

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

ПЕРФОРМАТИВНА ЕСТЕТИКА В КОНТЕКСТІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА ПОРУБІЖЖЯ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Виконала:

здобувач вищої освіти магістратури
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Юлія АЗАРОВА

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури
Харківської державної академії культури
Світлана ШУМАКОВА

Наукові рецензенти:

- 1) доктор культурології, професор,
завідувач кафедри майстерності актора ХДАК
Антоніна КІКОТЬ;
- 2) кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії і історії мистецтва ХДАДМ
Андрій КОРНЄВ

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
18 січня 2021 року

Харків
2021

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступінь «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
25 вересня 2019 року

ЗАВДАННЯ на виконання кваліфікаційної роботи магістрантки Юлії АЗАРОВОЇ

1. Тема магістерської роботи: **«ПЕРФОРМАТИВНА ЕСТЕТИКА
В КОНТЕКСТІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА ПОРУБІЖЖЯ
XX–XXI СТОЛІТЬ»**

науковий керівник — кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури ХДАК — **Світлана ШУМАКОВА**
затверджені рішенням кафедри режисури від 25 вересня 2019 р.

2. Строк подання роботи — 18 січня 2021 р.

3. Вихідні дані — в роботі досліджуються феномен перформативної естетики сценічного мистецтва на межі XX–XXI ст.

4. Зміст магістерської роботи (перелік питань, що потребують розробки):
ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

РОЗДІЛ 2. ЗАРОДЖЕННЯ ПЕРФОРМАТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ В КОНТЕКСТІ
СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

РОЗДІЛ 3. ПЕРФОРМАТИВНА ЕСТЕТИКА В КОНТЕКСТІ ТВЕРДЖЕННЯ
БЕЗМЕЖНОГО МИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ МЕЖІ XX–XXI СТ.

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури ХДАК Світлана ШУМАКОВА		
Розділ 1	доктор культурології, професор, завідувач кафедри майстерності актора ХДАК Антоніна КІКОТЬ		
Розділ 2	викладач кафедри режисури ХДАК Христина НАСТАЧЕНКО		
Розділ 3	доктор культурології, професор, завідувач кафедри майстерності актора ХДАК Антоніна КІКОТЬ		
Висновки	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури ХДАК Світлана ШУМАКОВА		
Список використаних джерел	Бібліограф ХДАК Світлана ЄВСЕЄНКО		
Додатки	викладач кафедри режисури Христина НАСТАЧЕНКО		

6. Дата видачі завдання — 25 вересня 2019 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів магістерської роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	30.01.2020	
2.	Розділ 1	30.06.2020	
3.	Розділ 2	30.08.2020	
4.	Розділ 3	01.11.2020	
6.	Висновки	07.11.2020	
7.	Список використаних джерел	29.12.2020	
8.	Додатки	29.12.2020	
9.	Редагування тексту	05.01.2021	
10.	Збір рецензій	10.01.2021	

Магістр

(підпис)

(прізвище та ініціали)

Науковий керівник
роботи

(підпис)

(прізвище та ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Аналіз джерельної бази

1.2. Методи дослідження

1.3. Визначення понять дослідження

Висновки до розділу 1

РОЗДІЛ 2. ЗАРОДЖЕННЯ ПЕРФОРМАТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ В КОНТЕКСТІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Витоки перформативної естетики

2.2. Перформативність у сучасній дійсності як найбільш
провокативна культурна та мистецька форма

2.3. Перформативні новації: пошуки нових зв'язків з глядачем

Висновки до розділу 2

РОЗДІЛ 3. ПЕРФОРМАТИВНА ЕСТЕТИКА В КОНТЕКСТІ ТВЕРДЖЕННЯ БЕЗМЕЖНОГО МИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ.

3.1. Репрезентації арт-акцій видатних перформерів (Кріс Берден,
Марина Абрамович, Марк Куинн, Риркрит Тираванія)

3.2. Перформативна естетика сценічного мистецтва межі

ХХ–ХХІ ст.

Висновки до розділу 3

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Попри бурне охоплення як мистецького, так і життєвого простору перформативною дією, проявляється явно недостатня дослідженість феномена перформативної естетики сценічного мистецтва порубіжжя XX–XXI ст. в контексті твердження культурної комунікації нового типу, існування безмежного мистецького синтезу, синтезу реального і художнього.

Перформативній естетиці сценічного мистецтва межі XX–XXI ст. характері: представленість в ній реального, достовірного, «документованого» початка, зосередженість на зв'язках з соціокультурним контекстом та спонтанних проявах «театральності» в повсякденній культурі. Перформативні сценічні дії постають естетизованими формами культурно-комунікативного характеру як специфічні спроби образного осмислення найбільш значущих подієвих ситуацій соціокультурного буття. Перформативні сценічні дії нині стало поширюються та актуалізуються, що й зумовило вибір даної теми дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами та темами. Магістерське дослідження виконано відповідно до плану наукових досліджень кафедри режисури та плану Харківської державної академії культури 2016–2020 рр., затвердженого на засіданні Вченої ради (протокол № 12 від 10 лютого 2016 р.), та є складовою теми «Актуальні науково-дослідні пошуки в контексті сценічного дискурсу».

Мета і завдання дослідження. *Мета магістерської роботи* — дослідити феномен перформативної естетики сценічного мистецтва межі XX–XXI ст. в контексті твердження нових сценічних форм.

Досягнення мети передбачає вирішення ряду завдань:

- проаналізувати джерельну базу за досліджуваною темою;
- виокремити методи дослідження;
- визначити поняття магістерського дослідження;
- відтворити історію затвердження перформативної естетики в контексті сценічного мистецтва межі ХХ–ХХІ ст.;
- проаналізувати у вимірах сценічного мистецтва межі ХХ–ХХІ ст. прояви естетики перформативності з метою простеження еволюції явища;
- обґрунтувати феномен перформативної естетики сценічного мистецтва межі ХХ–ХХІ ст. як особливого театрального-культурного явища, твердження нового типу культурної комунікації.

Об’єкт дослідження — сценічне мистецтво межі ХХ–ХХІ ст. крізь призму перформативної естетики.

Предмет дослідження — перформативність сучасного сценічного мистецтва як спонтанні прояви «театральності» в повсякденній культурі, естетизовані форми культурно-комунікативного характеру.

Методи дослідження. Дослідження здійснюється в межах міждисциплінарного, мистецтвознавчого, культурологічного підходів, що сприяє розширеному розумінню предмета дослідження як особливого театрального-культурного явища.

Мистецтвознавчий підхід спирається на:

- методи аналізу твору й аналізу актуального художнього досвіду творчості автора;
- іконологічний метод як аналітичний спосіб дослідження твору мистецтва, що вивчає його зміст;

- формально-стилістичний метод, який дозволяє виявити усталені ознаки перформативної дії як на формальному, так і на змістовому рівні.

Культурологічний підхід реалізує методи:

- метод аналізу джерел з метою вивчення історіографії обраної проблеми;
- історико-культурний метод, що відтворює історію становлення предмета дослідження;
- метод причинно-наслідкового аналізу для визначення специфіки та співставлення впливів розглянутих фактів досліджуваного феномена.

Загальнонаукові методи: метод контент-аналізу та метод теоретичного узагальнення, що сприяють підведенню підсумків дослідження.

Наукова новизна полягає в обґрунтуванні перформативної естетики сценічного мистецтва межі XX–XXI ст. як сучасного тяжіння до відбиття побудованої на художніх засадах подієвості у вимірах ствердження безмежного мистецького синтезу, поєднання реального і художнього, з метою трансляції цінностей та ідей певної спільноти чи окремої людини через безпосередній, продуманий у нюансах вплив на свідомість реципієнта.

Удосконалено характеристику змістової сутності перформативної дії та засобів її художньої виразності як особливої інтерактивної сценічної практики, що є проявом дії як естетичної, так і суспільної, де активно бере участь саме глядач.

Набула подальшого розвитку мистецтвознавча інтерпретація сучасної перформативної подієвості та процесу її культурно-мистецької символізації в якості нової єдності певної виконавської виразності та глядацького сприйняття — культурної комунікації нового типу.

Практичне значення. Отримані результати магістерського дослідження можуть бути підґрунтям для подальшої наукової аналітики щодо перформативної сценічної практики як новітнього інтерактивного напрямку режисури масових дійств, і можуть бути використані в навчальному процесі при підготовці загальних і спеціальних курсів, зокрема «Інноваційні форми святкової культури», «Історія світового театру», «Режисура свят та видовищ», що викладаються на кафедрі режисури ХДАК. Крім того, положення дослідження можуть бути застосовані при розробці методичних матеріалів та сприяти досягненню і поглибленню теоретичних знань студентів, майбутніх режисерів й акторів. Складові роботи можуть знайти своє застосування в учбових посібниках, наукових працях та сучасних арт-практиках в руслі вивчення сучасних сценічних форм.

Також матеріали магістерської роботи як додаткове теоретичне підґрунтя можуть знаходити застосування у подальших дослідницьких розвідках, в аналітиці молодих науковців, що займаються дослідженням даної проблематики.

Магістерське дослідження виконано згідно з програмою Міністерства культури України № 840/778 «Прикладні розробки у сфері розвитку культури» від 21.09.2018 р., що передбачає здійснення досліджень у галузі культури і театру.

Апробація результатів дослідження. Наукові положення, результати і текст магістерського дослідження обговорені на теоретичних семінарах кафедри режисури Харківської державної академії культури.

Результати дослідження представлені на Міжнародній науково-практичній конференції «Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації» (Харків, 2020) та VI Міжнародній науково-практичній конференції «Театр. Время. Герой» (Уфа, 2020).

Основні ідеї та положення магістерського дослідження відображено в двох публікаціях:

1. Азарова Ю. А. «Перформанс — сучасне уявлення, дія, спектакль в режимі реального часу» / Ю. А. Азарова // Традиційна культура в умовах глобалізації : синергія традиції та інновації : матеріали наук.-практ. конф., 21–22 черв. 2019 р., м. Харків / Упр. культури і туризму, Харків. облдержадмін., Обл. орг.-метод. центр культури і мистецтва. — Харків: Друкарня Мадрид, 2020. — С. х–х.
2. Азарова Ю. А. «Перформативная эстетика в контексте сценического искусства на рубеже XX–XXI столетий» / Ю. А. Азарова // Театр. Время. Герой : сб. науч. ст. по материалам VI Междунар. науч.-практ. конф. / М-во культуры Рос. Федерации, Уфим. гос. ин-т искусств им. Загира Исмаилова. — Уфа, 2020. — С. х–х.

Структура роботи обумовлена її метою, задачами та логікою дослідження й складається із вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів висновків, списку використаних джерел (__найменувань) та __додатків. Обсяг тексту – __сторінок, загальний обсяг роботи – __сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Аналіз джерельної бази

Перформативні практики, перформативність, перформанс-арт останнім часом невід’ємно супроводжують сучасне життя. Всепроникна перформативність як особливий культурний феномен має втілення у різних сферах культури. Відповідно, проблема перформативності вивчається у культурологічних, мистецтвознавчих працях, не втрачаючи своїй актуальності.

Сучасний театр активно експлуатує естетику перформансу, і разом з тим вітчизняна наука про театр не має результатами дослідження цього феномена.

На сьогоднішній день існують різні спроби наукового осмислення процесів, що відбуваються в сучасному європейському театрі, зокрема перформативності, серед яких, насамперед, виокремлюються погляди відомої німецької дослідниці Еріка Фішер-Ліхтей.

Е. Фішер-Ліхтей є одним з провідних світових театрознавців, що різнобічно досліджує феномен перформансу в сучасній художній культурі. Е. Фішер-Ліхтей розглядає мистецтво перформансу з не менш пильною увагою, ніж прийнято в науці по відношенню до традиційних видів мистецтва, і сьогодні її праці визнані ключовими дослідженнями з мистецтва перформансу у світовій гуманітарній науці. У своїх численних дослідженнях вона концентрує увагу безпосередньо на властивостях перформативності, основною ознакою якої вважає подію, що виникає між актором і глядачем в сучасному театрі.

Подія організовується за допомогою ряду провокативних дій, результат впливу яких не завжди передбачуваний і носить в цілому імпровізаційний характер. Відповідно, Е. Фішер-Ліхтей розуміє перформанс як самостійну мистецьку подію, що має власну сутність, та досліджує витoki перформансу і його сучасне побутування. Е. Фішер-Ліхтей формулює низку понять, призначених не тільки для того, щоб інтерпретувати окремі перформанси та «евенти», а й глибше розуміти перформативну природу сучасної культури в цілому.

Перформер — не актор, він не грає роль персонажа, а демонструє свою «присутність» і навіть «умертвіння» свого тіла. Штучне створення іншої чуттєвої реальності (тілесно-матеріальний вплив на публіку) досягається перформером нерідко методом самокатування, яке розглядається Е. Фішер-Ліхтей як процес якоїсь абстрактної трансформації, що викликає роздуми на тему насильства [53].

Е. Фішер-Ліхтей ґрунтується на своєму багатому глядацькому досвіді — майже всі описувані нею постановки (починаючи з 60-х років минулого століття і закінчуючи початком нинішнього) вона бачила особисто. Контекст її досліджень надзвичайно великий — від стародавніх ритуалів до сучасної політичної ситуації. Вона немов препарує художню реальність точним скальпелем хірурга, описуючи провокативні, гостросоціальні, а часом навіть небезпечні перформанси, які увійшли в культурний контекст на правах окремого виду мистецтва і найсильнішим чином вплинули на інші його області.

У центрі уваги Е. Фішер-Ліхтей знаходиться «перформативний поворот», здійснений в мистецтві в кінці ХХ ст., який ознаменував подолання розриву між текстуальною і перформативною культурами та поклав початок театрознавчої рефлексії, об'єктом якого є «спектакль». Е. Фішер-Ліхтей вводить в театрознавство термін «перформативність» саме на протигагу «текстуальності». На думку авторки, культурні процеси другої половини ХХ

ст. зажадали нової естетики, яка могла б описати все різноманіття мистецтв і практик, що володіють специфічним виміром перформативності. Одна з її теорій, зокрема «Створення матеріальності перформативними засобами», запропонувала принцип аналітичного опису перформативності як такої [53].

На погляд Е. Фішер-Ліхтей «звернення до перформативних рис культури дозволило розкрити специфічний характер дій і подій в області культури», що призвело «до виникнення метафори «культура як перформанс». Тож можна спостерігати зростаючу увагу до феномену «перформативності» в сенсі домінанти комунікації. Перформативне розуміння полягає у самому русі, зміні в часі [53].

Отже, Е. Фішер-Ліхтей визначає сенс перформансу у сучасній культурі в якості експериментального театру і нових форм художньої практики в широкому сенсі слова [53].

В один ряд з науковим доробком Е. Фішер-Ліхтей можна поставити «Дослідження перформансу» Річарда Шехнера та «Постдраматичний театр» Ханса-Тиса Лемана, без яких неможливо сьогодні уявити собі вивчення нової культурної реальності.

Разом з названими працями слід назвати і «Штучне пекло: партисипативне мистецтво і політика глядацтва» та «Антагонізм та естетика взаємодії» Клер Бішоп, в яких авторка торкається тенденцій, що поширюються у сучасному мистецтві як стандарт мистецтва співучасті або мистецтва участі. «Штучне пекло партисипативне мистецтво і політика глядацтва» висвітлює «археологію» прийомів сьогоденної художньої практики, К. Бішоп проводить «археологічні дослідження» взаємодії (участі або співучасті публіки) як прийому в різних епохах театральної культури, зокрема культури акціонізма і перформансу ХХ ст.

Слід виокремити дослідження Крістофа Біда «І театр став постдраматичним»: історія однієї ілюзії», яке торкається перформативності у

незвичному ракурсі. К. Біда відштовхується, з одного боку, від класичної «Теорії сучасної драми» Петера Сонди, а з іншого, спирається на концептуальність ідеї «постмодерну».

