому акціонізму, існують геть різні підходи з позицій перелічених наук. На цьому тлі впадає в очі, що предметний розгляд акціонізму постійно страждає від термінологічної неузгодженості, а один з найцікавіших проявів художнього акціонізму — гепенінг — взагалі мало досліджений. Бракує вивчення акціонізму і гепенінгу на підставі досвіду досліджень візуальних мистецтв.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед досліджень і публікацій в Україні гепенінгу було присвячено дві статті Олега Сидора-Гибелінди [5; 12]. Обидві були створені для словників і не передбачали системного і вичерпного висвітлення явища. Крім того, у книзі Олександра Клековкіна Homo Simultane [10] є окремий розділ, де досліджуються основні риси гепенінгу з позицій театрознавства. Декілька сторінок присвячує гепенінгу і Роузлі Голдберг [6], яка схильна всі різновиди акціонізму — гепенінги, концерти, навіть деякі театральні вистави — вважати перформансами, або «перформативними практиками».

Серед найважливіших публікацій про гепенінг — стаття С'юзен Зонтаг [7, с. 174–286], вкрай суб'єктивна, але одна з перших, до того ж сповнена деталей, які може повідомити тільки очевидець. На правах першоджерел позиціонуються тексти Аллана Капрова, наприклад How to Make a Happening [18]. Також слід згадати чудовий збірник документів, маніфестів і текстів з історії ранішнього періоду існування гепенінгу [15] і книгу Адріана Генрі, в якій аналізується розвиток гепенінгу, починаючи з 1963 року. В ній наведена хронологія

подій, додаються ілюстрації і докладні описи багатьох гепенінгів [16].

Ширше представлена література, присвячена загальнокультурній проблематиці видовищності та акціонізму: це дослідження Катерини Станіславської [13]; Даніела Белграда [3]; Николая Хренова [14]; Арсенія Авдеева [1] та ін.

**Мета статті** — системно дослідити акціонізм і його термінологічну базу, виходячи з позицій традиції та методів досліджень візуального мистецтва. Висвітлити морфологію і класифікацію видів акціонізму. Запропонувати ієрархію термінологічної системи акціонізму. Особливу увагу приділити гепенінгу як важливому прояву художнього акціонізму, дослідити притаманну йому естетику і поетику, а також відмінності від інших форм акціонізму.

### Видовищність

Коли йдеться про акціонізм, перформанс, гепенінг, фаршинг, то у весь зріст постає питання невизначеності термінів та їхньої ієрархії. Тому розглянемо ці питання докладніше.

Зростання видовищності є однією з рис культури ХХ–ХХІ століть. Поява радіо, фоторепортажів, кіно розпочала процес зменшення впливу вербальності. Цьому сприяли і сприяють аудіовізуальні технічні засоби, особливо елементи інтерактивності, що формують нові звички в комунікації та сприйнятті світу. Графічний інтерфейс машинних мов комп'ютерів і гаджетів, графічна візуалізація подій на телебаченні поступово відсувають текст і слово на допоміжні позиції. Культура людства в самому широкому розумінні — мистецтво, політика, освіта, кулінарія, відпочинок та ін. — стає все більш візуально орієнтованою, видовищною, знаково-символічною. Видовищність імпліцитно присутня в багатьох видах культури (культури у найширшому розумінні), породжує все нові й нові форми втілення, які можуть виникнути на ґрунті релігійного, економічного, соціального, політичного чи мистецького контекстів. Як правило, вони проявляються як дії, що перебільшують функціональну достатність. Прикладом політичної видовищності є дії демонстрантів на майданах під час революцій, голодування Олега Сенцова і Володимира Балуха, жахливі теракти, як от напад у Нью-Йорку 11 вересня 2001 року. Релігійна видовищність присутня під час проц, хаджу, релігійних обрядів, публічних вуличних дій сектантів, як от «Біле Братство ЮСМАЛОС» чи агресія членів «Аум Сінрікьо» у токійському метро 1995 року. Економічна видовищність з'являється під час перебільшено загрозованих дій рейдерських захоплень, нападів і пограбувань, у поведінці рекламних вуличних агентів. Соціальна видовищність присутня у вкрай виразних діях або, навпаки, бездіянні жebraків, які вимагають або очікують подаяння, у поведінці барменів, офіціантів у коштовних ресторанах чи головуючого на застіллі тамати. Згідно В. Кісіна, видовищність — це «спеціально організована у часі та просторі публічна демонстрація соціально значущої поведінки» [9]. Від себе додам, що тільки художній акціонізм акцентує на самодостатності видовищності, розглядає її як окремий вид колективної чи індивідуальної творчості. Потребує окре-

мого уточнення вислів «соціально значуща поведінка», бо на відміну від мистецтвознавчих текстів ця область значно краще розроблена і описана у соціологів. Згідно, наприклад, роботи Макса Вебера «Основні соціологічні поняття», соціальною поведінкою є тільки усвідомлені дії людини, що сенсовно співвідносяться з діями інших людей: «Соціальною ми називаємо таку дію, яка згідно смислу, який закладено діючою особою або діючими особами, співвідноситься з діями інших людей та орієнтуються на них» [4, с. 602–603].

Оскільки простір культурної видовищності значно ширший за простір художньої естетики, вона здатна торкатися більш чуттєвих для сприйняття проявів людини, що не вкладаються у рамки традиційної естетики: екстатичність, тілесність, загрозовість, небезпечність, огидність. Проте, це дуже дієві методи впливу і через те вони вкрай спокусливі для того, що б їх засвоїли та використали у своїх практиках митці — особливо вдаючись до відповідно загрозовивої чи огидної тематики. Так народжуються дії, що перебувають на межі політичної і мистецької видовищності — акції Петра Павленського, Олександра Володарського, гуртів Femen і Pussy Riot та ін. Якою мірою ці автори розсувають і збагачують межі художнього чи їхні дії вже остаточно перебувають у безмежжі загальнокультурної видовищності — вирішується, виходячи з контексту кожної конкретної акції.