Роздуми К. Біда стосуються відсутності чіткої категоризації щодо сучасних арт-практик, відповідно, аналітичного методу їх вивчення. Французький дослідник підкреслює нерозробленість теоретичного апарату, призначеного для аналізу сучасних арт-практик. Його книга заслуговує на увагу своїм прагненням встановити серію характеристик (які часом нечітко систематизовані) за допомогою яких можна позначити сучасні домінуючі тенденції та категорію «постдраматичного». За словами самого автора, ці характеристики не є обов'язковими для всіх вистав, але К. Біда розділяє їх на такі груп [68]:

- перетинання театру з перформансом, пластичними мистецтвами, танцем, музикою, кіно, відео, телебаченням і новими медіа, результатом якого стає де-ієрархизація і стан паратаксису, що охоплює основні елементи театрального твору. Текст виявляється всього лише одним з видів сценічного матеріалу, а чільне місце відводиться візуальності, що відображає домінуюче становище візуальних медіа. Істотну роль також грають музичні та вокальні елементи;
- своєрідна практика «відкладання (затримки) сенсу» ставить під сумнів звичний режим глядацького сприйняття, яке стає «відкритим», фрагментованим, і схожим з психоаналітичною технікою вільних асоціацій;
- одночасний збіг і щільність конкретних форм змінює глядацьке сприйняття, перенасичуючи його, фрагментуючи або інтенсифікуючи, тим самим ставлячи під загрозу самі умови його існування. Діалектика повноти і порожнечі, порядку і хаосу, накопичення і позбавлення, тепла і холоду;

- сценічна розробка оповідань, що лежать по ту сторону змісту. Наприклад, у Клауса-Міхаеля Грюбер — де-драматизація, театр патетичного голосу, в якому драматичний елемент присутній лише в якості луни, а у Роберта Уілсона — перетворення сценічного простору в пейзаж, уповільнений рух розрізнених силуетів, калейдоскоп нових міфологічних образів людства, прощання з антропоцентричними формами;
- чисто презентативна форма сценічної події, що вислизає від будь-якого репрезентативного порядку (формула, запозичена у Жана-П'єра Сарразака). Пошук неілюстративного дії, як в сучасному живописі, де жест демонструє перформативний акт, який стверджує власну реальність. Саморефлексивне використання реальності; самореференціальність, що дозволяє розміщувати над-естетичне в естетичному; перехід від театралізації мистецтва перформансу, властивого 1980-м рр., до режиму тотального перформансу для всього театру;
- посилення церемоніального аспекту, що виражається в формалізації пластичних засобів, майже ритуальних формах «прославлення» (часто самого похмурого характеру) тілесності і присутності;
- ослаблення загальної конфігурації сценічної осі і посилення видовищної [68].

К. Біда разом з Х.-Т. Леманом визначає, що нині стало «концепція драми втрачає свою концептуальну цінність» (в театральному перформенсі відсутня театральна ілюзія або епічна дистанція, пізнавані персонажі, інтрига, розважальність, напруга та ін.) [68]. Подібний рід видовищності дійсно можна побачити в роботах Клода Режі, Ромео Кастеллуччі, в дослідях Анатолія Васильєва.

Сучасність бачиться К. Біді концептуальною чехардою, де «енергетичний театр» Ліотара сусідить з феноменологічною опозицією «дії» і

«ситуації», де «гіперреалізм» та «гіпернатуралізм Бодрієра сусидить з парадигмальними опозиціями (репрезентація / присутність, досвід передається / розділяється, результат / процес, означення / маніфестація, інформація / сплеск енергії). Театральна сучасність тяжіє до того, щоб знаходитися «по той бік драми» як вихід на поверхню укладеного імпульсу до розпаду, демонтажу, деконструкції. К. Біда вбачає в «постдраматичному» естетичну та соціальну практику, що існує пліч-о-пліч з драматичним театром [68].

К. Біда детально зупиняється на епосі постмодерну, постмодерних рисах сучасного сценічного мистецтва, концепція «постмодерної» театральної естетики, коли театр використовується в якості метафори з негативним відтінком (постановка, спекталізація, медіазація, симуляція, гегемонія артефактів), а спорідненість театру і революції має на увазі можливість маніпуляції і цинізму. У своїх книгах «Стан постмодерну» та «Постмодерністські байки» К. Біда визначає, що сучасні сценічні практики значно змінюють орієнтацію, сферу застосування і, почасти, сенс в силу історичних та естетичних резонів. Мистецтво постмодерну вимагає взаємодії одержувача (публіки) з суб'єктивним самовираженням відправника (перформера) з метою комунікаційного консенсусу (як загального кодування обміну) [68].

Автор вказує, що нині ускладнюється статус реальності, яка презентується або репрезентується з нескінченним збиранням різних форм реальності, що призводить до свого роду «відкладання» сенсу, заперечення оповідальності як такої, схильності до естетизації. У руслі постмодерністської естетики сучасне постмодерне мистецтво не ілюструє саму епоху постмодерна, а їй протистоять [68].

У загальних рисах сучасне перформативне зрушення К. Біда характеризує як витіснення старої моделі новою моделлю сучасної театральної ситуації в сенсі того, що «філософія театральної дії» постає філософією мовного акту або соціальних відносин.

Зупиняється на дослідженні перформативності у своїй монографії К. Станіславська «Мистецько-видовищні форми сучасної культури», на погляд якої «перформативність — у широкому контексті — означає збіг змісту з формою як його проявом, коли відбувається самоподання змісту: текст або дія стає не просто висловлюванням *про що-небудь*, а й демонстрацією того, що несе це» [45].

Крім того, серед дослідників сенсів і сутності перформативності слід назвати праці сучасних практиків і дослідників світового театру таких, як: Жак Лекок, Ромео Кастеллуччі, Марія Шевцова, Марвін Карлсон і ін.

Узагальнюючи теоретичні положення згаданих праць щодо сутності перформативності, можна сформулювати, що в них виокремлюється аспект (загалом їх більше, ніж один, але його ми виділили як самий основний) — це позиція глядача, тобто можливість навіть відсутності класичного глядача, оскільки перформанс може відбуватися на вулиці, серед перехожих, які його помічають або не помічають.

«Перформатив та перформативність визначається як намір представляти щось аудиторії (*performer* дослівно означає виконавець, а *performing arts* — це сценічна форма, де матеріалом є тіло актора. *Performing* на сцені й у звичайній життєвій ситуації — це практично одне й те ж саме, а індивідуальна поведінка перформера залежить від контексту, в який він потрапляє, тобто та чи інша соціальна ситуація зумовлює відповідну (роль), а отже і спосіб її самопредставлення у тій чи іншій ситуації» [32].

Таким чином, перформативність по своїй суті концептуальна, бо дозволяє додати власного колориту перформера в розуміння громадського простору і того, як художник з ним взаємодіє у руслі опанування новим естетичним досвідом. Цей досвід є побудованим на тому, що у людини, яка стає глядачем, є можливість рухатися всередині й рухати саму арт-подію як

таку. Зокрема, Е. Фішер-Ліхтей називає це однією з ключових ознак перформативності [53].

Сучасна перформативна подієвість належить як культурі повсякденності, так і художній культурі — існуванню одночасно і в просторі мистецтва, і в просторі соціокультурних процесів. Перетини меж емпіричною і художньою дійсностями є сутнісною її характеристикою, як є і характеристикою самої культури межі ХХ–ХХІ ст., що передбачає нероздільні соціокультурні й художньо-мистецькі зв'язки.

1.2. Методи дослідження

Методологія даного дослідження ґрунтується на аналізах та співвіднесенні перформативних сценічних явищ з історичним, соціокультурним і культурно-мистецьким контекстами, визначенні їх місця в загальнокультурному процесі.

Вивчення перформативної естетики сценічного мистецтва межі ХХ—ХХІ ст. як своєрідного феномена сучасної культури вважаємо доцільним у зіставленні та інтерпретації історичних, соціокультурних, культурологічних, мистецтвознавчих, філософсько-естетичних аспектів аналізів її затвердження, передбачаючи міждисциплінарну перспективу аналітики. Головним чином, як обґрунтування специфічних особливостей притаманних перформативній естетиці складових, що проявляє необхідність звернення до естетичного трактування досліджуваного, виокремлення естетичного як такого.

На переконання О. Лосєв, «естетика — наука про вираження, або виразність, тобто прояв внутрішнього в тому, що зовні». За його

формулюванням: «естетика не є просто вчення про красу, оскільки вона вивчає також і потворне, іронію, гумор, трагічне, комічне і т.п.» [69, с. 222].

Сутність естетичного за О. Лосєвим, розкривається зокрема а тому, що «художній твір, звичайно, входить в область явищ природи, але в той же самий час від справжнього художнього твору завжди віє якоюсь свободою. Воно занурює нас в атмосферу безтурботної і привільної свободи. Що є причиною цієї свободи? Річ у тому, що О. Лосєв, подібно до Аристотеля, Фоми Аквінського і Канта, вважав, що характерною рисою естетичного образу є самодостатність, тобто трактування його як самостійної цінності. «Естетичне вираження є предмет... безкорисливого милування»» [69].

«Твір мистецтва говорить сам за себе... сприймається і формулюється в одному цілісному і нероздільній акті естетичного сприйняття». З цієї причини художня виразність за своїм характером проголошує принцип охоплення ідей в акт естетичний». О. Лосєв розглядав естетичне з історичної перспективи, що «створює оригінальні інтерпретації, перш за все прагнучи якомога точніше реконструювати відбиття ключових позицій, коли естетичний синтез локалізується не у смисловій цілісності, а виключно в судженнях смаку і обмежує масштаб домагань рамками цих суджень» [69].

А у своїй енциклопедичній статті, яка є, за оцінкою американського історика Джеймса Скенлана, «інформативним аналітичним нарисом розвитку естетичної теорії від досократиків по теперішній час», О. Лосєв визначав, що «предметом естетики є «естетичне», яке є перш за все чуттєвим предметним буттям. Це — емпірія буття в чуттєвих якостях як буття неподільно злитого з ним, але разом з тими відмінного сенсу, і тільки як виявлена даність цього сенсу воно є естетичним. В естетичному все і чуттєво, і відчутно, і в той же час все осмислено і виразно» [69].

Отже, «можна сказати, що в художньому творі форма і є змістом, а зміст — формою, настільки вони нерозривно злиті в ньому. Цілком очевидно,

що в такому розумінні естетики — наука про висловлення. Річ, ім'я, вираз, це в якому-то сенсі одне й те саме». Чим більш виразніше, а значить, по О. Лосєву, тим більш естетично. Але головне, що втілює лосєвський принцип «вищого синтезу» естетичного, який вимальовуються в органічній цілісності естетичного» [69].

Так яка ж естетична програма, який естетичний досвід перформативності в сенсі художнього світовідчуття, що характеризується відображенням його смислових структур на основі естетичних поглядів і світорозуміння дійсності?

Естетикою перформативного, згідно з поглядами О. Лосєва, «можна вважати самою творчою плинністю свідомості, самим динамізмом внутрішніх станів його творення, відповідного суті художнього переживання. Художнє переживання тому має відігравати провідну роль, адже мистецтво є перш за все художнє пізнання. З пропонованої точки зору художнє світовідчуття розпадається насамперед за такими двома основними напрямками. По-перше, художнього світовідчуття, яке базується виключно на художньому досвіді. І по-друге, таким художнім світовідчуттям, що характеризується накопиченням структур розуміння, коли мистецтво ускладнює і модифікує первинно відчуте буття, згущує його, бажаючи його перетворити. Естетика виникає у сфері аналізу кожної з цих художньо сприйнятих структур: вона зводиться до вивчення емпіричного матеріалу з точки зору форми, формулювання принципів її функціонування» [69].

Приведені міркування занадто загальні і лише орієнтир визначення естетичного переживання перформативної дії в руслі художнього пізнання життя.

Перформативність як естетична структура знаходить певну оформленість виконавець та та глядач позинають «краще розуміти механізми не лише створення сучасного мистецтва, але й функціонування суспільства,

економіки і політики, а також отримує нові знання та формує індивідуально/колективний оновлений досвід... розуміти буття, як в один і той же час і буття і свідомість, причому під останнім розуміється принципова єдністю, тобто будь-яке буття є в той же час і буття сенсу цього буття [69].

В основі перформативного мистецтва як такого лежить «осмислення буття... Ця якість є чистим настроєм, думкою як перетворенням у художню форму. Перформативне мистецтво вказує на культурну його сутність і глибинний його зміст в сенсі художнього пізнання у буттєвому прояві» [69].

Отже, аналіз предмету нашого дослідження доцільно здійснити з точки зору притаманних йому естетичних інтерпретацій. Можна зазначити, що нині спостерігається активне проникнення «в простір естетики методів мистецтвознавчого аналізу» [74], пояснюване «поступовим й цілком передбачуваним стиранням кордонів між естетикою і мистецтвознавством, в результаті якого сама естетика починає все більше сприйматися як дисципліна» [74] не стільки філософська, скільки мистецтвознавча, що й зумовлює мистецтвознавчий підхід даного дослідження. Разом з тим, вельми плідним можна вважати міждисциплінарний кут зору, що сприяє поглибленню уявлення про природу досліджуваного предмету.

Тож, враховано міждисциплінарність аналітики з використанням інформації з різних галузей наукового знання, в першу чергу, з використанням єдності мистецтвознавчого й культурологічного підходів, бо культурологічний кут зору, виходячи з розуміння досліджуваного об'єкту як феномена культури задає дослідні параметри, доповнюючи мистецтвознавчі аналізи. Дослідження здійснюється в межах міждисциплінарного, мистецтвознавчого, культурологічного підходів, що сприяє розширеному розумінню предмета дослідження як певного театральнo-культурного явища.

Мистецтвознавчий підхід спирається на:

- методи аналізу твору й аналізу актуального художнього досвіду творчості автора;
- іконологічний метод як аналітичний спосіб дослідження витвору мистецтва, що вивчає його зміст через призму текстових джерел та візуальних конвенцій;
- формально-стилістичний метод, який дозволяє виявити усталені ознаки перформативної дії як на формальному, так і на змістовому рівні.

Культурологічний підхід реалізує методи:

- метод аналізу джерел з метою вивчення історіографії обраної проблеми;
- історико-культурний метод, що відтворює історію становлення предмета дослідження;
- метод причинно-наслідкового аналізу для визначення специфіки та співставлення впливів розглянутих фактів досліджуваного феномена.

Загальнонаукові методи: метод контент-аналізу та метод теоретичного узагальнення сприяють підведенню підсумків дослідження.

Синтез означених підходів і методів відповідає сформульованій меті і задачам дослідження.

1.3. Визначення понять дослідження

Вивчення перформативності, на жаль, демонструє розмитість поняття «перформанс» в контексті театру.

В основі парадигми перформативності, яка мислиться в контексті театру певною сукупністю виразних форм, прийомів і методів, лежить

комплекс уявлень про мистецтво перформансу. Однак з огляду на те, що термін «мистецтво перформансу» став загальною назвою, яке застосовують до всіляких шоу, яке йде безпосередньо на очах у глядачів» [1, с. 308], слід починати з виявлення критеріїв перформативності, спираючись на роботи дослідників.

Даючи визначення поняттю перформансу, відомий французький театрознавець П. Паві у «Словнику театру» зазначає, що «перформанс об'єднує як рівноправні різні візуальні мистецтва: театр, танець, відео, поезію і кіно» [26, с. 233].

Дія, що розігрується перформером, за формою ближче творчості художника, ніж актора, і в рівній мірі може бути властиво хепенінгу. Хепенінг як «щось середнє між художньою виставкою і театральною постановкою» [26, с. 277] в трактуванні американського критика С. Зонтаг має дві відмітних особливості: «звернення» до аудиторії і звернення до часу. Під першим мається на увазі «насильницьке, образливе втягування аудиторії в те, що відбувається» [26, с. 279]: публіку можуть облили водою, обсипати пральним порошком, оглушити різними шумами, загнати у вузький простір і змусити підглядати за тим, що відбувається навколо в дірочки, викликаючи «напругу видовища». Під другим мається на увазі непередбачуваність тривалості вистави, відсутність інтриги і дії, що наводить С. Зонтаг на порівняння хепенінгу з алогічністю сну і традицією сюрреалізму. Треба сказати, всі наведені риси хепенінгу в сучасній практиці міцно закріпилися за перформансом.

У дисертаційному дослідженні Д. Буличової поняття перформансу і хепенінгу авторка подає як синонімічну пару в контексті акціонізма. В якості загальної тенденції Д. Буличова виділяє відносини глядач—творець: «Глядач перетворюється зі стороннього спостерігача у «співтворця», що впливає на становлення твору і відчуває при цьому ефект зворотного зв'язку» Засобами досягнення «зворотного зв'язку», за Д. Буличовою, є: провокативність,

епатаж, експериментальність, соціальність, нелогічність в поєднанні різних видів мистецтва. За логікою Д. Буличової, перформанс відрізняється від драматичної вистави, головним чином, новою формою комунікації з глядачем, в результаті якої глядач стає учасником вистави. Отже, мова йде саме про форму комунікації [13].

У науковому дослідженні М. Решетової підкреслюється, що практика перформансу вміщує таку комбінацію елементів дадаїзму, сюрреалізму, східних традицій і філософій, а також колаж різних видів мистецтва і техногенних ефектів, що в результаті нетрадиційного творчого підходу завдає удару по поняттю мистецтва і системі цінностей. На думку М. Решетової, парадигма перформансу розмита через складові її основи еkleктичні протиріччя, тобто можна сказати, що авторка, насамперед, акцентує увагу на методі колажу, що властивий перформансу [48].

Мистецтвознавець Ю. Кривцова також відзначає в основі перформансу еkleктичний синтез футуризму, колажу, дадаїзму, сюрреалізму, драми абсурду, абстрактного експресіонізму і пластичних експериментів концептуального мистецтва. Ю. Кривцова акцентує увагу на антагонізмі засобів виразності, які характеризують перформанс у «поєднанні непоєднуваного»: комунікативності і відчуження, провокації і щирості, тілесності і ментальності тощо, що визначає існування перформансу «на кордоні між мистецтвом і дійсністю» [24, с. 191]. Таким чином, простежується логіка полярності і балансу перформансу між феноменом мистецтва і фактом дійсності, що виходить за рамки поняття мистецтва.