Видовищність архаїчних культур була насичена екстатичністю і тілесністю, до прикладу — бої гладіаторів, болісні обряди ініціації, вакханалії менад у стародавній Греції та ін. На думку М. Хренова, традиційні видовищні форми перебувають в опозиції до сучасних «технічних» (кіно, телебачення, відео та ін.). «Ця опозиція пояснюється тим, що... традиційним притаманна одночасність дії та сприйняття. До їхньої специфіки належить безпосередній контакт присутніх» [14, с. 7]. Можна передбачити, що в наш час, через зростання фізичної і психологічної роз'єднаності індивідів, що стало наслідком масового поширення персональних гаджетів, буде зростати потреба суспільства в участі у традиційних формах видовищності (театральних, музичних, художніх), бо вони в змозі створити «живий контакт». Буде також зростати потреба у поверненні тих елементів архаїчних форм видовищності, які відрізняються екстатичністю й тілесністю, бо саме вони тамують спрагу до колективної «гіперконтактності» (гепенінги, дискотеки, застілля, караоке, флешмоби та ін.). Як пише К. Станіславська: «...видовищність, традиційно типова для сценічно-театрального мистецтва, все більше охоплює й інші культурно мистецькі форми. Це призвело до того, що видовищні елементи прямо чи опосередковано вийшли на перший план, визначаючи «ціннісну вартість “мистецтва”» [13, с. 7].

### Мистецький і художній акціонізм

Акціонізм мистецький і художній є одними з проявів видовищних форм культури. Водночас, акціонізм мистецький не є гомогенним. Художній акціонізм є частиною, одним з більш вузьких проявів акціонізму мистецького. Але наведені означення мають бути в нашому випадку доповнені уточненням, яке б відрізняло акціонізм художній

(перформанс, гепенінг, флешмоб, боді-арт) від літературного (слем), театрального (делегований перформанс), музичного (дії музикантів під час концерту) та ін. Доповнення, яке я пропоную, стосується **спрямованості** твору (спрямованості соціальної значущої поведінки, про яку вже було згадано вище) на сприйняття певним соціокультурним середовищем. Інтерпретація твору залежить від контексту, що був напрацьований цим середовищем. Тобто сам твір є цілком відкритим, а річище його інтерпретації залежить від спрямованості, яку надає автор, і, з іншого боку, контексту, який зберігає певна спільнота як свій попередній колективний досвід. Однакові дії, в залежності від контексту середовища глядачів, можуть бути літературними, музичними, театральними чи художніми. На важливості інтерпретації, яка може повністю змінити ставлення глядача до функції експонату, була присвячена, наприклад, виставка-акція «Страшне-любвне» (Одеса, Центр сучасного мистецтва «Тірс», 1994, куратори: Г. Богуславська, М. Рашковецький). Тільки на виставці не автори, а екскурсоводи інтерпретували твори і тим самим спрямовували свідомість глядачів на різне сприйняття експонованих об'єктів. Так, одні й ті самі твори для глядачів однієї екскурсії були присвячені темі любові, для іншої екскурсії — темі жахів.

Важливим проміжним висновком є залежність художнього акціонізму від спрямованості та інтерпретації. Як саме виникає потреба в одній чи то іншій спрямованості, стосується глибин авторської психології, аксіології поведінки, світогляду автора, його приналежності до певного соціокультурного кола. Тому можна стверджувати, що автор з театрального середовища буде створювати акції, спрямовані на коло театральних глядачів з усіма його традиціями, асоціаціями, особливостями оцінок і суджень, а акції художника будуть розраховані на сприйняття художнього середовища зі своїми особливостями. Отже, це будуть два різновиди мистецького акціонізму — театральний і художній, хоча за формальними ознаками вони можуть бути дуже близькими чи навіть однако-вими. Те саме можна сказати і про акціонізм політичний. Саме через різну спрямованість неможливо порівнювати, наприклад, акціонізм політиків чи соціальних активістів з акціонізмом сучасного експериментального театру. Хоча потрібно визнати взаємовплив цих різних за спрямованістю акцій на рівні арсеналів художніх засобів при стійкості до видозмін на рівні спрямованості.

### **Часові і просторові форми художньої творчості**

Як це не дивно, у деяких текстах, присвячених акціонізму, йдеться про його «просторовість», і через це, як прояви одного порядку, описуються акції, енвайронменти і інсталяції. Тобто форми суто часові змішуються з просторовими. Так, дійсно, гепенінг під час свого втілення перебуває у просторових координатах, так само, як і екранні мистецтва. Але ж буде безглуздо стверджувати, що кіно є просторовою формою мистецтва. І навпаки, категорію часу можна розшукати і в просторових формах. Наприклад, для повноти сприйняття скульптури чи інсталяції глядач повинен її оглянути

з різних боків, що звісно, потребує часу. Але ж треба зважати на головне, тобто на те, де саме розташовується «предметний прошарок» твору: у часі чи у просторі. Кожен твір, згідно концепції Р. Ингардена (і в мене немає підстав для його заперечення), містить чотири прошарки: вищих символів; безпосередніх значень; предметний прошарок втілення; прошарок схематизованих видів, тобто стилістичних особливостей. Просторова або часова стихія існування твору — предметний прошарок втілення — суттєво впливає на поетику і естетику і саме буття твору. Кіно, відеоарт, театр, акціонізм мають часові форми буття твору, яким притаманна послідовність змін окремих частин і прошарків. І зовсім інше — просторова форма буття твору. Вона передбачає, що твір експонує себе у безлічі спільно і одночасно представлених компонентів і прошарків.

У мистецтвах часових — музиці, танці, кіно, акціонізм — становлення художнього образу передбачає послідовну зміну його частин, а також суттєве залучення глядача, читача, слухача, у свідомості якого ця послідовність отримує цілісність. Так, перформанс сприймається через послідовність епізодів, а у свідомості глядача виникає безліч «прошарків»: візуальні, аудіальні, сенсорні, тілесні, емоційні.