При цьому стирається межа між тим, що сприймається як частина вистави, і тим, що виходить за його рамки, не даючи можливості передбачити і контролювати реакцію публіки. У наведеній в якості ілюстрації постановці П. Гандке «Образ публіки» авторка демонструє приклад непередбаченої режисером реакції глядачів на образи, що призвели до спроби фізичної розправи з перформером.

У свою чергу, цей акт відповідної реакції аудиторії Е. Фішер-Ліхт пропонує характеризувати як «перформативний поворот», відзначаючи, що «традиційні естетичні теорії виявляються практично непридатними для адекватного осмислення «перформативного повороту». У результаті важливим критерієм в оцінці перформансу є «не форма його подачі (вона може мати властивості ритуалу або видовища, виявитися безглуздим повторенням окремих актів або дій, які одночасно йдуть на різних майданчиках та змушують глядачів вибирати об'єкт спостереження), а процес інтеракції між учасниками. Вочевидь, мова йде про зміну форми комунікації з глядачем, завдяки якій спектакль перетворюється в спів-буття» [53].

Виразним прикладом перформативної комунікації можна вважати поставлену К. Серебренниковим «Тригрошову оперу» за п'єсою Б. Брехта, в якій актори в образі жебраків одночасно з'являються і на сцені, і серед глядачів у партері, бельєтажі і на балконах, які ще не зайняли після антракту свої місця, умовляючи подати їм милостиню. Реакцію залу можна охарактеризувати як гучну (публіка обговорювала те, що відбувається, спілкувалася з акторами, деякі розщедрювалися) і неагресивну, оскільки ситуація сприймалася в контексті брехтівського сюжету, даючи присутнім можливість відчувати себе учасниками вистави. Отже, можна говорити про обмін ролями, який відбувся, оскільки не актори, а глядачі були поставлені в запропоновані обставини, що провокують живу реакцію, яка спостерігається акторами.

Подібну співтворчість акторів і глядачів, на думку Е. Фішер-Ліхтей, є головною ідеєю і механізмом перформативності. При цьому тілесний контакт між акторами і глядачами змушує останніх співпереживати акторові, а не персонажу [53], що співзвучно з поняттям «вторгнення реальності», введеним Х.-Т.Леманом. Йдеться про те, що непорушний принцип театрального мистецтва — мимесис — заміщається «присутністю» [26].

Проте треба відзначити, що актори у «Тригрошовій опері» в цілому підпорядковувалися законам театрального мистецтва.

З виділених Е. Фішер-Ліхтей найбільш ефективних сучасних сценічних стратегій — зворотних співвідношень актора і ролі — як раз мається на увазі використання тіла актора не в якості інструменту, а з метою трансформації тілесності в енергію, що передбачає стан трансу, який практикується за Е. Гротовським. Цієї стратегії дотримується в режисурі послідовник Е. Гротовського — А. Васильєв, який створив у Москві театр «Школа драматичного мистецтва» як лабораторію для дослідження фізичних і метафізичних можливостей актора [53].

У свою чергу у спектаклях Р. Уїлсона «тіла акторів постають в новій якості» [53] завдяки індивідуальній манері руху в просторі. Це можна спостерігати, наприклад, у здійсненій Р. Уїлсоном постановці «Казки Пушкіна» в московському театрі Націй (2015). За визнанням Е. Миронова (виконавця ролі Пушкіна), виставі передували виснажливі репетиції, протягом яких режисер вивчав пластику і особливості характеру акторів, знаходячи для кожного неповторні ефектні виразні засоби. Увага приділялася характеру рухів у просторі, особливій пластиці жестів, інтонаційної манері вимови або музичного виконання тексту, гармонійності взаємодії елементів виконання з художнім оформленням вистави. Проблема втрати прописаного автором образу персонажа зумовила те, що творча увага режисера немов перемикалася з характеру персонажа на «особливу енергію, що випромінюється актором», яка повинна сприйматися як «енергія, яку випромінює персонаж» [53].

Е. Фішер-Ліхтей, вочевидь, не ставила завдання охопити весь обсяг поняття перформанса, подаючи перформативність як щось само собою зрозуміле, що не вимагає визначень, які могли б провести розмежування між натуралістичними і художніми діями перформера як «комунікативної форми заперечення сенсу, що набуває форми абсурдного заперечення реальності

(логіки тексту й законів мови) та являє собою спробу створення на основі авторського задуму іншої реальності, властивої естетиці сюрреалізму і абстрактного екзистенціалізму (сни, фантазії, мрії), що в контексті театру сприймається як нефігуративна сценічна дія. Прийом колажу в цьому випадку є виправданим і єдино можливим способом з'єднання елементів, оскільки відповідає дискретному характеру сновидіння (інобуття). Провокативність у цьому випадку апелює не до інстинктів, а до підсвідомості, енергетично заряджаючи аудиторію, формуючи настрій і викликаючи стан як процес суггестивного переживання. Отже, відмова від мимесиса в його драматичному контексті передбачає наявність ритуальної дії і трансформацію мимесиса у сферу символічної (містичної) свідомості, тобто нового способу мислення як «мислення сну» [53].

Визначаючи поняття провокативності у своєму дисертаційному дослідженні, Е. Морозова, сама будучи митцем, позиціонує її не тільки як визначальну особливість перформансу, але й як невід'ємну частину соціокультурного життя. Бо девіантна поведінка перформерів, на перший погляд сприймається «зловмисним порушенням соціальних норм» проте виступає «важливим інтегруючим соціальним фактором» [39, с. 11].

«Performing на сцені й у звичайній життєвій ситуації — це практично одне й те ж саме, а індивідуальна поведінка залежить від контексту..., тобто та чи інша соціальна ситуація зумовлює відповідну (роль), а отже і спосіб її самопредставлення [32].

Узагальнюючи результати вище приведених дослідження, можна зробити висновок, що сфера вивчення перформативності зосереджена навколо двох головних тем:

1) форми комунікації актора з глядачем («подія», «перформативний поворот»);

2) форми взаємодії фізичних і метафізичних можливостей тіла актора.

Отже, близькі поняття перформатив та перформативність, «дія-перформатив та перформативність дії, при чому перформативність у цих випадках розуміється у другому значенні слова — представляти щось аудиторії». «Performer дослівно означає виконавець, а performing arts — це форми мистецтва, де матеріалом є голос і тіло актора, тобто спів, танець і власне сам театр)» [32].

Висновки до розділу 1

1. З'ясовано, що сучасна перформативна подієвість належить як культурі повсякденності, так і художній культурі — існуванню одночасно і в просторі мистецтва, і в просторі соціокультурних процесів. Перетини меж емпіричною і художньою дійсностями є сутнісною її характеристикою, як є і характеристикою самої культури межі ХХ–ХХІ ст., що передбачає нероздільні соціокультурні й художньо-мистецькі зв'язки.

2. Визначено у даній магістерській роботі певну доцільність міждисциплінарних аналізів з використанням інформації з різних галузей наукового знання, насамперед, з використанням єдності мистецтвознавчого й культурологічного підходів, бо культурологічний кут зору, виходячи з розуміння досліджуваної перформативної естетики як феномена сучасної культури задає дослідні параметри, доповнюючи пріоритетні мистецтвознавчі її аналізи.

3. З'ясовано, що, у перформативному дискурсі склалися різні за змістом, але близькі за звучанням поняття: *слово-перформатив* та *перформативність слова*, *дія-перформатив* та *перформативність дії*, при чому перформативність у обох випадках розуміється у другому значенні слова — представляти щось аудиторії (*performer* дослівно означає *виконавець*, а *performing arts* — це форми мистецтва, де матеріалом є голос і тіло актора, тобто спів, танець і власне сам театр). *Performing* на сцені й у звичайній життєвій ситуації — це практично одне й те ж саме, а індивідуальна поведінка перформера залежить від контексту, в який він потрапляє, тобто та чи інша соціальна ситуація зумовлює відповідну (роль), а отже і спосіб її самопредставлення у тій чи іншій ситуації.

4. Уточнено, що визначення дефініції такого явища, як перформанс, в силу його багатозначності є неоднорідним та незавершеним.

РОЗДІЛ 2

ЗАРОДЖЕННЯ ПЕРФОРМАТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ

2.1. Перформативний поворот як ґрунт перформативної естетики

Сталося так, що в 60-і р. XX ст. у США і майже відразу слідом в Європі з'являється новий тип мистецтва — перформенс, який збирає в собі всі мистецтва відразу, відкинувши їх обмеження. Перформанс не визначається однією тільки мультидисциплінарністю — він дійсно об'єднує в собі широкий спектр виразних засобів з абсолютно різних типів мистецтв. Performance art — це ще й нові конвенції існування мистецтва і його сприйняття. Вони були сформульовані не без впливу політичної ситуації того часу. Весь сенс перформансу — в дії, яка спрямована не на фіксацію або опис вже сформованого положення, а на зміну реальності. Художники починають відрубувати собі фейкові руки, пояснювати картини мертвому зайцю, лежати на хрестах з льоду і вирізати на собі бритвою зірку над лобком: у фігурі перформера зустрічаються театральний режисер, актор і художник. Зникає різниця між виробництвом і твором, а аудиторія стає частиною твору, навіть не бажаючи цього, навіть не будучи про це обізнаною. У перформансі актор перестає зображати персонажа, режисер перестає залежати від сценографа або директора театру, а художник позбавляється від дистанції між собою і своїм твором або матеріалом, тому що його тіло — *це і є та твір, і матеріал*.

Мистецтво перформансу з'являється як виплеск демократичної креативної енергії в бажанні змін, але також і з туги по живому і справжньому, реальному, чомусь, що відбувається прямо зараз і до чого можна мати пряме відношення. Час є одним з елементів, якими визначається існування перформансу. До іншим відносять простір, наявність перформера (наживо або за допомогою медіа) і аудиторія, яка схильна до тих чи інших афектів і яка є об'єктом і суб'єктом відносин, що виникають між нею і

виконавцями. Однак, як показує досвід сучасного театру, наявність перформера (ні в живому, ні в медіалізованому вигляді) необов'язково для виникнення перформативної ситуації — театр без людей.

Дослідження Еріки Фішер-Ліхтей Роузлі Голдбер забезпечують розуміння самої суті перформансу і його впливу на виконавські мистецтва, зокрема фіксації зв'язків, які є у сучасного театру з перформансом, і того впливу, який перформанс на сучасний театр надав.

Попри проблеми визначення перформансу через питання «що це таке», можна досить просто описати його через питання «чому він більшою мірою визначається», тут Еріка Фішер-Ліхт пропонує використовувати категорію події як основоположної ознака перформативного. Подія, що відбувається між перформер і спостерігачами / учасниками — те, що робить перформанс можливим. Слідом за перформансом сучасні театральні вистави стали переходити в категорію події. Питання про документацію та відтворення перформансу досі стоїть гостро, і в цілому прийнято вважати, що відтворити або повторити перформанс неможливо, це знищує його сутність. Перформансу не розглядається як щось стабільне і таке, що можна легко повторювати (у цьому сенсі широко поширена й ідея, що насправді не буває й однакових вистав, що з кожним повтором через ледь помітні зміни в грі або таймінгі, вистава акумулює зміни, які провокують нові враження і повідомлення — ця ідея з тієї ж області романтичного, щ ніби виставу не можна записувати на відео і на відео дивитися, бо нібито вона втрачає свою *liveness*, жвавість, і перестає бути тою, якою була). Все частіше з'являються вистави, які, за Е. Фішер-Ліхтей, в самій своїй суті зав'язані на «петлю відповідної реакції», тобто включають у свою подія реакцію глядачів, яка відразу до разу робить виставу наочно іншою [53].

У сучасному театрі пануючої постдрами — постдраматичному або після перформативного повороту — глядач є співтворцем. Тож що в контексті театральної теорії вважається перформативним поворотом?

У 60-х роках, за двадцять років до свого теоретичного опису, в практиці мистецтва оформляється так званий перформативний поворот. Поступово це підводить практиків і теоретиків виконавських мистецтв і культури взагалі вперше поглянути на перформативні властивості культури, на властивості дії, яке важлива саме по собі, а значенням може не наділятися або наділятися вже після сприйняття. Погляд цей став необхідний тому, що перформанси, які відбуваються у 70-х рр., і перші досліді нового театру неможливо було більше аналізувати в рамках традиційних естетичних теорій, які мають на увазі, що твір має певний кінцеве значення, закладене автором і що може бути переданим аудиторії і сприйнятим в більш-менш неспотвореному вигляді. Це все не означає, що новий театр неможливо інтерпретувати. Проблема в тому, що кращі зразки сучасного театру не можуть обмежуватися жодною запропонованою інтерпретацією, завжди виходячи за їх рамки. Більш того, найчастіше режисери такого типу театру розраховують на те, що інтерпретація і «смисли» або «історія» будуть народжуватися в голові глядача — у кожного свої.

Театр «відмовляється» від літератури, хоча після перформативного повороту з'являються і тексти для сцени, які можна теж позначити як постдраматичні: в них очевидна перформативність, в них абсолютно загубленими постають концепти драми, конфлікту, сюжету, героя або персонажа. До таких текстів відносяться твори, наприклад, Хайнера Мюллера, Ельфріди Єлінек, Сари Кейн, Райнальд Гьотца, Мартіна крімп та багатьох інших.

Е. Фішер-Ліхтей пише: «вочевидь, що в рамках перформансу виникла ситуація, в якій два співвідношення, є основоположними як для естетичної теорії герменевтики, так і для естетичної теорії семіотики. Визначені заново: по-перше, співвідношення між суб'єктом і об'єктом, між спостерігачем і предметом спостереження, глядачем і актором, і, по-друге, співвідношення

між тілесно-матеріальним і знаковим аспектом елементів, між тим, що означає і означуваним» [53].

Саме це розмиття до тих пір очевидних позицій глядача і актора є ще однією властивістю сучасного театру. Насичуючись перформативними практиками, театр адаптує його основні методи: деконструкцію сенсу, звернення до самого себе і тематизацію самого себе, вивертання назовні внутрішніх механізмів своєї роботи, зрушення від гри / акторства (acting) до виконання (performing), критику репрезентації і ілюзії, проблематизацію базової структури суб'єктивності, вибір нетеатральних місць для показу вистави, участь у виставах хворих і покалічених людей (наприклад, таких, що страждають ожирінням або анорексією), різні форми насильства перформерів над власним тілом прямо в рамках спектаклю [53].

Змінюється і положення актора. Якщо в класичному драматичному театрі актор був центральною фігурою вистави взагалі, вся репрезентація будувалася на його харизмі та присутності на сцені, його здібностях захоплювати глядача і вживатися в роль. З огляду перформативності, відбувається зрушення — роль актора змінюється до виконавця-перформера, його завдання розширюються від декламації тексту до широкого кола практик: співу, пластики, акробатики, складних нерепрезентативних моделей присутності. Тепер для перформера важливо не наскільки якісно «прогнати через себе текст» п'єси або поставити себе на місце виконуваного персонажа, а як можна точніше виконувати режисерські завдання, які можуть бути вкрай різноманітні. Місце актора в самих авангардних прикладах постдрами зрівнюється з місцем будь-яких інших елементів вистави — музики, світла, сценографії або предметів; бувають і приклади, коли вистава позбавляється від професійних акторів або живих людей взагалі. Разом з цим слід мати на увазі, що в контексті пост драми з будь-якої тенденції є винятки, та існують приклади, в яких актори не є маріонетками в руках режисера, а його співтворцями або навіть єдиними, хто «збирає» спектакль: придумує тексти,

рух, імпровізує паузи із власних міркувань. Ці зміни в ролі живого виконавця часто розглядаються як обмеження його потенціалу і деградацію з високого рівня психологічної гри. Насправді цілком очевидно, що такі трансформації тільки розширюють можливості перформерів: тіло виконавця стає засобом виразності саме по собі, і воно здатне «повідомити» набагато більше, ніж промовляє текст. Ця фізична реальність на сцені транслює аудиторії енергію без репрезентації, перформер не грає — він просто є. Причому бути він може чим завгодно — може живим тілом, а може неживої маріонеткою, може предметом декорації, може трупом.

Раз вже сучасний театр іде з-під ярма літератури і перестає пропонувати акторові вживатися в роль, то пропадає і потреба в лінійному наративі і розповідності взагалі: немає ланцюжка, за яким можна спостерігати, немає «долі героїні» і «початку, кульмінації і кінця». У театрі паралельно з розвитком власне театральної мови відбувається і розвиток деякої, театральної етики, магістральним напрямком розвитку якої є емансипація глядача, постановка його на один щабель з творцями. Наратив і оповідальність — це по суті репресивні практики, вони нав'язують глядачеві жорсткий каркас сюжету, від якого просто неможливо відхилитися. В межах перформативної дії у глядача значно більше свободи (проте, не всі до цієї свободи готові). Режисерські практики нерідко націлені не на раціональне сприйняття вистави глядачем, а на чуттєве або підсвідоме. Об'єктом передачі є не вербальне повідомлення, а враження та емоції. Саме розширення глядацької чуттєвості є одним з найважливіших ефектів перформативної дії.