Мистецтва просторові, навпаки, з самого початку мають цілісне втілення у матеріалі (на полотні, папері, в камені), через що роль глядача є більш пасивною. Послідовність сприйняття скульптури, архітектури чи живопису має менш передбачувану послідовність і термін споглядання. Через це становлення художнього образу відбувається у значно коротший термін. З іншого боку, зростає роль багатшаровості, наприклад, у живописі — складність зображення, спосіб зображення, сенс, емоція.

Отже, предметний прошарок, тобто «стихія існування» акціонізму (перформансу, гепенінгу та ін.) є час і, відповідно для інсталяції і енвайронменту, — це простір.

### **Ієрархія дефініцій**

Виходячи з попереднього аналізу, ієрархія дефініцій має виглядати наступним чином:

**Рівень 1.** Видовищні форми культури мають наступний розподіл: видовищність політична, видовищність релігійна, видовищність економічна, видовищність соціальна, видовищність мистецька та ін.

**Рівень 2.** Видовищність мистецька (мистецький акціонізм), у свою чергу, складається з декількох форм: акціонізм художній, акціонізм літературний, акціонізм театральний, акціонізм музичний та ін.

**Рівень 3.** Художній акціонізм, у свою чергу, складається з декількох форм: перформанс, гепенінг, флешмоб, бодіарт, фаршинг та ін.

Оскільки метою цієї роботи є дослідження і системний опис явищ, я свідомо не використовую словосполучення «перформативні практики» як таке, що майже нічого не пояснює, а головне, плутає ієрархію дефініцій. Як термін воно мало б застосовуватися до явищ третього рівня, але найчастіше його вживають до явищ першого і другого рівнів, не поточнюючи, що саме мається на увазі.



Тобто це словосполучення потребує додаткових коментарів і опису значної кількості винятків, через що знецінюється сам його вжиток.

Подальший розгляд буде зосереджено, переважно, на одній з основних для художнього акціонізму формі, а саме — гепенінзі.

### Морфологія художнього акціонізму

Для розуміння творів художнього акціонізму — гепенінгів, перформансів та ін., — важливо знати мотивацію творчих дій художників. Своїми творами вони (в більшості випадків) виявляють сенси явищ, проте, акцентують свої зусилля не на увазі до певних речей, а на дії, на процесі виявлення нових змістів. В цьому розумінні речі у художньому акціонізмі не вважаються за дійсні, бо сприйняття акцентується на їхніх нових змістах. Значення виокремлюються від матеріально-речевого буття знака, від речі, бо те, про що експоновано, не є то-тотим до того, що відбувається. В цьому є головна особливість внутрішньої побудови художнього акціонізму, який виокремлюється від традиційних (попередніх) художніх форм. Останні були спрямовані на споглядання об'єкта (речі), а, в протилежність до цього, художній акціонізм вимагає дієвості. Він йде протилежним шляхом: об'єкти, речі, сам твір стають неіснуючими (несуттєвими), залишаючи важливу тільки дієвість.

Під час проведення акції формується річище уваги, у якій рухається свідомість глядача серед умовного і реального. Річище об'єктивує суб'єктивні сприйняття, незважаючи на реальність — тобто вигаданість і абсурдність ситуації (дії гепенінгу чи перформансу).

Художній образ у художньому акціонізмі (перформансах, гепенінгах) відрізняється від образу традиційних мистецтв за формою, тоді як його структура залишається без змін. Так, згідно визначення, художній образ є «вираз абстрактної ідеї у конкретній чуттєвій формі» [11, с. 106], тоді як у акціонізмі це — збіг значень уявного (абстрактної ідеї) та здійсненого в процесі дії (чуттєва форма). Художній образ в акціонізмі не є зображувальним. Він не наслідує щось з природи речей (за Аристотелем), не відображає (ленінська теорія відображення), а відбувається у свідомості і діях глядачів за умови взаємодії з твором. Це «половина» від «класичного образу», яка пропонує абстрактні ідеї й інструкції до здійснення. Друга половина — глядач. Тільки під час його дій, згідно запропонованим інструкціям, дві половини об'єднуються (у свідомості глядача) у єдиний художній образ.

### Гепенінг

Гепенінг є такою формою сучасного мистецтва, що найважче фіксується, документується, обговорюється, дається до визначення. Невипадково Сюзан Зонтаг в одній з перших статей, присвячених гепенінгу, звертається до його апофатичного опису, тобто перелічує те, чим він не є. І це найкращий спосіб його визначення, бо художники, які створювали перші гепенінги, навмисно уникали всіх стабільних ознак своєї творчості. Зонтаг пише: «Відбувалися вони не на традиційній сцені, а серед тісних, захаращених всілякими предметами декорацій, які можуть бути зроблені, чи зібрані,

чи знайдені, чи все разом. У цих декораціях декілька учасників, не акторів, виконують рухи й роблять щось із предметами чи то врозбід, чи узгоджено під акомпанемент (часом) слів, безсловесних звуків, музики, спалахів світла й запахів. Гепенінг не має сюжету, хоча є дією, або радше низкою дій і вчинків. Він також уникає тривкого раціонального дискурсу...» [7, с. 274].