Якщо немає наративу, то що ж є? Є колажність і фрагментарність оповіді, а іноді немає і їх — просто «щось відбувається», що обґрунтовано само по собі як театр жестів і рухів і що викликає у глядача вільний політ асоціацій і вражень. Це — простір пост драми, постмодерністський простір. дослідник театру Крістоф Біда, в своєму тексті «І театр став постдраматичним: історія однієї ілюзії» серед іншого зосереджується саме на

зв'язку постмодерну і сучасних театральних практик. На думку К. Біда, саме концепція постмодерну максимально підходить для опису сучасних перформативних практик, що тяжіють до прямого сполучення, схрещення з практиками інших мистецтв, ослабленні внутрішньосценічної осі і посиленні видовищної, подвійності значення.

Нарешті, ще однією з ключових ознак того типу сценічних пракик, про які ми говоримо, є відмова від мимесиса, тобто спроб мистецтва копіювати реальність. Навіть якщо у виставах використовується, наприклад, життєподібна сценографія, по ходу справи майже завжди відбувається якийсь розлом реальності; актори не намагаються вести себе «життєво», а у багатьох режисерів і зовсім гротескність стає основним методом. Саме це не завжди зрозуміле почуття дивацтва, *weirdness*, і є, здається, однією з головних емоцій порфомативної дії, яка звертається до чуттєвості людини.

Порфомативна дія — це ситуація, конкретний тип театру.

Оскільки сучасна порфомативна дія — це скоріше *work-in-progress*, ніж стабільне явище на території постдрами. Це свідчить про те, що тепер є способи виразності за межами тексту, що тепер театр — це не вираження форми, а радше створення певної ситуації, часто необхідної для формування складних відносин між перформером і глядачем. Це дає в руки режисера або ініціатора вистави значно ширший інструментарій, ніж це доступно в театрі драматичному. В цілому історію сучасного театру можна розуміти як історію усвідомлення і розуміння вистави як окремого і незалежного художнього твору, а отже, і усвідомлення і розуміння режисера як повноцінного учасника. Постдрама дробиться на безліч важливих явищ, але мейнстрімом сучасного театру залишається так звана сценічна перфомативність у розумінні сьгоднішніх театральних практик.

2.2. Перформативність у сучасній дійсності як найбільш провокативна культурна та мистецька форма

Жоден вид мистецтва не належить постмодернізму настільки, наскільки належить йому мистецтво перформансу. Воно формувалося протягом кількох десятиків років минулого століття, вбираючи в себе всі ідеї, принципи і установки постмодернізму. Перформанс реалізується як мистецтво, під яким ми розуміємо особливу сферу культури, діяльність в межах художньо-естетичних перетворень найбільш значущих моментів соціокультурного буття, коли втілення виникають на основі образно-символічних конструкцій в театралізованих діях.

Щоб простежити, звідки ростуть «коріння» театралізованої форми перформанс, потрібно звернутися до її первісної суті, пов'язаної з мистецтвом. До основних особливостей мистецтва «перформансу» можна віднести те, що центрі — висловлювання художника, його акт самовираження, крім того, те, що основним виразним засобом, інструментом і матеріалом цього висловлювання є тіло художника. Ю. Кривцова актуалізує концепт тіла як центральний жанростворюючий елемент перформансу. Разом з тим, перформанс «функціонує на кордонах різних мистецтв» [24]. Цю думку підтримує німецький театрознавець Х.-Т. Леман в концепції про «постдраматний театр», що включає перформанс, який «стає місцем зустрічі різних мистецтв» [26, с. 50]». Обов'язковим компонентом мистецтва перформансу є співучасть аудиторії, «діалог художника з публікою». Як пише американський мистецтвознавець Р. Голдберг, «в перформансі бачили засіб подолання відчуження між виконавцем і глядачем, адже той і інший одночасно відчували на собі його дію» [13, с. 189]. Домінування візуальних образів; епатажність, експресивність, провокативність, парадоксальність; різноманіття місць дії; відсутність прямолінійного наративу; поліфонічний характер інтерпретації; сутність у в спонтанній дії, що нерідко не

репетирується й не володіє літературним сценарієм — все це специфічні риси перформанса.

Зо висловлюванням Ю. Кривцової, перформанс — «двозначна історія-комунікація, розіграна на стику мистецтва і повсякденного потоку життя» [24]. Серед основних особливостей мистецтва перформансу простежуються ознаки плюральності, ризоматичності, інтертекстуальності, спонтанності, спектакулярні.

Для театралізованої форми «перформанс» також характерні тілесність, міждисциплінарність, синтетичний характер, функціонування на кордоні реального та художнього, спонтанність, варіативність, співучасть аудиторії. Ці якості успадковані від мистецтва перформансу, яке отримало найбільшу популярність в епоху актуалізації постмодернізму в культурі та мистецтві (остання третина XX ст.). Тому аспекти постмодернізму закладені в цій театралізованій формі генетично.

Отже, перформанс розглядається як театралізована форма, заснована на імпровізації і взаємодії виконавців з аудиторією, організована на честь значимої для цієї аудиторії події, для якої характерні переважання візуальних образів, синтетичний міждисциплінарний характер, акцент на створенні атмосфери, костюмування, спонтанність, фрагментарність, інтертекстуальність.

Сьогодні можна виділити декілька типів перформансу, виходячи з особливостей взаємодії виконавців з аудиторією і з переважних виразних засобів. Це так званий «Wellcom» (зустріч гостей), арт-перформанс, інтелектуальний перформанс, перформанс-вечерін-ка, живі статуї, міми, перформанс ростових ляльок, медіа-перформанс, леді-фуршет, змішаний тип.

Спроможність будь-якого типу перформансу багато в чому залежить від артистичності, чарівності, харизми виконавців, їх зовнішнього вигляду, вміння імпровізувати. Художній керівник вуличного Театру пана Пежо, в творчому «банку» якого не тільки вистави, а й перформанси, наводить цілий перелік якостей, якими повинен володіти актор. Серед них «кмітливість»,

«навички саморежисури» і «сканування ситуації», почуття і розуміння простору, «периферійний зір», «темперування дії», «навички маніпуляцій», «внутрішня наповненість», «адресний посил» [53]. Драматургія визначає форму і концепцію перформансу, виходячи з тематики події, місця, масштабу його проведення і особливостей аудиторії. Драматургія перформансу — це завжди драматургія взаємодії виконавців з аудиторією і часто драматургія, яка потребує фіксації на стабільному носії, що втілюється в художньо-естетичній концепції події. Її неможливо спланувати заздалегідь на сто відсотків, але можна розробити подібну концепцію події, продумати, які виразні засоби зможуть її реалізувати і створити необхідну атмосферу, а також направити імпровізацію в потрібне русло, позначивши деякі прості правила гри з аудиторією. Роль драматургії в перформансі зростає ще й у зв'язку з підвищенням рівня його сценарності при переході в сферу театралізованих форм. Під сценарністю ми розуміємо властивість соціокультурного явища, що виражається в попередній розробці (плануванні, моделюванні, впорядкуванні), структуруванні та словесній фіксації задуму будь-якого дійства засобами, аналогічними засобам створення сценарію. Тим більше якщо «в мистецтві перформансу автор є автором концепції, яку сам же і реалізує», «він — одночасно той, хто представляє ідею і виконує її» [6]. Автор художньо-естетичної концепції та її виконавці можуть бути різними людьми.

Плюральність розмиває композицію перформансу, множить конфлікти, рушійні імпровізаційні дії і взаємодію перформерів з аудиторією, що виражається в:

- безлічі паралельних сюжетів, заснованих на взаємодії з аудиторією;
- безлічі шляхів розвитку кожного з цих сюжетів, які народжуються тут і зараз в співавторстві з аудиторією,
- нелінійному, мультіінтерпретативному сприйнятті.

Різоматичний характер розвитку дії в перформансі знижує його рівень сценарності в порівнянні з традиційними театралізованими формами, робить традиційну форму запису драматургічної розробки неможливою. Це:

- концепція, яка виражена основним художнім образом події, що створює певну атмосферу;
- вказівка основних персонажів з їх характеристикою та описом зовнішнього вигляду;
- досить прості вказівки або правила взаємодії з аудиторією;
- драматургія місця, тобто заплановану адаптацію і оформлення простору;
- фінал.

При цьому фіксація на стабільному носії, як і наявність всіх перерахованих елементів, не носить обов'язкового характеру.

Перформанс є надзвичайно інтертекстуальним, і такі особливості інтертекстуальності, як фрагментарність, гетерогенність, схильність до запозичення, «колажний» принцип роботи, повторне використання «осколків і обривків чужих текстів» заради трансляції закладених в них смислів і породження нових, властиві перформансу як театралізованій формі, де вступають в полілог і взаємодіють сюжети достовірної реальності і художні тексти. Слід підкреслити важливу роль аудиторії, кожен член якої інтерпретує смисли, що народжуються у взаємодії текстів, по-своєму. Інтертекстуальність перформансу втілюється в його еkleктичності і нелінійному прочитанні смислів: полісмилова багатозначність робить його принципово «мультиінтерпретативним».

Таким чином, у відносно новій актуальній театралізованій формі «перформанс», заснованій на принципах плюральності, спонтанності, інтертекстуальності, формується новий тип драматургії, який вимагає від його авторів нового типу драматургічного мислення, вміння мислити монтажно, векторно, лаконічно в широкому сенсі слова як здатності за допомогою мінімальних вказівок направити взаємодію виконавців і аудиторії

в потрібне русло, домогтися створення необхідного образу, атмосфери, а також високого рівня довіри до виконавців.

2.3. Перформативна новація: пошуки нових зв'язків з глядачем

Насамперед, уточнимо яке відношення перформанс має до театру. Як було вище зазначено, перформанс існує в найрізноманітніших контекстах, іноді дуже далеких один від одного. Під перформансом розуміють різного роду перевтілення й не тільки в театральному просторі. Найбільш часто під перформансом розуміють мистецьку акцію, що носить епатажний, екстравагантний характер та має своєю метою приголомшити глядача оригінальністю, незвичайними ідеями та відчуттями.

Втім, якщо взяти точний переклад слова «performance» з англійської мови (виконання, подання, виступ), стає зрозуміло і допустиме вживання поняття «перформанс» по відношенню до будь-якого роду перевтілень і лицедійства. Словники, як правило, трактують термін «перформанс» як концептуальне мистецтво, що спеціалізується на зображенні переживань, станів свідомості, соціально-психологічних явищ, привертаючи увагу в існуючій соціокультурній реальності, коли засобом і матеріалом творчості служать людське тіло, зовнішній вигляд, жести, поведінка художника-митця, що бере на себе роль актора. Іншими словами, перформанс – це мистецька акція, принципово націлена на певне самовираження, можна сказати, самовираження «в чистому вигляді», заради обраної мети і глядача. Причому «глядач» розуміється досить широко – як суб'єкт, що має в даний момент відношення до комунікації (нехай навіть і не вступаючи в безпосередню вербальну комунікацію).

Перформанс містить у собі не тільки звернення до присутнього суб'єкту, але й іноді до неприсутнього, ефемерного глядача-спостерігача, що не обов'язково існує в реальності. Отже, перформанс – уявлення, дія,

спектакль – форма сучасного мистецтва, де твором виступають дії персонажа або самого автора, за яким глядач спостерігає в режимі реального часу.

Основними рисами перформансу є:

- дієва активність;
- ефемерність;
- сам творець постає твором мистецтва;
- те, що відбувається, захоплює дух;
- основна увага прикута до одного або двох героїв;
- основний зміст нерідко складають німі сцени, оскільки головним є зорове сприйняття;
- своєрідний синтез, переплетіння різних спецефектів – шуму, гучної музичного супроводу, звукових ефектів, театральних перевтілень, яскравих незвичайних акторських костюмів тощо.

Найбільш яскравими прикладами перформерів можуть служити такі: Петро Павленський, який прибив свої «чоловічі принади» цвяхом до бруківки Красної площі; російський живописець Олег Кулик, що приміряв на себе образ людини-пса, який голосно гарчить і кидається на натовп людей; всім відома своїми «навіженствами» Марина Абрамович, яка досліджує відносини між художником і аудиторією, межами тіла і можливостями розуму; знаменитий заокеанський живописець Джексон Поллак, який підстелив ватман під ноги і малював ними різнокольоровими фарбами тощо. Подібні дії митців-авторів викликають живий інтерес, сильні емоції, бурхливе обговорення глядачів. Ці представники нових віянь мистецтва надихаються неоднозначністю соціокультурної дійсності, бурхливим життям, і у своїй роботі вдаються до нетрадиційних методів залучення цільової аудиторії до свого творення.

Перформанс може бути авторським зверненням з метою афішування проблемної задачі чи важливої інформації.

Таким чином, перформанс – це неординарне, дивне, інтригуюче, іноді шокує глядачів уявлення, всілякі публічні акції, коли об'єктом дії постає сама людина як певна «гра з глядачем».

Перформативність, перформативні практики, перформанс-арт — останніми роками ми звідусіль чуємо ці терміни. Найчастіше їх вживають відносно двох мистецьких явищ сучасності: контемпорарного образотворчого мистецтва та актуальних сценічних театральних дійств. Спробуємо розібратися і визначити, яку ж традицію наслідує перформанс: візуально-образотворчу чи дієво-театральну?

Проблема перформативності в різних трактуваннях вже понад півстоліття пульсує в філософських, культурологічних, мистецтвознавчих, літературознавчих та інших дослідженнях, не викликаючи сумнівів у своїй актуальності. Визнання перформативності як особливого культурного феномену відбулося ще в минулому столітті, а його всепроникний характер тією чи іншою мірою втілювалися в різних сферах культури.

На сьогоднішній день існують цікаві роботи щодо перформативних проявів практично в усіх сферах людської діяльності. Численні роботи про перформативність пов'язані з її проявами у сфері художньої культури. Існують цікаві рефлексії, що стосуються різних видів мистецтва: літератури, архітектури, живопису, музики, кіно і театру.

Нині вплив аспектів культури постмодернізму зазнало і таке явище культури, як драматургія театралізованих форм. Сфера театралізованих форм утворюється цілеспрямованою діяльністю художньо-естетичного відображення і перетворення найбільш значущих (подієвих) моментів реального (безумовно достовірного) соціокультурного буття (в масштабах від особистості до суспільства в цілому). Втілення ця сфера знаходить у виникаючих на основі образно-символічних конструкцій, представлених у свідомо здійснюваних, організованих діях з використанням комплексу

виразних засобів, що утворюють цілісний континуум театралізованого середовища. Ми маємо на увазі цілісність, що виникає в момент дійства як результуючий ефект співучасті сценариста, постановника, виконавців, персоналу, аудиторії та власне подієвої основи.

При цьому сфера театралізованих форм існує як відносно самостійне явище, що відрізняється від театрального мистецтва вираженням ступенем представленості в ній реального, достовірного, «документованого» начала; від театралізованих форм різних арт-практик, виступаючих також явищами художньої культури; і від спонтанних проявів «театральності» у повсякденній культурі, де вони виконують більшою мірою функції естетизованих форм загального культурно-комунікативного характеру.

Драматургія театралізованих форм — це особливий тип драматургії, існуючий у сфері театралізованих форм, що відбиває її особливості. Виходячи з цього, драматургія театралізованих форм постає як цілеспрямована діяльність, певним чином програмує втілення майбутніх театралізованих явищ, що в образній формі відтворюють реальну подієву основу. Тим самим, ця драматургія розглядається як специфічний спосіб образного осмислення найбільш значущих подієвих ситуацій соціокультурного буття, що виражається в образно-символічних конструкціях, які є основою майбутніх театралізованих форм.

Зазначені особливості дозволяють відрізнити цей тип драматургії і від драматургічних форм власне театру, і від різних театралізованих арт-практик, що виникають у сучасному мистецтві, і від спонтанних проявів театральності, існуючих в повсякденній культурі.

Тому в обраній темі необхідно простежити яким чином аспекти культури сьогодення втілюються у просторі театралізованих форм, яка їх взаємодія з традиційно закладеними установками. Відзначимо ту важливу

обставину, що мова йде про сферу, яка базується на цілеспрямованому, організованому, орієнтованому на стійкі культурні зразки типі діяльності.

На наш погляд, для створення «перформативного» (в широкому сенсі слова) потрібно мінімум умов. Якщо спробувати знайти найбільш коротку «формулу перформансу», то ми виявимо, що, часом, необхідний тільки суб'єкт-виконавець — людина, що здійснює перформанс. Зовсім необов'язковий глядач — адже виконуючий суб'єкт може уявляти його, але не знаходити в реальності (можливо, саме так діяв первісна людина, здійснюючи свій древній перформанс перед природою, також можна, мабуть, розглядати поведінку психічно хворої людини, яка бачить галюцинації і спілкується з ними, як «болючий перформанс»). А якщо уявити перформанс як спробу комунікації, то зовсім необов'язково така комунікація приверне глядача, але вона може бути виконана сама по собі. Зауважимо, що поняття «глядач» є відносним, адже, у перформансі, «глядача», як такого, може і не бути (хоча ми подумки уявляємо те, що відбувається дія).

Існує і зворотна ситуація, коли для існування «перформативного» потрібен тільки глядач («уважний»), і зовсім необов'язковий виконавець. Так, наприклад, ми сідаємо дивитися у вікна грозу, очікування справжнього «світло-подання» від природи. Перформанс починає існувати, коли ми свідомістю розуміємо наявність якої-небудь дії і уважно за цим починаємо стежити. При бажанні, перформанс можливо зафіксувати за допомогою творчості у різних видах мистецтва. Тоді перформанс перетворюється в образ, хоча сам по собі, міг і народиться з образу (якщо ми одушевляєм природу і сприймаємо її характеристики цілісно, як під час згаданої грози, ми починаємо уявляти її образ, а потім дивимося «розгортається» дія). Виявляється також взаємозалежність перформансу та тексту: текст може створити перформанс і навпаки, сам перформанс — це якийсь текст, який інтерпретується.

Ще однією умовою «перформативного» може бути наявність маски — не як речового об'єкта, але як способу створення образу, викладу, атрибута гри. Як зазначає Е. Тихомирова, маска — це явище, що відбиває результат взаємини людини і світу через образи [2, 3]. Тобто маска — умова комунікації, і як «комунікативний» (фактично «соціальне») явище, вона придатна у перформансі. Це наводить на думку, що комунікація — основний результат перформансу. Нижче ми повернемося до цієї ідеї, спробувавши простежити акумуляцію досвіду у перформансі. Як маска [2, 4], так і перформанс — це форми побудови проєкції.

У просторі театру всі перераховані умови перформативного можуть зустрічатися і використовуватися одночасно. У театрі ми знаходимо і маску, і виконавця, і комунікацію, і глядача, і текст.

Важливим моментом у спробах визначити справжній зміст театральної перформативності, є питання «як визначати театр?».

Оскільки деякі дослідники розкривають перформативність і перформанс як процес створення дійсності (див. вище), напрошується питання: чи може театр, активно використовує простір уявного, повністю належати дійсності, реальному. Театральний перформанс можна зводити в іншу категорію — наприклад, як не-повсякденну практику (театр як священнодійство), уявну реальність, навіть розглядати як нереальність, створену на протизагони реальному, або як дійсність, створену штучними засобами, паралельну звичайної дійсності і т. д. (уважний читач цієї статті може представити свої варіанти визначення). Якщо відійти від традиції розглядати театр як мистецтво, пов'язане з реальністю, суспільними установками, ідеологією, рівнем розвитку суспільства і культури, можна виявити можливість вивчати його як щось абстрактне і як об'єкт, який не реалізується ідеально, так, як було задумано. Напевно, така наукова дискусія ще чекає свого втілення. І оскільки немає ніякої можливості вирішити це питання в межах однієї статті, звернемося до традиційного розуміння театру

як простору комунікацій. В такому випадку театральний перформанс — це засіб, можливість комунікації, а перформативні практики — квінтесенція досвіду (соціального і індивідуального).

Розглянемо перформативні практики, здійснювані в просторі світового театру, розуміючи під цим сукупність наступних компонентів:

- власне гру, подання, манеру виконання ролі, трансформації образу;
- цілі і завдання, заради яких створюється уявлення, простір висловлювань, адресованих будь-кому;
- дискурс театральної сцени, яка репрезентує ідеї режисера, оформлювача, звукорежисера — тобто «перформанс» людей, що створюють театр.

Необхідно виділити два рівня театральних перформативних практик. Перший рівень — це власне вистава, подання, театралізація — іншими словами перформанс, момент повного або неповного занурення в роль, в задані умови, гра заради глядача. Другий рівень — це перформанс «внутрішнього життя» театру, де також присутні ролі режисера, актора (виконавця), костюмера, гримера і т.п.; тобто «театр у театрі». У непрофесійному середовищі іноді можна почути таку думку: «Актор завжди грає, навіть у житті». Процес підготовки постановки має свої закони, а кожна репетиція - це уявлення заради подання. Таким чином, розглядаючи історію театральних перформативних практик, ми повинні говорити про велику кількість сукупних явищ: історії акторської майстерності та режисури, розвитку культурних тенденцій у театрі, історії гри і ставлення до неї, основних ідей драматургії тієї чи іншої епохи, театальному етикеті, принципи роботи з роллю і багато іншого.

Отже, перформативні художні досліді і практики — це такі, в яких художникам, коли вони залишаються, хоча іноді і умовно, на території сучасного мистецтва, вдається звернути погляд на простір і процеси

людського життя в особливих іпостасях: в іпостасях несподіваного переходу до «перформативного», ніби зсередини «просто» життя, незалежно від його співвіднесеності із системами культури і мистецтва.

Перформативність — у широкому контексті — означає збіг змісту з формою як його проявом, коли відбувається самоподання змісту: текст або дія стає не просто висловлюванням про що-небудь, а й демонстрацією того, що несе це повідомлення.

Висновки до розділу 2

1. З'ясовано, що можна виділити два рівня театральних перформативних практик. Перший рівень — це власне вистава, подання, театралізація — іншими словами перформанс, момент повного або неповного занурення в роль, в задані умови — гра заради глядача. Другий рівень — це перформанс «внутрішнього життя» театру, де також присутні ролі режисера, актора (виконавця), костюмера, гримера і т.п. — тобто «театр у театрі».

2. Визначено, що театральний перформанс — це засіб, можливість комунікації, а перформативні практики — квінтесенція досвіду і соціального, і індивідуального.

3. Уточнено, що перформативні художні дослідження і практики — це такі, в яких митець власно створює, хоча іноді і умовно, територію сучасного мистецтва, звертаючи свій погляд на простір і процеси людського життя в особливих іпостасях: в іпостасях несподіваного переходу до самої суті «перформативного» — ніби зсередини «просто» життя у його співвіднесеності із сучасною культурою.

4. Сформульовано, що перформативність — у широкому контексті — означає збіг змісту з формою як його проявом, коли відбувається самоподання змісту: текст або дія стає не просто висловлюванням про щось, а й демонстрацією того, що несе це повідомлення.

РОЗДІЛ 3

ПЕРФЕРМАТИВНА ЕСТЕТИКА В КОНТЕКСТІ ТВЕРДЖЕННЯ НОВОГО СЦЕНІЧНОГО «ХУДОЖНЬОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ» НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ.

3.1. Репрезентації арт-акцій видатних перформерів (Кріс Берден, Марина Абрамович, Марк Куїнн, Риркрит Тираванія)

Нині перформативний уклін «ініціює процес синтезу художніх мов і взаємовпливів естетичних парадигм [53]. Вочевидь, що з 60-х рр. минулого століття перформанс змінився невпізнанно. Саме тоді публіка увійшла, а точніше, була втягнута в спільний з художниками простір і час події. Для цього перформери для початку зробили глядача свідком у вузькому, майже кримінальному сенсі слова. Публіка змушена була регулярно спостерігати, як художник мучиться, причому без метафор. В нього стріляють, він повзає по битому склу (Кріс Берден), кусає себе, залишаючи сліди зубів, їсть пудинг з власної крові (Мішель Журніак), розлючено рве свої волосся щіткою (Марина Абрамович) або цвяхом прибиває крайню плоть до табурету (Боб Фланаган). Час від часу публіці нав'язувалася небувала раніше роль лиходія — це вона ріже одяг на Йоко Оно та наводить на Марину Абрамович заряджений пістолет.

Художники досі капають кров'ю на полотна (Франко Бі), відливають з неї і заморожують скульптурні автопортрети (Марк Куїнн), але перформативності в цих жестах поменшало — публіка звикла до кривавого матеріалу.

Що відрізняє класичний перформанс від театрального спектаклю — не сцена і п'єса, але принципово інший рівень присутності глядача. Хеппенінг, акція та перформанс запропонували новий установчий договір у сучасному

мистецтві, новий контракт — скасовувалася робота на художній образ, згорталася і піддавалася критиці багатовікова робота на репрезентацію. Пропонувалася колективна дія, де власне сенс залишали за дужками, точніше, надавався у розпорядження кожного з учасників події. Важливіше була саме спільна дія.

В англійській мові *performance* — це і спектакль, і перформанс. Схожість безумовно є: все відбувається як би в єдиному просторі і реальному часі, але в цьому «як би» вся справа. Класичний спектакль пропонує окрему історію, окреме сценічне час і простір, в яке глядач фізично не допущений. Він спостерігач, якого потрібно зацікавити, змусити співпереживати. Глядач може плюватися, обливатися сльозами або ігнорувати. Він зберігає просторово-часову дистанцію. Тільки мала дитина може втрутитися у театральне дійство. Перформанс пропонує якраз загальний процес і множинність смислів, максимальну неразделенность події на виробництво і сприйняття. Перформер намагається зробити глядача співавтором, розділити з ним відповідальність за події, а в перспективі і спільну долю. Це і є перформатив.

За півстоліття було випробувано безліч варіантів подібної «відкритої роботи» (Умберто Еко), «смерті автора» (за Ролану Барту або Мішелю Фуко), «естетики взаємодії» (Ніколя Бурріо), «критики репрезентації» та інші спроби взаємодіяти з глядачем прямо, безпосередньо. Так, у своїх перформансах-годувань художник Рікрит Тіраванія — доброзичливий тайський кухар. Він готує сам і надає глядачеві можливість приготувати що-небудь за його рецептами, пропонує випити вина, скористатися безкоштовним інтернетом, подивитися кіно, побалакати. Те, що відбувається при цьому, — люди, розмови, їжа, запахи, враження — його мистецтво. Свідчу, це цілком неповторне мистецтво, пам'ятається довго, в деталях, і перформанс Тіраванії в нью-йоркському лофті не схожий на його перформанс в Національній галереї Софії. Що стосується змісту, то

болгарські студенти, з якими я розмовляла в Софії, бачили зовсім не те, що, скажімо, я, сам Тіраванія, художник Дуглас Гордон або куратор виставки іспанці рідко Солаков (Locally Interested, 1999). Але саме ці спливаючі смисли занадто мала стипендія та занадто дорогий інтернет, випадковість як обов'язкова умова події, потlach як сучасний ритуал, сучасне мистецтво в провінції та багато-багато іншого — входять до правила затіяної художником ігри і задають їх.

Ситуація кардинально змінилася. У чому цими змінами ми зобов'язані «бабусею перформансу» Марини Абрамович і її гучним програмами у світових музеях Нью-Йорка і Лондона до Москви. Її знамените «Балканське бароко» (1997), отримала Золотого лева у Венеції, було вже майстерно театралізовано: Марина сиділа на величезній горі з кісток, намагалася очистити їх від залишків м'яса, розповідала історії, співала. Її лекції і «виджейство» теж не цуралися театральних ефектів. Показ в Тейт Модерн документації її розставання з Улаєм після тридцятирічної розлуки на Китайській стіні супроводжувався ефектним стэндапом перед екраном, помахиванием руки і мелодраматичным Good bye, good bye, Ulay. У «Семи легких п'есах» (2005), музейної реконструкції п'яти чужих перформансів і двох своїх, Абрамович вже відверто і з викликом виступала як актриса і режисер.

Сьогодні мейнстрім західного перформансу — документація та музейна реконструкція. Глядачеві, як правило, пропонується відеозапис в чорному боксі, рідше вистава в реальному часі. Пошлюся на думку Хела Фостера про реконструкціях а-ля Абрамович: «у реконструкціях ми позиціонуємося як випадкові свідки події, яка легко може статися і без нас. Більш того, деякі реконструкції зацікавлені в камері більше, ніж в аудиторії; а нові перформанси часто готові бути саме художнім образом. В результаті ми вже не існуємо в просторі-часі події»³. І далі Фостер відзначає ще одну важливу тенденцію сучасної візуальної культури: «перформатив вже нічого

не актуалізує, він забезпечує віртуалізацію, в результаті чого глядачі ми приходимо, щоб відчувати себе теж трохи примарними».

Місце перформансу між традиційним виставковим простором («білий куб») і відеоартом («чорний бокс») стало проблемним, як тільки глядач перестав співіснувати з перформером в єдиному часі і просторі. З цього моменту перформанс і пов'язані з ним поняття «процесуальність» і «присутність» увійшли в сіру зону нерозрізнення жанрових особливостей. Сталося це приблизно в той же час, коли театр зістрибнув з класичної сцени і рушив у бік перформативності.

Чому перформанс повертається і чому на сцену? Однією з причин, поряд з обіцянкою глядачам небувалого присутності, є те, що він відкриває їм власне роботу мистецтва, показує, як це працює. Глядачів, яких цікавить, як влаштовано видовище, безумовно, менше, ніж звикли емоційно співпереживати сценічній історії і грі акторів, але, здається, їх уже чимало.

До перформативності на театральній сцені ми повернемося, але спочатку про події та перформативних наслідки московського акціонізму 1990-х. Думка про те, що радикальний акціонізм — наслідування західним перформансу (і зокрема віденському акционізму), здається мені на рідкість поверхневим. Поросся, з показовою буденністю зарізаний в галереї «Ріджина» і розданий глядачам як з каталогу виставки, не мав нічого спільного з ритуальним Театром оргії і містерії Германа Нитча. Найдивовижніше в історії «П'ятачка, роздає подарунки» (11 квітня 1992 року) — це демонстрація протесту біля метро «Преображенська площа». У той же час в Думі обговорювалося введення смертної кари, яке не викликало ніяких хвилювань в суспільстві. Нам не дано передбачити, як наше слово відгукнеться.

Перформанси Олега Кулика почалися в 1991 році, коли його арт-директором галереї «Ріджина», задовго до його перетворення на тварину.

Журналіст Джон Рокуелл в січні 1993 року в «Нью-Йорк Таймс» порівняв нашу бурхливу діяльність «Риджине» з Фабрикою Енді Уорхола. Мені вона скоріше нагадувала про «Агитспектакле» Мейєрхольда, пізніше перейменованому в «Земля дибки» (1923). Задум режисера імпровізувати під відкритим небом серед автомобілів і велосипедів, вводячи в простір дії той кулемет, то похідну кухню, радикально змінювала уявлення про театр. У «Риджине» Кулик міняв уявлення про виставку. Роботи інших митців ставали матеріалом для непередбачуваних жестів «експозиціонера». У його експозиціях картини розгойдувалися під музику Майкла Джексона, їздили по залу, брязкаючи дзвіночками і відтісняючи глядачів до стіни. Заховані за стінами солдати тримали картини в руках, скульптури стояли на танучих подіумах з снігу, підлогу галереї перетворювався на газон. Простір гранично театралізовувалось і глядач максимально втягувався в подію. Вкусивши глядача в Стокгольмі («Інтерпол», 1996), Кулик досяг межі цього втручання. До нього на глядача так не робили. Кріс Берден, правда, кидав сірники на оголене тіло дружини (Match Piece, 1972), але в цей момент вона не була ні дружиною, ні глядачем. Вона асистувала, так що конвенції були дотримані.

Олег Кулик порушив кордони недоторканності іншої людини в жанрі перформансу з грандіозним скандалом. Те, що «Інтерпол» став фактом історії мистецтва, а не сумним фактом біографії «зоофреніка» Кулика, «хулігана» Олександра Бренера, знищила в залі роботу художника Венда Гу, і куратора Віктора Мізіано, — майже диво. Спроби відлучити їх від професії були дуже енергійні. Практично у кожній серйозній інституції світу, підвиваючи, виліз факс з «Відкритим листом світової художньої громадськості про початок агресії проти мистецтва і демократії російських постимпериалістів.

Легко зрозуміти обурення підписантів. Я теж вважаю, що кусати глядача не можна і не можна знищувати роботи інших художників (особливо доречно нагадати про це в розмові про перформативності). Але нагадаю, в теорії перформативності працюють не стільки критерії істинне-хибне, добре-

погано, скільки категорія ефективності. Проект «Інтерпол», підготовка до якого (що складалася з млявих дискусій) тривала більше двох років, був присвячений проблемі успішної комунікації Заходу і Сходу в нових геополітичних умовах. З'ясувалося, що продуктивний діалог неможливий у відсутності твердої позиції. Але тверда позиція здатна штовхати до рішучих дій. Інакше кажучи, успішна комунікація загрожує агресією — такий стокгольмський урок «Інтерполу», ще довго обговорювався світовим художнім співтовариством. Юнаком Кулик мріяв «увійти у сни людства» і, здається, щось в цьому роді сталося.