С. Зонтаг наводить імена художників, які першими розпочали займатися гепенінгами у США наприкінці 1950-х: Ред Грумз, Роберт Вітмен, Ел Гансен, Джорж Брехт, Керолі Шнеман та ін. Серед них зустрічаємо нині дуже відомі, уславлені в світі імена Аллана Капроу, Джима Дайна, Клаеса Олденбурга, Йоко Оно. Авторка акцентує на важливій ролі А. Капроу, який був учнем Джона Кейджа і «...найбільшою мірою доклався до становлення й розробки жанру...» гепенінгу, починаючи з 1957 року. Більшість дослідників вважає, що й сам термін «гепенінг» (дослівно — «те, що трапляється») походить з його текстів. Для аналізу гепенінгу дуже важливим є нарис А. Капроу *How to Make a Happening* 1966 року. Наведемо декілька характерних цитат:

– «Гепенінг не повинен бути мистецтвом...»;

– «Ситуації для гепенінгів повинні братися з життя, і геть не з голови, отже, скористуйтеся готівими подіями...»;

– «Порушуйте простір, а принцип єдності місця облиште традиційному театру...»;

– «Порушуйте час — нехай це буде час, що минає саме зараз. Це запроука справжності. Цей час не має стосунку до уніфікованого часу театральних вистав...»;

– «Організуйте всі дії у найпростіший чин. Без жодної штучності: сонетної форми, множинності кутів зору як то у кубістів, динамічної симетрії, золотого перетину, дванадцятитонові техніки, теми і варіацій, логічних і математичних прогресій й таке інше...»;

– «Оскільки Ви відтепер є частиною світу, а не мистецтва, то грайте по реальному, а не штучним правилам... <...> Якщо Вам подобається бути зарештованим, то додайте до гепенінгу свій арешт... <...> Але намагайтеся використовувати владу, а не протистояти їй. Це суттєво полегшує справу...»;

– «Розпочавши дію, не зупиняйте її і не розпочинайте знову. Інакше виникне ефект видовища, тобто мистецтва. <...> ...чим менше мистецтва — тим краще...»;

– «Геть викиньте з голови, що б влаштувати видовище для публіки. Гепенінг не є видовище. Видовище у театрі. Гепенінг для тих, хто відбувається в цьому реальному світі, для тих, хто не хоче дивитися відсторонено. Якщо Ви відбуваєтеся, то Ви залучені фізично...» [18].

Як бачимо, автор енергійно і декілька разів заперечує приналежність гепенінгу до традиційних форм мистецтва, які є надто умовними, і підкреслює його причетність до реального життя, яке є для нього «справжнім». Отже, гепенінг не має належати до мистецтва, ба більше, навіть до культури: «Справа в тім, щоб зробити щось повністю нове, що навіть віддалено не буде нагадувати культуру. Оминати мистецтво можна, якщо утнути безлад і добряче перемішати гепенінг із життям» [18].

Проте намагання митців відійти від мистецтва і, ширше, культури не було новим. І було навіть традиційним для тієї самої культури ХХ століття. Слід згадати дії дадаїстів, сюрреалістів, футуристів, супрематистів. А в більш широкому контексті — це лінія контркультурної діяльності авангардистів. Разом з тим, контркультура є теж, як відомо, частиною культури, унаочненням процесу її постійного становлення.

У 1940–1950-х у США особливості політичного, економічного і соціокультурного життя спонукали багатьох мислителів і митців до створення контркультури. Як пише Даніель Белград, «...устої корпоративного лібералізму значною мірою спиралися на дві культурні опори: масову культуру та бюрократичну дисципліну. Тому сумніви у корпоративно-ліберальному устрої часто набували форми культурної критики. <...>Для Мак-Люена журнал “Time” був прикладом редукції американського інтелектуального життя до корпоративно-бюрократичного мурашника, у якому незалежне мислення підмінялось індустрією “знань”, спрямованою на стандартизацію та керування людською поведінкою. <...> Мак-Люен дійшов до висновку, що перед лицем цього культурного штурму соціальне відродження може відбутись лише у вигляді пробудження здатності до критичного судження. Виведення з трансумільйонів окремих людей внаслідок мільйонів окремих вольових актів. Саме це складало *modus vivendi* культурних анклавів, таких як Блек Маунтін Коледж у Північній Кароліні, богема у містечку Норт-Біч, Сан-Франціско, а також Грінвіч Вільдідж, Нью-Йорк» [3, с. 20].

Далі автор перелічує багатьох інтелектуалів і мистців, завдяки яким склалася контркультура 1940–1950-х (Д. Белград називає її культурою спонтанності): Пол Гудман, Джуліан Бек, Джудіт Маліна, Джон Кейдж, Мерс Каннінгем, Майлз Девіс, Джексон Поллок, Грегорі Корсо, Джек Керуак. Перелічує він і поетів школи Блек Маунтін і бітників: Чарльз Олсон, Майкл МакКлур, Аллен Гінзберг, Джек Керуак, ЛеРой Джонс. Д. Белград згадує музикантів стилю бібоп: Чарлі Паркер, Лестер Янг, Майлз Девіс, Макс Роуч. Віддає шану і художникам абстрактного експресіонізму: Роберт Мазервелл, Адольф Готліб, Джексон Поллок, Віллем де Кунінг, Джеймс Брукс, Елен Франкентейлер, Джеймс Творков, Лі Краснер. Не забуває і про хореографів, психологів.

У 1950-х вони протиставляли свою творчість риториці конформізму, який проявляв себе у експансивній політиці масової, цілком штучної культури (основні носії на той час — радіо, глянцева журналістика, телебачення, голлівудські фільми), і, з іншого боку, культурі «високій», так само штучно відірваній від життя (представленій музеями, елітними освітніми закладами і видавництвами). Слухачі, глядачі і читачі обох цих головних і переважачих напрямків культури, на думку опонентів, підтримували своїм споживанням конформізм і ставали, у все більший вимір, пасивними самовдоволеними обивателями, пасивною споживачкою масою, якою легко маніпулювати політикам, які відстоюють інтереси ліберально-корпоративного великого бізнесу. Інтелектуали «засуджували творців масової культури як найманців... <...>...вважали, що їхня творчість була, якщо не злісною

змовою, то напевне, виявляла соціальну безвідповідальність» [3, с. 322].

«Обивателі були відчужені... від крапці частини себе, від найцінніших аспектів людської спільноти. Обивательське мистецтво, незважаючи на усі його оманливо легкі формули, не виражало усіх емоційних та духовних складнощів життя» — стверджували інтелектуали, прихильники контркультури [3, с. 333]. Звідси стає зрозумілим той внутрішній шляхетний пафос, яким вони скеровувалися у своїй діяльності. Вони пропонували звільнення від тягаря застиглих форм культури і звичаїв, відкриття традиційних і праісторичних культур (переважно індіанців), абстрактний експресіонізм, гепенінги і перформанси, бібоп-джаз, експериментальний танець, експерименти зі свідомістю, відкриття практик буддизму, рух бітників і гіппі.