Перформанс як мистецтво — у виконанні як чоловічому, так і жіночому — за самою своєю природою забезпечив в 70-е подальші приклади того, як феміністки та інші радикальні елементи можуть втілювати себе в альтернативних художніх формах. Поставши на деяку дистанцію від дадаїстів і хеппенінгу 60-х, мистецтво перформансу не дозволяло третирувати себе як предмет споживання (адже його ні купити, ні продати), замінивши звичайні художні матеріали на щось лише трохи більше, ніж дії власного тіла художника. Протягом двох десятиліть, в 60-е і 70-е рр., мистецтво перформансу привертало до себе невелику, але впливову художню аудиторію, проте зараз воно звучить жваво, резонуючи в пам'яті, фотодокументах, письмових свідченнях очевидців. Озираючись назад, розумієш, що деякі проекти — значимі також і з точки зору порівняння між Америкою і Європою — виступають як показові.

Відразу ж стало очевидно, що європейський перформанс за характеристиками своїм відрізняється від американського (Люсі Липпард, наприклад). На її погляд, європейська практика виглядала більш різкою, рубав, фізично викликає, небезпечно орієнтованої на біль, рани, насильство і хвороби, ніж щодо більш мирна її північноамериканська різновид. При порівнянні висвітлюються відмінності у громадської і філософської традиції,

притаманних двом континентам, а також специфіка пережитого в ті роки кожним з них кризи.

В Америці каліфорнієць Кріс Верден особняком коштує серед тих чоловіків-художників, в мистецтві яких вразливе, слабке тіло грало першу, а часом навіть головну роль. Опуси Вердена, безумовно, відрізнялися шалений безпечністю типу «відірви голова». У своїй так званій «Стрільби» (1971) Берден звернув жорстокість культури на себе самого і свою аудиторію: він попросив свого друга з певної дистанції вистрілити в себе так, щоб злегка зачепити руку, — і в атмосфері згущеного драматизму перевірити тим самим зв'язок між успіхом і поразкою. Той факт, що Берда серйозно поранило кулею (тобто поразка прийняв саму болісну форму), послужив лише того, щоб підкреслити дилему, на вирішення якої аудиторія так і так, що називається, вплила: дилему між «дистанцією», необхідної для традиційної драми, і зобов'язанням розділяти відповідальність за події, які перед тобою відбуваються. Велика частина ранніх перформансів Берда полягала саме в тому, що його оголене тіло піддавалася фізичному ризику. Деколи ці дії, особливо якщо не вдавалося привернути до них увагу публіки, знімалися на 16-міліметрову плівку. Інші збереглися тільки завдяки скупим записам Берден, схожим на щось на зразок рецепту, керівництва або формули. Ось, наприклад, рецепт перформансу «Тихо крізь ніч»: «Мейн-стріт, Лос-Анджелес, 12 вересня 1973 р. Тримаючи руки за спиною, я повільно, насилу просуваюсь по битому склу. Глядачів зовсім мало, більшість просто перехожі». Кулі, гас, бите скло, електричний провід під напругою - ось що в ранні роки своєї творчості Берден обирав інструментом заподіяння шкоди собі самому, хоча він, подібно іншим концептуаліст, відмінно знав, що події увічнюються не в людській пам'яті, а в фотографіях і документах.

Наприклад, у звіті про перформансі Берден «Kunst Kick» під час Базельської ярмарки мистецтв 1974 читаємо: «На публічному відкритті [ярмарки] ... о дванадцятій дня я ліг нагорі двопрогонових сходів в

Мустермессе. Чарльз Хілл штовхав моє тіло, і я скочувався на дві-три сходинки поспіль». Звідси видно, що художник звів себе до об'єкта, що зазнає тиску або насильства, знову і знову провокуючи у своїй невеликій, але все-таки хибно вуайеристській аудиторії напруженість між провиною і вивільненням від умовностей. Крім того, безпристрасний склад Бердена наводить на думку чи то про іронію, чи то про псевдонауку, і досягається пародійний ефект, натякаючи, що високотехнологічне суспільство применшує особистість.

Всесвітньо відомі перформанси Марини Абрамович.

Питання «Чому ЦЕ — мистецтво?», часто задається їй з 1970 по 2005 рр. навіть в Америці, де такі питання ставити взагалі не прийнято, вона часто цитує. І додає, що відповідь на це питання — вся її життя.

Дійсно, якщо ознайомитися з біографією і послужним списком жінки, про яку часто знають лише уривчасту інформацію на кшталт «вона дивилася в очі людям три місяці без перерви» або «в результаті проведеного перформансу вона втратила два літри крові» — стає зрозуміло, що це мистецтво. Тому що обиватель сам би так не зміг. Мало того, не захотів би. Отже, пропонуємо вашій увазі лінійну (ну, майже) біографію і той самий послужний список людину, про яку прийнято говорити або з захопленням, або з нерозумінням. Цей список доводить, що для того, щоб стати найбільшим в мистецтві бунтарем, підпалювати двері ФСБ і взагалі порушувати закон — зовсім необов'язково.

«Бабуся світового перформансу» народилася 30 листопада 1947 р. у Белграді, звідки втекла до 29 р. Відомості про її дитинство досить однозначні — у дівчинки були складні стосунки з батьками, вона рідко їх бачила, мама і тато Марини під час Другої Світової війни були югославськими партизанами. Однак народилася Марина вже тоді, коли замість шальних куль та притулків Абрамовичи здобули славу героїв, і, за її словами, стали приділяти їй вкрай

мало уваги. Однак перший свій урок перформансу вона отримала саме завдяки батькові.

У 14-річному віці Марина попросила батька купити їй масляні фарби. Той виконав її прохання, проте один папи вирішив пожартувати над підлітком. Він вилив на полотно суміш фарб і підірвав її петардою. Всі учасники залишилися цілі і неушкоджені, це було першим усвідомленням: в мистецтві процес може бути важливіше результату.

Після того, як батько Марини залишив сім'ю, мати, вимушена виховувати дітей «за себе і за того хлопця», ввела в сім'ї військову дисципліну. Необхідність виконувати команди без обговорення і кожен день приходити додому не пізніше 10 вечора гнітила дівчину, і, судячи з її інтерв'ю, Марина пронесла це почуття через все своє життя. Пишуть, що вона мало не загинула у віці тих же 14 років, коли грала в російську рулетку пістолетом своєї матері. В результаті, опинившись недосяжною для твердої маминої руки, Марина відразу ж зайнялася речами, які викликали б жах у будь-патріархального батьків.

В 1970 р. вона закінчила Університет Мистецтв у Белграді і почала сольні виступи. Вони стануть надбанням громадськості, їх будуть обговорювати, жахаючись і плачу — але потім, 30-40 років потому.

Щодо Балканського еротичного епосу. Перша серйозна популярність до Марини Абрамович прийшла з фільмом, який деякий час безконтрольно жив на каналі YouTube, поки публіка не розгледіла в деталях, що там зображено. Цей перформанс, — там грають живі люди, — відбувається на пливці, а не на сцені, і доступний до перегляду в будь-який час. Правда, в публічних місцях, найчастіше — у вигляді фрагментів.

Що цікаво, вітчизняній публіці Абрамович стала відома завдяки цьому продукту 2006 року випуску, і потім цінителі стали шукати інші її роботи — зокрема, перформанси 70-х і 90-х.рр. Тому спочатку все-таки про нього.

У фільмі Марина розповідає про те, як на її батьківщині прийнято взаємодіяти з природою та Богом, з містичними і фізичними явищами. Складно зрозуміти, наскільки достовірна ця історія, однак у ній показано і те, як балканці колись полегшували пологи своїх дружин допомогою власних геніталій, і те, як з їх же допомогою зіцлювали хвору худобу. Абрамович загострює свою увагу на тому, що в її рідній культурі інтимні місця людей використовувалися в домашній і груповій сільській магії як мають особливу силу. Наприклад, «якщо на Балканах жінка хотіла, щоб її коханець або чоловік любили її, вона засовувала маленьку рибку собі в кицьку і залишала її там на всю ніч. Вранці вона діставала померлу рибку, потім смалывала рибку в порошок, змішала її з кавою і вранці подавала його коханця або чоловіка. Вважалося, якщо він вип'є цю каву, то ніколи від неї не піде» — це одна з найбільш безневинних сентенцій, показаних в 13-хвилинному фільмі, забороненому до демонстрації практично скрізь з-за великої кількості еротичних сцен. Але якщо добре пошукати в особистих блогах, добре захищених від дітей молодше 18, його можна побачити.

Балканське бароко. Перфоманс 1997 р., присвячений пам'яті загиблих в Югославії (або загиблої Югославії). Абрамович протягом декількох днів по 6 годин на добу мила закривавлені кістки на очах у публіки. Кісток було 1500. Іноді під час перфомансу вона розповідала про Белграді і про те, що вона ніколи не каже, що родом із Сербії — вона з тієї країни, якої більше немає. Перформанс отримав «Золотого Лева» на 47-й венеційській бієнале.

Перформанс-прабатько всіх спірних, резонансних і членовредительних. В ході його Абрамович, випивши літр вина з медом, вирізає на животі лезом п'ятикутну зірку. Потім за сценарієм вона повинна себе відшмагати, після чого влягтися на хрест з чистого льоду, розташований під електричним обігрівачем. Одного разу бабуся виявила Марину без свідомості, з обпаленими волоссям — та репетирувала.

У Белграді перфоманс був мало ким помічений, проте згодом вона неодноразово повторювала його в Нью-Йорку, і вже там-то дійство оцінили.

Ритм нуль. 974 р., галерея Морра, Неаполь. На столі Абрамович виклала 72 предмета, в числі яких були троянда, ніж, заряджений пістолет, ножиці, хлист, ліхтарик, виноград, хліб, яблука, чорна капелюх. Будь-який з цих предметів можна було використовувати як для того, щоб доставити задоволення Абрамович, яка стояла там же нерухомо, так і для того, щоб зробити їй боляче.

Зрозуміло, були і предмети для нейтральних цілей, але ні вони, ні предмети задоволення публіку не зацікавили. Як тільки народ зрозумів, що він може розпоряджатися розкладеними речами безкарно, він втратив над собою контроль і виявив справжню дику личину. Опис цього перформансу часто цитується в часи суспільних катаклізмів, пов'язаних з силою і впливом натовпу. Всі 6 годин Абрамович стояла і не чинила ніякого опору, хоча її порізали і мало не застрелили. Після закінчення 6 годин вона рушила по напрямку до виходу і публіка втекла в переляку — злякалася, що дадуть здачі. Тоді-то, прийшовши в готель, Марина виявила свою першу сиву пасмо волосся.

Енергія спокою. Строго кажучи, перформанси Марини Абрамович можна розділити на дві великі категорії — те, що вона робила самотійно і те, що вона робила з Уве Лайсипеном (Улаєм), своїм партнером і коханцем протягом довгих років.

«Енергія спокою» (1980 р.) — перформанс про довіру у стосунках між чоловіком і жінкою, в ході якого Улай тримав спрямований в груди Марини справжній, з натягнутою тягливою і стелою, цибулю протягом півтора хвилин. Саме від біологічних реакцій, поведінки і намірів Улая залежала життя Абрамович в цей короткий, але насичений емоціями момент. Відповідальність Абрамович виражалася в тому, що вона тримала корпус

лука своїми руками, відхиляючись і натягуючи тятину. Мікрофон безжально фіксував дихання і серцебиття обох партнерів. Пізніше Абрамович назвала цей перформанс одним з найскладніших в її житті.

Перформанс 1977 р., присвячений, як це ні дивно, почуттів народжується і тиску, який схильний переживати немовля, що виходить в світ по родових шляхах.

Це тим більше дивно, що сама Абрамович ніколи в своєму житті не планувала виходити заміж і народжувати дітей (хоча полягала в декількох послідовних шлюбах). Вона і Улай оголеними стають на вході виставки, створюючи собою якусь рамку, через яку має пройти відвідувач. Версія з родовими муками міститься, справедливості заради, у багатьох інформаційних джерелах, але не біля самої Абрамович. Вона все пояснює набагато простіше: «відвідувач повинен прослизнути між нами, оголеними, що стоять у проході — і, можливо, в процесі вибрати одного з нас».

Смерть себе (1977р.). Ще один перформанс про стосунки. Варто сказати, що абсолютно всі перформанси, зроблені Абрамович в парі з Улаєм — про тій чи іншій стороні відносин. Тут умови для партнерів досить жорсткі: вони безперервно цілуються, проте це лише зовнішня сторона видовища.

Насправді кожен партнер в процесі дії вдихає лише те, що видихає іншого. Такий перформанс не може закінчитися хорошим самопочуттям учасників. Відомий випадок, коли через 17 хвилин такого «дихання» і Марина, і Улай одночасно втратили свідомість (власне, тільки про неї і пишуть, коли згадують про це перформанс).

Стосунки у часі (1977 р.). У рамках цього перформансу партнери сиділи, не рухаючись, по 16-17 годин щодня все те кількість днів, яке передбачав виставковий графік. Вони всідалися за півтори години до приходу публіки в зал і сплітали волосся. Сидіти на одному місці в одній і тій

же позі протягом настільки довгого часу — надзвичайно складно. Від витримки одного з партнерів завжди залежало становище іншого.

Розширення простору (1977 р.). У цього перформансу є варіації виконання. У кожному з них все відбувається на межі відкритого членушкодження. Стоячи спиною один до одного, пара намагається збільшити відстань між двома колонами (які можна рухати, але глядач про це не знає) — і в якийсь момент, після серії проб та помилок, усе виходить. Брутально висловлюючись, про що вони тільки не билися тілами, намагаючись справити мистецтво! Про стіни. Один про одного. Про колони... публіку... нерозуміння.

Велика стіна (1988 р.). Пара Абрамович і Улай повинна була подолати по Велику Китайську Стіну і після цього одружитися і вже ніколи не розлучатися, але — не склалося. Вони чекали дозволу на відвідування Стіни від китайських властей. Дозвіл було отримано лише через 8 років. За цей час відносини вичерпали себе, і цей сумний факт вилився у вагітність перекладачки Улая (власне, від Улая). Абрамович і Улай твердо вирішили розлучитися, і перфроманс пройшов під зовсім іншим соусом.

Колишні партнери вийшли з різних кінців стіни назустріч один одному, зустрілися на середині, сказали одне одному «Прощай» і розійшлися, знову в різні сторони. В цей момент було закладено зерно Нью-Йоркського періоду у творчості Марини Абрамович, оскільки, залишившись на самоті, вона майже відразу переїхала за океан.

Загалом, підводячи підсумок дуету Абрамович — Улай, варто сказати, що вони створили набагато більше спільних робіт, ніж згадано тут. За їх плечима — робота «ААА-ААА» 1978 р., де вони безперервно «продукують гучний звук на одного», а простіше кажучи — один на одного кричать, і ще один перформанс про стосунки, де вони травмують одне одного, стикаючись оголеними з розбігу, і ще один, де вони стоять нерухомо обличчям один до

одного протягом всієї виставки, торкаючись один одного лише пальцями в одній точці, знову будучи оголеними... на Жаль, згадати про все, що зробили ці люди перед тим, як розлучитися, фізично неможливо.

У присутності художника (2010 р.). Один з найбільш відомих і часто згадуваних перформансів (поряд з «Ритмом 0»), підготовка до якого велася тижнями. Сам же перформанс тривав від випадку до випадку різну кількість днів. Наприклад, в МОМА він тривав 2 місяці, і брало участь в сумі 1500 чоловік плюс одна Абрамович, що фізично можна було витримати тільки тому, що художниці давали поспати вночі. Сенс дійства полягав у тому, щоб подивитися художникові на очі. Ось він сидить навпроти — і у кожного є кілька хвилин, щоб доторкнутися до внутрішнього світу творця. При цьому протилежна сторона цілком може мовчазно ділитися емоціями з візаві, а може і не ділитися.

Однак широке пабліциті саме цей перформанс отримав у відриві від його основного змісту. Журналісти стрепенулися, коли взяти участь в ньому приїхав Улай. Вони з Мариною дивилися один на одного більше 3-х хвилин і робили те, що російською мовою називається «пробачити і відпустити».

Вони знову і знову проходили свою «Китайську стіну» — в десятках тисяч кілометрів від неї і в десятках років від тих подій, що були з нею пов'язані. Непохитна Абрамович розплакалася. Цікаво, пішла б вона на гру в «баньки» з Лайсипеном, якби знала, що якихось 5 років тому він настільки віроломно стане з нею судитися? Перформанс неодноразово повторювали в різних країнах. Поки що це останній проект Абрамович, викликав настільки потужний резонанс. З 2010 р. вона займається воркшопами, навчає майбутніх художників її профілю, дає інтерв'ю, подорожує, збирає гроші на Інститут Перфомансу в Нью-Йорку.

Зараз Марині 72 роки, проте здивувала її свіжа робота «П'ять стадій танцю майя» (2018 р.), в якій вона відтворила об'єкти, статичну роботу, яка,

втім, створювала мінливий ефект. Рельєфні, об'ємні роботи з алебастру «змінювалися в залежності від освітлення і тієї точки, в якій знаходився глядач. Часом портрети ніби візуально «розчинялися» і були схожі на інопланетні ландшафти.