В цьому контексті стає зрозумілим твердження А. Капроу про штучність традиційних форм мистецтва, культури і про важливість опинитися у реальності буття. Саме намагання сприяти «пробудженню» глядача-обивателя прикладом власних дій і залученням його до досвіду творчості створило поетику гепенінгу. Це повне скасування дистанції між автором і глядачами заради того, що б всі стали авторами. Це середовище, яке спонукає присутніх до пробудження здатності критичного судження, вивільнення власного дієвого і самоусвідомленого «я» зі стану споживачької пасивності. Таким чином, гепенінг є створенням умов для змін у свідомості присутніх, для набуття ними нового розуміння дійсності. Механізмом по лікуванню від трансумільйонів окремих людей» і соціального відродження через створення «мільйонів окремих вольових актів».

Цю рису — спробу перетворення глядача на учасника гепенінгу — описує С. Зонтаг наприкінці свого есе, проте з негативного кута зору. Намагання створити під час гепенінгу ситуацію екзистенційної кризи вона тлумачить як насилля над глядачем, ба більше, як покарання, грубе поводження з публікою, яка не розуміє сенсу того, що відбувається. На жаль, поважна авторка в цьому епізоді, у захопленні від порівняння гепенінгу з театром жорстокості А. Арто (нічим методологічно не виправдане), залишилася на позиціях зовнішньої зверхності по відношенню до дій художників. Це приклад того, як важко було зрозуміти гепенінги навіть сучасникам, витонченим знавцям культури, співгромадянам.

Серед важливих особливостей гепенінгів — на відміну від перформансу — відсутність «сценарію». Ніхто не знає заздалегідь, що саме і як буде відбуватися. Невідомий і час закінчення цієї колективної і максимально наближеної до реальності повсякденного життя дії. Наприклад, А. Капроу писав про можливість тривання гепенінгу протягом років та паралельної участі людини в декількох таких акціях. Так, у гепенінгах немає сценарію, але є сформовані автором загальні інструкції «гри» і є сформована автором драгуюча ситуація, яка несе у собі виклик до присутніх. У випадку вдалого організованого гепенінгу має місце «екзистенційна перешкода» світобаченню, звичкам, очікуванням присутніх. Незвичне місце проведення гепенінгу, несподівані речі в якості допоміжних ат-

рибутів і невизначеність часу підсилюють кризу свідомості глядачів. Своїми діями у відповідь вони змінюють свій статус з глядачів на співавторів, долають кордон між твором і реципієнтом. Вони отримують новий досвід чи то бачення явищ. Одночасно, вони впливають на загальну дію і продовжують її. Проте вони можуть діяти тільки в межах наявної ситуації та встановлених (хоч і у дуже загальному вигляді) правил «гри». Тому гепенінг можна назвати прообразом сучасної інтерактивності.

Гепенінги не тільки важко аналізувати — їх неможливо адекватно описати або задокументувати у фотографіях чи відео. Бо головне, що відбувається, — це новий досвід присутніх. Це дія глибоко внутрішня і індивідуальна. До того ж ще й зумовлена ззовні конкретністю певних соціокультурних обставин часу, які стають ледь зрозумілими через декілька десятків років. І саме тому не існує вдалих описів того, що відбувалося під час гепенінгів. Однак, із урахуванням всієї умовності і схематичності, наведемо декілька прикладів. Паралельно простежимо історію становлення термінів.

На початку 1950-х композитор Дж. Кейдж озвучив основні ідеї, що стали визначальними для гепенінгів і перформансів: мистецтво не повинно бути чимось відмінним від життя; воно не має бути ні прекрасним, ні потворним; воно має діяти серед життя, бути імпровізаційним, а головне — відбуватися не стільки ззовні, як у свідомості глядача.

Дж. Кейдж мав значний вплив на своїх учнів у Коледжі для митців Блек-Маунтін (Північна Кароліна, США) і «Новій школі соціальних досліджень» (Нью-Йорк, США). Твори учнів — Аллана Капроу, Роберта Раушенберга, Джексона Маклоу, Джорджа Брехта, Ела Хансена, Діка Хігінса та ін. — затвердили протягом 1950–1960-х в уяві художньої міжнародної спільноти, що саме слід розуміти під термінами «гепенінг» і «перформанс». Такий собі умовний «Блек-Маунтін стандарт» по аналогії з «джазовим стандартом». Після цього всі схожі дії і, зокрема, дії авангардистів початку ХХ ст. почали виглядати «не зовсім відповідними». В кращому випадку — прообразами, «протогепенінгами» і «протоперформансами», надто пов'язаними з театром чи хореографією.

Хоча ранішні твори Дж. Кейджа, його безпосередніх учнів та далеких ідейних послідовників чи однодумців «...значно відрізнялися за своєю побудовою та сприйняттям, преса збрала їх під однією назвою під загальною назвою “гепенінги”, посилаючись тим самим на “18 гепенінгів у шести частинах” Капроу. Ніхто з художників не визнавав цього терміну» [6, с. 166]. Тобто акціонізм «Блек-Маунтін стандарту» всі 1950-ті аж до резонансного показу «18 гепенінгів у шести частинах» 1959 року взагалі не мав ніякого загальнопоширеного означення, а потім, протягом ще цілого десятиліття, і перформанс, і гепенінг називали «гепенінг». Термін «перформанс» тільки поступово і досить повільно увійшов до означення власне перформансу. Очевидна сьогодні термінологічна і практична різниця між «перформансом» і «гепенінгом» затвердилася лише у 1970-х (наприклад, у книзі Лучано Інґа-Піна «Перформанс. Гепенінг, акції, акти, активності, інсталяції» [17]. І вже ретроспективно ця термінологія була поширена на явища мину-

лого, аж до перших акцій авангардистів, як це зробила Р. Голдберг, поширивши термін «перформанс» навіть на гепенінг і експериментальний театр [6]. Відгомін термінологічних суперечок досяг навіть далеких (відносно центрів розвитку модернізму) країн. Наприклад, для московських авторів Леоніда Бажанова і Валерія Турчина у 1980 році було дуже важливо підкреслити різницю між перформансом і гепенінгом [2, с. 35–37].

Ось опис твору А. Капроу «18 гепенінгів у шести частинах», який так вразив спільноту, що надав назву різним проявам втілень акціонізму. Він відбувся у жовтні 1959 в галереї Аніт Ребейн у Нью-Йорку. Автор розіслав запрошення з текстом: «Ви візьмете участь в гепенінгах; одночасно ви випробуєте їх на собі». За деякий час запрошені отримали пластикові пакети зі шматками паперу, дерева, фотографіями, розфарбованими уламками і фігурками. Була й інструкція: «Твір буде експоновано у трьох кімнатах, різних за атмосферою» [3, с. 162–163]. «Відвідувачі побачили, що галерея являє собою велике горіще з перегородками з напівпрозорого пластика... <...> кожному роздавали програмку <...> з текстом: “Перформанс складається з шести частин. Кожна містить три гепенінга, які будуть відбуватися одночасно. Про початок і кінець кожного сповістить дзвоник. В кінці перформансу двічі пролунає дзвоник”. Глядачів попередили, що вони мають точно виконувати інструкції: під час перших двох частин вони можуть сидіти у другій кімнаті, під час третьої і четвертої можна перейти до першої і таке інше і кожен раз по дзвонику... <...> По вузьким коридорам крокували маршем постанці... <...> ...в одній з кімнат стояла жінка... в іншій показували слайди... <...> ...двоє виконавців читали написи на плакатах, які вони тримали у руках: “кажуть, що час — це сутність... ми пізнали час... в духовному сенсі...” Лунала флейта, гавайська гітара, скрипка, художники малювали на негрунтованих полотнах, що на стінах, на візках возили грамофони» [3, с. 162–163]. Дія тривала півтори години.

На відміну від подальших настанов Капроу щодо імпровізації та неповторності цей гепенінг декілька разів репетували перед виконанням і тому його аж ніяк не можливо назвати взірцевим прикладом втілення ідеї гепенінгу в її сучасному усвідомленні.

Більш відповідає сучасному розумінню гепенінгу твір Капроу «Увімк./Вимк.» (1994). В ньому йдеться про гурт митців, що зібрався у великому приміщенні. «Ідея була в тому, що кожен з нас може підвестися і увімкнути або ж вимкнути світло. Коли і як це мало статися, ніхто не домовлявся. Хтось міг включити світло, потім хтось його вимкнути. І так далі. І хоча ніякої домовленості щодо тиші не було, ніхто не промовив ані слова. Було навіть чути, як ми дихаємо. Ми спостерігали один за одним, намагались вгадати, хто ж піде до вмикача наступним. Інколи ми дивилися кому-небудь у вічі, ніби як виклик, ніби перевіряли, хто протримається довше. Люди вставали і гралися з вмикачем: одні безперервно, інші у якомусь хитрому ритмі, ніби намагаючись щось цим сказати. Були проміжки по п'ятнадцять хвилин і навіть більше, коли нічого не відбувалося. Заздалегідь ми домовилися лише про те, що кожен може підвестися



і піти, як тільки це йому знадобиться. Експеримент буде вважатися закінченим, коли у кімнаті не залишиться жодної людини. За дві з половиною години мені потрібно було піти на виступ. Коли я полишав приміщення, там ще перебувало десять людей. Після лекції я поїхав на летовище і й досі не знаю, коли саме полишила кімнату остання людина» [8].

На теренах України гепенінг на відміну від перформансу не отримав значного поширення. Це пов'язано з особливостями соціокультурного розвитку, який зумовлював потребу в більшій ролі автора, і значною пасивністю публіки, яка залишається глядачем і не бажає перетворюється на співавторів. Це і загальна пасивність, і очікування від мистецтва ефекту відпочинку, і звичка до дистанції між твором та глядачем. «Як жанр, що робить ставку перш за все на вільного і творчо ініціативного індивіда, гепенінг з самого початку не міг бути популярним в Україні Рад — навіть з позиції творчого протиставлення Системі (адже сам наш андерграунд був пересмикнутий сходинками ієрархій, був задимлений “згарищами амбіцій”). Небезпека маніпулювання глядачем, про яку постійно попереджала пропаганда, виявилася не актуальною для нього, лінивого і незацікавленого» [12, с. 218].

Ось приклад існування гепенінгів в Україні. У 1993 році Володимир Кауфман провів гепенінг «Листи до землян, або Восьма печатка» До собору у центрі Львова були запрошені глядачі. На підлозі були розстелені великого розміру мапи СРСР. Глядачі полишали на них відбитки ніг, бо спочатку крокували по емності з чорнилами. Після невеликого концерту мапи піднімалися на мотузках догори, а під ними виявився шар репродукцій із зображеннями святих, по яких вже ніхто не наважувався йти до виходу. Глядачі власноруч збирали репродукції ікон, аби зробити собі прохід з собору. Ця алегорична дія політичної тематики була просякнута релігійними символами.

Ще один гепенінг, також політичної тематики, був проведений у 1999 році гуртом художників — Андреасом Сарано, Анатолієм Федірко, Іриною Каленік під назвою «Остання вечеря — 2000». Присутні зібралися в одній з київських галерей за великим столом із напоями та їжею. На стіні висіли картини, умовно повторюючи композиційну схему відомого твору Леонардо. На їхньому тлі — вимпели з портретами кандидатів у президенти України. Сама дія проводилася у розпал передвиборчої компанії в країні. Після кількох чарок горілки

гості гучно обирали кандидатів, серед яких були діячі культури і науки різних країн та епох. Існувала також історична символіка — згадка про давню традицію виборів серед козацтва шляхом змагання у гучності перекрикування одних виборців іншими. У повній відповідності з «правилами» гепенінгу, ця дія не мала сценарію і не була обмежена в часі. Присутні глядачі, завдячуючи напоям, швидко подолали пасивність і стали співавторами гепенінгу.