«Вистава — нематеріальна форма мистецтва», — пояснює Марина Абрамович. «У цей момент мого життя, зіткнувшись зі смертністю, я вирішила зафіксувати свою роботу в більш відчутному матеріалі, ніж просто фільм і фотографія. Я вибрала для цього алебастр з-за його світності і прозорості... Ця моя робота в цілому далеко не абстрактна, однак коли ви занурюєтеся в неї і починаєте подорожувати по її рельєфу, то лінії портрета розкладаються на найдрібніші алебастрові пейзажі».

Нещодавно ЗМІ розтиражували новину про те, що Марина Абрамович, щоб запалити свічку, знаходячись від неї на відстані одного метра, пропустить через себе мільйон вольт. За помітною фабулою — час (2020 рік), місце (Королівська академія мистецтв у Великобританії), і серйозне технічне підмога — спеціальний електрошокер, який створить компанія Factum Arte. Кажуть, ця затія не небезпечніший за інших перформансів Абрамович. Плюс до цього очікується фонтан у формі тіла художниці, з якого буде бити кров.

У 2020-тому р. планується прем'єра опери...: її давній задум фільму під назвою «Сім смертей» повинні були втілювати всесвітньо відомі режисери (Р. Поланскі і А. Гонсалес). «Смерть в семи операх» співачка Марії Каллас постане яка оперне дійство в Баварській державній опері і в Королівському театрі Ковент-Гарден у Лондоні.

Таким чином, можна сформулювати, що тіло та голос перформера створюють *тілесну образотворчість*, яка є основою перформативної дії як *творчого акту перформера*. Подія організовується завдяки *провокативності*, *результат впливу якої практично не передбачуваний і носить імпровізаційний характер*, певне *заперечення сенсу, прийом колажу*.

3.2. Перформативна естетика сценічного мистецтва межі

XX–XXI ст.

Театр зблизився з перформансом, проте залишаються перешкоди цьому процесу, зокрема логоцентричність театру (вистави дуже зав'язані на п'єси, за якими ставляться, театр взагалі розуміється як мистецтво слова і повідомлення, основним його матеріалом є література). Крім того, неповоротка інституційна організація, яка заважає миттєво реагувати на сучасність та вертикальна ієрархічність театру (отже, мало простору для індивідуалізованого художнього жесту, на якому заснований перформанс). Однак з часом театр став лімітувати свій потенціал пред'являти значення і повідомлення. Він почав дрейфувати в бік безмовних жестів і афектів, ніби пред'являючи якусь даність. Слідом за перформансом сучасний театр з категорії твору став перетікати в категорію процесу, в якому важлива реальна присутність при здійсненні дії, а не його кінцевий результат. Сучасний театр, спаяний з перформативністю. На зміну театральності прийшла перформативність і в певній мірі спектаклярність.

На хвилі перформативного повороту з'являється не тільки performance art, але й акціонізм, збільшується кількість художників, що працюють з гепенінгами. Вони зазвичай носять досить радикальний характер, часто оформляються у вигляді інтервенцій в суспільний простір, створюючи свого роду діри в реальності, порушення повсякденного. Все це не може не вплинути на театр, зокрема, site-specific («залежність від місця») характер перформансу і прагнення перформанс-артистів проводити акції в публічних місцях або просторах, не призначених для виконавських мистецтв, заразили театр і дали життя цілому напрямку вистав, які не просто проходять в нетеатральних просторах, але ще й обживають міські або заміські місця, де їм трапляється бути: парковки, супермаркети, церкви, бібліотеки, університети, дахи будинків, житлові квартири, галереї, парки, набережні і так далі. Ще за

часів футуризму і дадаїзму у спробах розширення норми глядачів епатували, обливали помиями і молоком, приклеювали до стільців, ображали і взагалі вели проти них війну. Цікаво, як радикальний характер цих акцій трансформувався з часом: в перформанси 60-х рр. і далі глядачі вже не є об'єктом агресії, а є рівноправними учасниками того, що відбувається. Їм пропонується (іноді насильно) зайняти позицію «спільного самовопрошання, самодослідження і самоусвідомлення».

На зорі апроприації театром перформативності було модним і ефективним прийомом епатувати публіку, провокувати її і ставити в некомфортне становище. Серед режисерів, що ставлять за такою схемою, самим виразним прикладом можна вважати Костянтина Богомолова. Насправді такий спосіб поводження з аудиторією свідчить про збереження горезвісної четвертої стіни, відчуження сцени від глядача і не розглядання його як рівного. У сучасному театрі поширена активізація допитливої і зацікавленої позиції глядача, без будь-якої конфронтації з перформером. Таким чином учасники вистави запрошуються зробити свій внесок у зміну реальності, частиною якої є вистава.

Історія проникнення перформативності у сучасний театр — це ще й історія трансформації глядача, зокрема зміни його раціонального сприйняття того, що відбувається на чуттєве. Навряд чи кажучи про перформативність в театрі можна точно розділити, які тенденції звідки прийшли і що на що вплинуло, до того ж в театрі вже давно стояло питання так званої четвертої стіни, яка встановлює межу між глядачем і тим, що відбувається на сцені. Але роль перформансу в актуалізації цього питання і в наданні конкретних механізмів для зміни позиції глядача неоціненна. Наприклад, в технологічну епоху вважається хорошим тоном хоча б приблизно розуміти, як працює твій айфон — це прогресивна позиція цікавої і уважної до реальності людини, яка зацікавлені в пізнанні взагалі і в пізнанні інструментів пізнання, за наявними документами. Мистецтво — один з таких інструментів, тому цілком

природно, що кількість споживачів мистецтва, які хочуть знати, як воно влаштоване, починає різко зростати. Глядачеві більше недостатньо сприймати ілюзію, глядачеві більше недостатньо бути глядачем — йому хочеться бути учасником і активно впливати на ту реальність, яка перед ним знаходиться. Перформативне мистецтво і — у вузькому сенсі — мистецтво перформансу надає йому цю можливість. Театр — один з найбільш закритих типів виконавського мистецтва, заточений на ілюзію, і який більше потребує допуск глядача до своїх базових механізмів, що останнім часом все частіше і частіше відбувається.

Поточний стан театру, якщо формулювати зовсім радикально, заточений на перформативність. Наприклад, спектакль-променад або спектакль-інтервенція Всеволода Лісовського «Неявні впливу», поставлений влітку 2016 р. Група акторів під керівництвом В. Лісовського, який свою позицію в цьому проєкті позначає як «комісар», попередньо озброєна певним корпусом текстів, вивчених на пам'ять: це фрагменти з робіт письменників, філософів, поетів і теоретиків. Природно, що ці тексти самі по собі взагалі не пов'язані ні в яку оповідальну лінію, але вони і відтворюються випадково: кожному учаснику вистави (глядачам) видається жетон з номером, і актори в випадковому порядку на маршруті беруть у будь-якого учасника жетон і начитують фрагмент тексту, що відповідає номеру, одночасно розміщуючи себе в якісь просторові обставини: забираючись на вишки, балкони, встаючи на піднесення, заходячи за ґрати або паркани, падаючи на землю або роздягаючись, вигукуючи текст на перехресті. У виставі немає точного маршруту по міського простору. Перед початком відома точка збору — зазвичай в метро, — але це все, що відомо перед початком: закінчитися вистава може де завгодно, це залежить від випадкового збігу чинників.

У чому полягає перформативність цієї вистави? Вона відмовляється від репрезентації як такої: актори нічого не зображують, а тексти, які вони зачитують в різних просторах, взагалі не націлені на те, щоб сформулювати

повідомлення, що може бути схопленим і зрозумілим глядачем. В. Лісовський, як і багато інших представників постдраматического театру, запевняє, що він хотів би, щоб свій меседж формувався у кожного глядача окремо: «неявний вплив» — це досвід вивільнення в міських просторах, а не досвід сприйняття і інтерпретації тексту. Ця вистава ніколи не буває однаковою, хоча базовий корпус текстів так чи інакше зберігається; він занадто відкритий до зовнішніх впливів: реакції учасників (як тих, що купили квитки, так і просто тих, що зустрілися на шляху — їх В. Лісовський теж включає в категорію учасників), погода, випадковий вибір жетонів і напрямків — все це так чи інакше впливає на його форму. У Петербурзі комісара і актрису вистави навіть затримала поліція, побачивши, що вона залізла на балкон Гостиного двору і занадто експресивно читає текст — це було сприйнято як реальна спроба суїциду.

Досить часто люди, так чи інакше стикаються з «неявні впливами», намагаються викликати поліцію або навіть проявляють агресію до учасників — це ще один показник відсутності поділу на глядачів і виконавців: учасники теж стають об'єктом впливу навколишнього середовища і одночасно виконавцями події. Найважливіше значення у виставі має дія, що здійснюється в теперішньому часі, — це дія може згодом навантажувати значеннями та сприйматися чуттєво, але вистава конституюється саме дією, а не репрезентацією.

Другий приклад — новопроектний проект Бориса Юхананова «Золотий осел», що з'явився теж в 2016 р. і з тих пір зіграний кілька разів. Це абсолютно мегавистава, що йде на протязі п'яти днів, займаючи в цілому сорок годин глядацького часу, — по вісім годин щодня. Форма вистави розділена на дві категорії — модулі і композиції; модулі показуються в денний час з 14 до 18 годин. Вони являють собою солянку зі сцен — готових, напівготових або імпровізованих, зібраних різними режисерами за романом Апулея «Метаморфози, або Золотий осел». Ключову роль в дії грає богиня

Ізіда, позицію якої займає сам Б. Юхананов. Богиня рухається стихією капризу, тому може за власним бажанням переривати сцени, коментувати їх у скільки завгодно брутальному ключі, втручатися в їх хід фізично, ігнорувати взагалі або навіть не давати виходити на сцену учасникам. В останні покази Б. Юхананов почав практикувати розмову з глядачами, яких він позначає як «індивідуалізовані глядачі-виробники», що повністю вкладається в перформативне поняття про активний спостерігачі. Модулі «Золотого осла» за своєю природою не можуть бути однаковими ніколи, і в цьому головна риса перформативності цього проекту. Композиції ж являють собою вечірні спектаклі (з 19 до 23 годин з двома антрактами), повністю зібрані Б. Юханановим частково на основі модулів. Композицій всього три, дві з них повторюються в зміненому вигляді, цілком як би утворюючи фігуру метелики зі стрижневою композицією-тулубом. Про ці спектаклі теж не можна сказати точно, що там відбувається. Це еклектична солянка з ритуальних жестів і прилизаною постмодерну, спектаклі дуже хореографічно, як хореографічно і самі декорації, в яких вони проходять.

Цей проект маніфестує все те найважливіше про кордони, що в сфері сучасного театру намітилося: хиткість цих кордонів, їх нестабільність і часом — видимість. Вистава розгортається всередині самої себе і весь час змінюється, що може бути тільки задокументовано, але не відтворено. Глядачі не те щоб якимось спеціально можуть впливати на хід дії, але їх ступінь залучення радикально відрізняється від такої ж в звичному театрі. До того ж «Золотий осел» (до якого Б. Юхананов завжди додає підзаголовок «розімкнутий простір роботи») натурально оголює процес народження вистави і той спосіб обговорення матеріалу, який при цьому використовується. Цей проект додатково розкрив і так очевидну неготовність театральних інституцій до сучасності: премія «Золота маска» не включила «Золотого осла» навіть в номінацію «Експеримент», пославшись на те, що експерти не можуть оцінювати принципово незавершену роботу.

Нарешті, спектакль Андрія Стаднікова «Батьківщина», поставлений у 2017 р. Завершується спектакль тим, що глядачі і актори аплодують один одному в досить спеціальному просторовому режимі. І завдання режисера, поставлене перед акторами, — плескати до останнього глядача. Всі покази вистави проходили в межах норми і глядачі розходилися через 10-15 хвилин. Однак на одному з весняних показів, вже після того, як більша частина глядачів покинула зал, плескати залишилися режисер Володимир Клименко та його знайомий. Вони плескали півтори години. На сцену вже встигли вийти творці вистави і піти назад, частина перформерів пішла зовсім, хтось повернувся і теж плескав, люди спілкувалися між собою на тлі безперервних оплесків більше години. Це один з найбільш наочних прикладів того, як глядач-учасник в сучасному перформативному театрі здатний впливати на хід вистави і його початок або завершення і як перформативні частини вистави стають його складовою.

Щодо фокусу режисури в контексті перформансу, то перформанс розглядається як театралізована форма, заснована на імпровізації та взаємодії виконавців з аудиторією, організована на честь будь-якої значимої для цієї аудиторії події, якій характерні переважання візуальних образів, синтетичний міждисциплінарний характер, акцент на створенні атмосфери, костюмування, спонтанність, фрагментарність, інтертекстуальність.

Разом з тим, у фокусі режисури перформанс багато в чому залежить від артистичності, чарівності, харизми виконавців, їх зовнішнього вигляду, вміння імпровізувати (цілий перелік якостей, якими повинен володіти актор). Серед них «кмітливість», «навички саморежисури» і «сканування ситуації», почуття і розуміння простору, «периферійний зір», «темперування дії», «навички маніпуляцій», «внутрішня наповненість», «адресний посил». Режисура визначає форму і концепцію перформансу, виходячи з тематики події, місця, масштабу його проведення та особливостей аудиторії. Режисура перформансу — це завжди режисура взаємодії виконавців з аудиторією, що

втілюється в художньо-естетичної концепції події. Її неможливо спланувати заздалегідь на сто відсотків, але можна розробити подібну концепцію події, продумати, які виразні засоби зможуть її реалізувати і створити необхідну атмосферу, а також направити імпровізацію в потрібне русло, позначивши деякі прості правила гри з аудиторією.

Роль режисури в перформансі зростає ще й у зв'язку з підвищенням його драматургічного та сценарного рівнів як перехід у сферу театралізованих форм. Під режисурою розуміємо властивості розглядуваного соціокультурного явища, що виражаються у попередній розробці (плануванні, моделюванні, впорядкування), структуруванні та фіксації задуму. Тим більше, що в мистецтві перформансу автор є автором концепції, яку сам же і реалізує, тож він — одночасно є тим, хто представляє ідею і виконує її (в театралізованій формі перформанс не завжди так). Автор художньо-естетичної концепції та її виконавці можуть бути різними людьми.

Режисура як побудова художнього твору уособлює цілісність всієї театралізованої форми. Вона виокремлює структурні елементи драматургічної основи для певного сприйняття, враховуючи логіку розвитку дії і необхідність емоційного наростання. Завдяки впливу ідей і принципів постмодернізму ці явища (конфлікт і композиція) зазнають трансформації. Перформанс заперечує єдність і цілісність як нескінченне комбінування фрагментів фотографій, написів і малюнків за принципом колажу — творчого прийому режисури — монтажу. Перформанс вимагає свободи взаємодії з аудиторією, яка вибудовується в момент своєї реалізації. Часто в перформансі кілька паралельних вогнищ дії, у яких немає початку і немає кінця: режисура мінімально організовує їхнє ставлення один до одного і до простору, іноді виокремлюючи лише яскравий фінал. Можна виділити ключову роль конфлікту як основи, що стимулює розвиток дії та представляє собою боротьбу-зіткнення конкретних персонажів при виконанні їх «життєвих завдань». Інший конфлікт цієї театралізованої форми більш

абстрактний, в його основі лежить нерозв'язне соціально-моральне протиріччя, в якому автор займає будь-який бік.

Мета режисури полягає у створенні певної атмосфери, бо атмосфера є найважливішим елементом перформативного простору. Важливість колективного співпереживання формує цю особливу мету перформансу — створення атмосфери як особливого середовища, що відразу ж захоплює й готує аудиторію до події (не виключаючи додаткових інших цілей). У певній атмосфері перформансу зазвичай укладена і його образна художньо-естетична концепція. В якості визначального фактора її створення виступає подія. Відповідно до мети і теми події підбираються і використовуються певний матеріал і виразні засоби «мистецтв-помічників».

Наступний ключовий момент режисури — місце як концепція оформлення простору, що сприяє реалізації мети і включає в себе світлове й колірне рішення, логіку розташування і переміщення персонажів. Це перетворення, що міняє стереотипне сприйняття місця. режисура стикається з адаптацією і несподіваними знахідками у використанні й оформленні вже наявних елементів простору, враховує траєкторію руху аудиторії. Виразні засоби підбираються для перетворення простору, а не для його обтяження (якщо тільки це не режисерський прийом); вони часто бувають мобільними, що сприяє взаємодії виконавців з аудиторією та одночасно максимальній імпровізаційності видовища.

Величезну роль у створенні атмосфери перформансу грає звукове оформлення: музичне, шумове або речитативне, мовне, яке відразу ж «огортає» присутніх, допомагаючи зануритися в певну атмосферу.

Іншою опорною точкою у режисерській розробці перформансу є характеристика персонажів та їх взаємодія з аудиторією. Все вищезазване постає як опорні точки, на яких будується режисура перформансу. І чим докладніше продумані ці моменти, тим вище рівень режисури даної

театралізованої форми, яка вступає у взаємодію з основними аспектами постмодернізму.