**Висновок.** Мистецький і художній акціонізм є одними з проявів видовищних форм культури. Разом з тим акціонізм мистецький не є гомогенним. До нього належить художній акціонізм, як більш вузький і конкретизований прояв. Останній поділяється на перформанс, гепенінг, флешмоб та інші форми. Зміст художнього акціонізму залежить від спрямованості автора і її інтерпретації глядачами. Художній образ в акціонізмі не є зображувальним. Він не наслідує щось з природи речей (за Аристотелем), не відображає (ленінська теорія відображення), а відбувається у свідомості і діях глядачів за умови взаємодії з твором. Це «половина» від «класичного образу», яка пропонує абстрактні ідеї і інструкції до здійснення. Друга половина — у свідомості глядача. Тільки під час його дій згідно запропонованим інструкціям дві половини об'єднуються (у свідомості) у єдиний художній образ.

Гепенінг є одним з проявів художнього акціонізму. Це принципово колективна, максимально наближена до реалій життя дія, що не має попереднього плану та обмежень у тривалості. Вона оснований на «запрошенні» всіх присутніх до дієвого співавторства, до подолання кордону між твором і глядачем, до перетворення глядачів на співавторів. Це процес, який не передбачає видимий оком результат. Його якість залежить від глибини змін, що відбулися у свідомості присутніх під час взаємодії: пробудження нового досвіду (світобачення, самоусвідомлення, творчості). На відміну від перформансу, автор є тільки «каталізатором» запуску і спрямованості процесу згідно його загальним правилам-інструкціям. Крім «інструкцій», він не має персонального авторського висловлювання, навпаки, бажає бачити авторами всіх оточуючих.

Це перше в Україні системне дослідження гепенінгу. Його подальшим розвитком може бути дослідження акціонізму у Західній і Східній Європі, в СРСР, а також більш докладний опис акціонізму в Україні.

### Література

1. Авдеев А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. Ленинград; Москва: Искусство, 1959. 268 с.
2. Бажанов Л., Турчин В. За гранью искусства // Декоративное искусство СССР. Москва: Советский художник, 1980. № 9 (274). С. 35–37.
3. Белград Д. Культура спонтанности: Импровизация і мистецтво в повоєнній америці / пер. З англ. Ю. Казанової. Київ: Факт, 2008. 528 с. (Сер. «Висока поліція»).
4. Вебер М. Основные социологические понятия / Избранные произведения. Москва: Прогресс, 1990. 808 с. (Социологич. мысль Запада).
5. Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж; Київ: Terra incognita, 2010. 416 с.
6. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. 320 с.

7. Зонтаг С. Хепенинг: мистецтво радикального зіставлення (1962) / Проти інтерпретації та інші есе / Пер. з англ. Віктора Дмитрука. Львів: Кальварія, 2006. 320 с.
8. Капроу А. Просто делать // Художественный журнал. Москва, 2011. № 81. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/222> (дата обращения 30.11/2018).
9. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія. Кн. 1. Як видовища породили режисуру: навч. вид. Київ: Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія», 1998. 104 с.
10. Клековкін О. Номо Simultane: Нарис про людину одночасну та її перформанси, скоєні і не-скоєні, як у театрі, так і поза його межами / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Арт Економі, 2015. 144 с.
11. Краткий словарь по эстетике: Кн. для учителя / под ред. д-ра философских наук проф. М. Ф. Овсянникова. Москва: Просвещение, 1983. 224 с.
12. Сидор-Гибелинда О. Хэппенинг / Альтернативная культура: Энциклопедия / [Сост. Дмитрий Десятерик]. Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005. 240 с.
13. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія / вид. друге, перероб. і доп. Київ: НАКККіМ, 2016. 352 с.: іл.
14. Хренов Н. Зрелища в эпоху восстания масс [Khrenov N. Spectacles in the era of mass uprising] / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры и массовых коммуникаций РФ; Научн. Совет РАН «История мировой культуры». Москва: Наука, 2006. 646 с. (Сер. «Искусство в исторической динамике культуры»).
15. Becker Jurgen und Vostell Wolf. Happening: Fluxus, Pop Art, Nouveau Realisme: eine Dokumentation/ herausgegeben von. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1965. 470 p.
16. Henri Adrian. Environments and Happenings (World of Art S.). London: Thames and Hudson, 1974. 216 p.
17. Inga-Pin Luciano. Performances. Happenings, actions, events, activities, installation. Padova: Mastrogiascomo Editore, 1978. 220 p.
18. Kaprow A. How to Make a Happening, 1966. URL: <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf> (last accessed: 30.11.2018).

#### References

1. Avdeev A. D. Proishozhdenie teatra. Elementy teatra v pervobyitnoobschinnom stroe [Avdeev A. The origin of the theater. Elements of the theater in the primitive communal system]. Leningrad; Moskva: Iskusstvo, 1959. 268 с.
2. Bazhanov L., Turchin V. Za granyu iskusstva [Bazhanov L., Turchin V. Beyond the Edge of Art] // Dekorativnoe iskusstvo SSSR [Decorative Art of the USSR]. Moskva: Sovetskiy hudozhnik, 1980. № 9 (274). S. 35–37.
3. Belhrad D. Kultura spontannosti: Improvizaciya i mystectvo v povoyennij Ameryci [Belgrade D. Culture of spontaneity: Improvisation and art in post-war America] / per. Z angl. Yu. Kazanovoyi. Kyiv: Fakt, 2008. 528 s. (Ser. «Vysoka polyca»).
4. Veber M. Osnovnyie sotsiologicheskie ponyatiya [Weber M. Basic sociological concepts] / Izbrannyye proizvedeniya [Selected works]. Moskva: Progress, 1990. 808 s. (Sotsiologich. myisl Zapada).
5. Vysheslavskiy G. A., Sydor-Gibelynda O. V. Terminologiya suchasnogo mystectva. Oznachennya, neologizmy, zhargonizmy suchasnogo vizualnogo mystectva Ukrayiny [Vysheslavsky G. A., Sidor-Gibelinda O. Terminology of Contemporary Art. The notion, neologisms, jargon of modern visual arts of Ukraine]. Paryzh; Kyiv: Terra incognita, 2010. 416 s.
6. Goldberg R. Iskusstvo performansy. Ot futurizma do nashih dney [Goldberg R. Art of performance. From futurism to our days]. Moskva: OOO «Ad Marginem Press», 2014. 320 s.
7. Zontag S. Xepening: mystectvo radykalnogo zistavlennya (1962) [Sontag S. Happening: The Art of Radical Comparison (1962)] / Protiv interpretaciyi ta inshi ese [Against Interpretation and Other Essays] / Per. Z angl. Viktora Dmytruka. Lviv: Kalvariya, 2006. 320 s.
8. Kaprou A. Prosto delat [Kaprow A. Just do] // Hudozhestvennyiy zhurnal [Art magazine]. Moskva, 2011. No 81. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/222> (last accessed: 30.11.2018).
9. Kisin V. B. Rezhysura yak mystectvo ta profesiya. [Kisin V. B Director as an art and profession]. Kн. 1. Yak vydovyshha porodyly rezhysuru: navch. vyd. [B. 1. How the sights gave birth to directing: educational edition]. Kyiv: Naukovo-osvitnij centr «AELS-tekhnologiya», 1998. 104 s.
10. Klekovkin O. Homo Simultane: Narys pro lyudynu odnochasnu ta yiyi performansy, skoyeni i neskojeni, yak u teatri, tak i poza jogo mezhamy [Klekovkin O. Homo Simultane: An essay about the person simultaneously and its performances, committed and unexpected, both in the theater and beyond] / In-t problem suchas. mystecz. NAM Ukrayiny. Kyiv: Art Ekonomy, 2015. 144 s.
11. Kratkiy slovar po estetike: Kн. dlya uchitelya [A brief dictionary of aesthetics: Book for teacher] / pod red. d-ra filosofskih nauk prof. M. F. Ovsyannikova. Moskva: Prosveschenie, 1983. 224 s.
12. Sidor-Gibelinda O. Heppening [Sidor-Gibelinda O. Happening] / Alternativnaya kultura: Entsiklopediya [Alternative Culture: Encyclopedia] / [Sost. Dmitriy Desyaterik]. Ekaterinburg: Ultra. Kultura, 2005. 240 s.
13. Stanislavska K. Mysteczko-vidovyshhni formy suchasnoyi kultury: monografiya [Stanislavskaya K. The artistic and spectacular forms of modern culture: monograph] / vyd. druge, pererob. i dop. Kyiv: NAKKKiM, 2016. 352 s.: il.
14. Hrenov N. Zrelischa v epohu vosstaniya mass [Khrenov N. Spectacles in the era of mass uprising]/



Gos. In-t iskusstvoznaniya M-va kulturyi i massovyih kommunikatsiy RF ; Nauchn. Sovet RAN «Istoriya mirovoy kulturyi» [State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture and Mass Communications of the Russian Federation; Scientific Council of RAS «The history of world culture»]. Moskva: Nauka, 2006. 646 s. (Ser. «Iskusstvo v istoricheskoy dinamike kulturyi»).

15. Becker Jurgen und Vostell Wolf. Happening: Fluxus, Pop Art, Nouveau Realisme: eine Dokumentation/berausgegeben von. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1965. 470 p.

16. Henri Adrian. Environments and Happenings (World of Art S.). London: Thames and Hudson, 1974. 216 p.

17. Inga-Pin Luciano. Performances. Happenings, actions, events, activities, installation. Padova: Mastrogiacomo Editore, 1978. 220 p.

18. Kaprow A. How to Make a Happening, 1966. URL: <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf> (last accessed: 30.11.2018).

**Глеб Анатольевич Вышеславский**

#### **Хепенинг и его место на карте терминологической системы акционизма**

В статье рассмотрена проблематика зрелищности современной культуры, акционизм, проявляющийся в разных видах искусства, и художественный акционизм. Изучены их особенности, общие черты и отличия. В этой работе уточнена терминология, предложена иерархия и структура соответствующих терминов, исходя из традиции и методов изучения визуального искусства. Рассмотрены особенности свойств художественного образа в акционизме.

Особое внимание было уделено хепенингу как важному проявлению художественного акционизма. Изложены его особенности и отличия от иных проявлений акционизма, прежде всего перформанса. Подчеркнута зависимость акционизма в целом и хепенинга в частности от конкретного исторического и социо-культурного опыта определенного сообщества. Исследована свойственная хепенингу поэтика, эстетика и арсенал художественных средств.

Ключевые слова: хепенинг, художественный акционизм, терминология современного искусства, морфология хепенинга, эстетика хепенинга, хепенинг в современном искусстве Украины.

**Glib Vysheslavsky**

#### **Happening and its Place on the Map of the Actionism Terminology System**

The article highlights the problems of the spectacle of contemporary culture, actionism manifested in different types of art and artistic actionism, their particularities, common features and differences. In this work, the terminology is specified, the hierarchy and the structure of the relevant terms are proposed based on the traditions and methods of research of visual art in particular. The artistic image's features of the properties in actionism are considered.

Special attention is paid to happening, as an important manifestation of artistic actionism. The author outlines its features and differences from other manifestations of actionism, primarily performance. Dependence of actionism in general and happening in particular on the specific historical and socio-cultural experience of a particular society is emphasized. The happening's poetics, aesthetics and an arsenal of artistic means are explored.

Keywords: happening, artistic actionism, terminology of contemporary art, morphology of happening, aesthetics of happening, happening in contemporary art of Ukraine.

*Стаття надійшла до редакції 10.08.2018*