Однак варто додати ще один ключовий компонент — фінал, який особливо проявляється в арт-перформанс, що передбачає спільну творчість виконавців і учасників, спостереження за цим процесом інших членів аудиторії, що вибрали роль глядача.

Слід підкреслити, що певна плюральність перформансу може зумовлювати рушійні імпровізаційні дії та взаємодію перформерів з аудиторією, що виражається як у безлічі паралельних, окремих сюжетів, які засновані на взаємодії з аудиторією та розвиваються, та і в безлічі шляхів розвитку кожного з цих сюжетів, які народжуються тут і зараз в співавторстві з аудиторією — в цілому в мультиінтерпретативному сприйнятті режисерської концепції (різоматичний (хаотичний) характер розвитку дії в перформансі знижує рівень режисури в порівнянні з традиційними театралізованими формами).

Отже, основні елементи режисури перформансу (наявність всіх елементів, не носить обов'язковий характер):

- концепція, яка виражена основним художнім образом події, що створює певну атмосферу;
- розробка основних персонажів;
- правила взаємодії з аудиторією;
- запланована адаптацію і оформлення простору;
- фінал.

Перформансу притаманні: фрагментарність, схильність до запозичень, «колажного принципу роботи», повторне використання «осколків і обривків чужого» заради трансляції закладених у них смислів і породження нових, які вступають у полілог і взаємодію з аудиторією. Слід підкреслити важливу роль аудиторії, кожен член якої інтерпретує смисли, що народжуються з

взаємодій, по-своєму. Режисерська розробка перформансу втілюється в його еkleктичності та полісмісловій багатозначності сенсів, що його робить принципово «мультиінтерпретативним».

Перформанс, являючи собою дифузцію багатьох видів мистецтв, що перетворюється на синтетичне дійство. І хвиля творчих експериментів режисерів-новаторів зумовила переосмислення ролі драматичного мистецтва, що за своєю інтенцією набуває ознак творчої лабораторії. Перформанс принципово стирає ієрархічні межі між художником і глядачем, учасником дії та випадковим перехожим. *Його неможливо обмежити певними рамками — грань, що відділяє мистецтво від реальності, розмивається остаточно, і художник виявляється цікавим вже не своїми творіннями, а проявами власної особистості.*

Відповідно, по відношенню до нової актуальної театралізованої форми «перформанс», заснований на принципах спонтанності, формується новий тип режисури, яка вимагає нового типу режисерського мислення (вміння мислити монтажно, векторно) як здатності направити взаємодію виконавців та аудиторії в потрібне русло, домогтися створення необхідного образу — атмосфери.

Таким чином, викладений матеріал дає змогу дійти певних висновків і виокремити ключову характеристику перформативної естетики, принциповою характеристикою можна назвати *тілесну образотворчість*, або *образотворчу тілесність*. Справді, у перформансі первинним є саме творчий жест автора-художника, виражений через тілесно-візуальне висловлювання, й однією з найважливіших особливостей арт-практик такого типу є тілоцентризм. Розвиток ідей тілесності у перформативних практиках дає глядачеві можливість пережити особливі ситуації та відчуття, майже неможливі у реальному житті: вони не лише стають джерелом нових досвідів глядачів, й здійснюють серйозний вплив на чуттєву сферу, яка

трансформується внаслідок певних змін у візуальному та тактильному сприйнятті людини, а культурна опозиція «дух / тіло» поступово згладжується.

Видовищна основа перформативної естетики передбачає виключно візуальне сприйняття саме естетичної цінності мистецтва, що збагачується динамічно-експресивними засобами виразності, головним серед яких є тілесність, використання театральних прийомів і ефектних деталей, публічність, наявність комунікації з глядачем, поєднання змістовності з розважальністю, завдяки чому і набуває яскравих видовищних рис.

Підсумовуючи, зазначимо, що перформативна естетика сценічного мистецтва межі ХХ–ХХІ ст. не обтяжена тягарем класичних канонів і спроможна абсолютно розкріпачити глядача, спрямовуючи його до самостійної творчості як «розшифровки» незвичних форм репрезентації, коли глибоко переживаються емоції й несподівані враження.

Перформативна естетика — не просто ментальна і фізична конструкція, яку художник створює на очах у публіки в певний час і певному місці, — це концентрація тіла і свідомості, це діалог, це енергія, яка виникає між художником і публікою, живлячи обидві сторони. Зрештою, перформанс — це саме життя перформера, і в цьому разі ми спостерігаємо не абстрактне чи метафоричне, а абсолютно конкретне і реальне злиття перформансу з життям. І це можна вважати головною характеристикою перформативної естетики.

В якості другої характеристики перформативної естетики ми визначили особливу її креативну комунікативність як основна риса сучасної культури. Адже в мистецькому процесі перформанс є максимально соціальним і відкритим для усіх тем і проблем буття, стверджуючи нове визначення ролей автора і персонажа, створюючи нові комунікативні ситуації, руйнуючи стереотипи сприйняття, формуючи нову аудиторію, готову сприйняти нові мистецькі форми.

Висновки до розділу 3

1. Стверджено, що в контексті сьогоденних художніх практик йдуть активні пошуки нової естетики з метою відбиття більш ширших смислів, більш ширшого розуміння мистецтва сучасності, зокрема його соціокультурного сенсу, відповідно, мистецтво постійно й знаходиться в пошуках нових просторів та ракурсів свого буття, зокрема перформативної подієвості. Мистецькі відповіді на жорсткі виклики сьогодення ґрунтуються на перформативному відбитті сьогоденнього хаосоподібного життя як освоєння культурного досвіду, що формується в посмодерністському вимірі. Це як певний культурно-мистецький експеримент, що повинен відповісти на питання: чи можна жити і як можна жити в такому світі, де втрачається відмінність між майбутнім і минулим, добром і злом, красою і потворністю, прогресом і деградацією і т.п.

2. Визначено, що одним із головних завдань виведення мистецтва в життя є повне злиття з ним як упровадження у свідомість людини думки про те, що будь-який фрагмент її буденності може досягти рівня мистецького акту, іншими словами, розкриття його перформативної суті.

3. Стверджено, що перформативній естетиці сценічного мистецтва на межі XX—XXI ст. характері: представленість в ній реального, достовірного, «документованого» начала, зосередженість на зв'язках з соціокультурним контекстом та спонтанних проявах «театральності» в повсякденній культурі, в більшій мірі як функції естетизованих форм культурно-комунікативного характеру, як специфічних способів образного осмислення найбільш значущих подієвих ситуацій соціокультурного буття.

4. Уточнено неможливість залишатися стабільним в існуючій нині перформативній дії, що розкриває потяг сучасної людини до самопізнання і самопоходання, з прагненням відповідати культурній динаміці з її

нарощуваними темпами. Перформанс сьогодні — це, напевне, найщиріша з мистецьких форм, бо відбувається тут і зараз, презентуючи особистість митця в теперішньому просторі й теперішньому часі, в цю саму мить. Це й є головною з відмінністю естетики перформативності: глядач і художник перебувають у реальному, а не ілюзорному світі.

Більше того, сучасний театр та нові форми театральності набувають сьогодні перформативних ознак, що уможлиблює формулювання не театралізації перформансу, а перформатизації театру.

5. Уточнено, що основними рисами перформативності є:

- дієва активність;
- сам творець постає твором мистецтва;
- те, що відбувається, захоплює дух;
- своєрідний синтез, переплетіння різних спецефектів — шуму, гучної музичного супроводу, звукових ефектів, театральних перевтілень, яскравих незвичайних акторських костюмів тощо.

ВИСНОВКИ

1. Визначено, що перформанс — неординарні, дивні, інтригуючі, іноді шокуючі глядачів, всілякі публічні дії, коли її об'єктом постає сама людина як певна «гра з глядачем». Отже, перформанс — мистецька акція, що носить епатажний, екстравагантний характер та має своєю метою приголомшити глядача незвичайними ідеями та відчуттями, принципово націлена на певне самовираження — самовираження «в чистому вигляді», заради обраної мети і глядача. Причому «глядач» розуміється досить широко — як суб'єкт, що має в даний момент відношення до комунікації (нехай навіть і не вступаючи в безпосередню вербальну комунікацію).

2. Сформульовано, що основні елементи режисури перформансу (наявність всіх елементів, не носить обов'язковий характер):

- концепція, яка виражена основним художнім образом події, що створює певну атмосферу;
- розробка основних персонажів;
- правила взаємодії з аудиторією;
- запланована адаптацію і оформлення простору;
- фінал.

По відношенню до нової актуальної театралізованої форми «перформанс», заснований на принципах спонтанності, формується новий тип режисури, яка вимагає нового типу режисерського мислення (вміння мислити монтажно, векторно) як здатності направити взаємодію виконавців та аудиторії в потрібне русло, домогтися створення необхідного образу — атмосфери.

3. Уточнено, що видовищна основа перформативної естетики передбачає виключно візуальне сприйняття саме естетичної цінності мистецтва, що збагачується динамічно-експресивними засобами виразності,

головним серед яких є тілесність, використання театральних прийомів і ефектних деталей, публічність, наявність комунікації з глядачем, поєднання змістовності з розважальністю, завдяки чому і набуває яскравих видовищних рис.

4. З'ясовано, що перформативна естетика сценічного мистецтва межі ХХ–ХХІ ст. не обтяжена тягарем класичних канонів і спроможна абсолютно розкріпачити глядача, спрямовуючи його до самостійної творчості як «розшифровки» незвичних форм репрезентації, коли глибоко переживаються емоції й несподівані враження.

5. Обґрунтовано, що перформативна естетика — не просто ментальна і фізична конструкція, яку художник створює на очах у публіки в певний час і певному місці, — це концентрація тіла і свідомості, це діалог, це енергія, яка виникає між художником і публікою, живлячи обидві сторони. Зрештою, перформанс — це саме життя перформера, і в цьому разі ми спостерігаємо не абстрактне чи метафоричне, а абсолютно конкретне і реальне злиття перформансу з життям. І це можна вважати головною характеристикою перформативної естетики.

В якості другої характеристики перформативної естетики ми визначили особливу її креативну комунікативність, яка постає моделлю сучасної культури. Адже в мистецькому процесі перформанс є максимально соціальним і відкритим для усіх тем і проблем буття, стверджуючи нове визначення ролей автора і персонажа, створюючи нові комунікативні ситуації, руйнуючи стереотипи сприйняття, формуючи нову аудиторію, готову сприйняти нові мистецькі форми.

6. Визначено, що найбільш яскравими прикладами перформерів можуть служити такі: Петро Павленський, який прибив свої «чоловічі принади» цвяхом до бруківки Красної площі; російський живописець Олег Кулик, що приміряв на себе образ людини-пса, який голосно гарчить і

кидається на натовп людей; всім відома своїми «навіженствами» Марина Абрамович, яка досліджує відносини між художником і аудиторією, межами тіла і можливостями розуму; знаменитий заокеанський живописець Джексон Поллак, який підстелив ватман під ноги і малював ними різнокольоровими фарбами тощо. Подібні дії митців-авторів викликають живий інтерес, сильні емоції, бурхливе обговорення глядачів. Ці представники нових віянь мистецтва надихаються неоднозначністю соціокультурної дійсності, бурхливим життям, і у своїй роботі вдаються до нетрадиційних методів залучення цільової аудиторії до свого творення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антропология перформативности: к вопросу о критике театра в современной философии // Вестник РГГУ. М. №3, 2012. С. 57–72.
2. Андреев Л. Г. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. 2001. №1. С. 3–38.
3. Аронин С. В. Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант рубежа XX-XXI веков: автореф. дис. ... канд. культурологи. Москва, 2012. 24 с.
4. Асоян А. А. Постмодернизм // Культурология: дайджест. 2009. № 1. С. 36–41.
5. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. М.: Артист. Режиссёр. Театр., 2010. 320 с.
6. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1994.
URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-all.htm#Тoc34617123>.
7. Беда К. И театр стал постдраматическим : история одной иллюзии
8. Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. V–A–C Press, 2018, 300 p.
9. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018, 370 p.
10. Бубенкова М. В. Особенности перформанса как театрализованной формы культуры в контексте основных аспектов постмодернизма // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. Казань, 2016. №3. С. 24–27.
11. Бубенкова М. В. Сфера театрализованных форм как особое явление культуры // АКСИОМА: актуальные аспекты гуманитарных наук, Липецк. 2016. №1. С. 37–41.
12. Бубенкова М. В. Интертекстуальность в смысловом пространстве драматургии театрализованных форм // Вестник Кемеровского

- государственного университета культуры и искусств. 2016. №35. С. 27–33.
13. Булычёва Д. Ф. Перформанс и хэппенинг как постмодернистские феномены постсоветской культуры: философский анализ: автореф. дис. .канд. филос. наук. Астрахань, 2012. 24 с.
 14. Вельш В. Постмодерн. Генеалогия и значение одного спорного понятия // Справочник юриста. [Б. м., б. и.], сор. 2013-2016. URL: [http : // sudru.ru/библиотека-юриста/учебники/1025660-вольфганг-вельш-постмодерн-генеалогия-и-значение-одного-спорного-понятия?start=4](http://sudru.ru/библиотека-юриста/учебники/1025660-вольфганг-вельш-постмодерн-генеалогия-и-значение-одного-спорного-понятия?start=4).
 15. Венедиктова Л. Перформативность. URL: <http://artukraine.com.ua/a/performativnost/#.W0ORXClvWOY>
 16. Вуянович А., Шувакович М. Искусство перформанса и новые теории искусства. URL: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/09/29/lekciya-mishko-shuvakovicha-iskusstvo-performansa-inovye-teorii-iskusstva/>
 17. Голдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней Москва: ООО Ад Маргинем Пресс, 2014. 320 с.
 18. Голованова И. С. Постмодернизм. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/postmodernizm.htm>.
 19. Гриненко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. URL: http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city_266/fah_348/.
 20. Гулыга А. В. Что такое постсовременность? // Вопросы философии. 1988. № 12. С. 153–159.
 21. Демехина Д.О. К вопросу концептуализации перформанса: время Ричарда Шехнера // Артикульт–28. № 4. 2017 (ноябрь-декабрь). С. 144–152. URL: [http : //kdc-tori.ru/zhurnal/artikult-zhurnal.html](http://kdc-tori.ru/zhurnal/artikult-zhurnal.html).
 22. Демехина Д. Концепция перформативности Р. Шехнера в контексте театральной теории В. Тернера URL: <https://phil.hse.ru/plc/abstracts2015>
 23. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. Санкт-Петербург : Петрополис, 1999. 238 с.

24. Диксон С. Цифровой перформенс: История новых медиа в театре, танце, спектакле и инсталляции URL: <http://lib.vkarp.com/2013/04/>
25. Зонтаг С. Хеппенинги: искусство безоглядных сопоставлений: избранные эссе 1960–70-х годов. Москва, 1997. С. 37–45.
26. Иконникова С. Н. Постмодернизм как новая парадигма в культурологии // Вопросы культурологии. 2008. №7. С. 4–6.
27. К вопросу об антропологии исполнения // Опыт и чувственное в культуре современности / под ред. В. Подороги. М.: Институт философии РАН, 2004. С. 222–245.
28. Кривцова Ю. В. Перформанс в пространстве современной культуры. URL: [http : // www.dissercat.com/content/performans-v-prostranstve-sovremennoi-kultury](http://www.dissercat.com/content/performans-v-prostranstve-sovremennoi-kultury)
29. Крюкова Т. А. Постмодернистский театр как художественный код // Современная драматургия. 2006. №2. С. 202–211.
30. Левченко О. Перформативність vs театральність в аспекті перформативного повороту. URL : [http :
//kurbas.org.ua/projects/almanah13/01.pdf](http://kurbas.org.ua/projects/almanah13/01.pdf)
31. Левшин К. Н. Тенденции постдраматического театра и перформативности в практике российской традиционной театральной школы в период 2000–2015 гг. URL : [https :
//gitis.net/images/gitis/Aspirantura/Levshin/%D0%94%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F_
%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D1%88%D0%B8%D0%BD_%D0%9A.pdf](https://gitis.net/images/gitis/Aspirantura/Levshin/%D0%94%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D1%88%D0%B8%D0%BD_%D0%9A.pdf)
32. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М. : Изд. программа Фонда развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева. 2013. 311 с.
33. Голдберг Р. Искусство перформанса: От футуризма до наших дней. М. : ООО «Ад Мар-гинем Пресс», 2014. 320 с.

34. Липоецкий М. Перформансы насилия : литературные и театральные эксперименты «Новой драмы» М.: Новое литературное обозрение. 2012. 376 с.
35. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодерна Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 346 с.
36. Мелия М. Пишем сценарий жизни URL: [http : // www.nkj.ru/archive/articles/4062/](http://www.nkj.ru/archive/articles/4062/)
37. Морозова Е. А. Социально-психологическое исследование художественной провокативности (на примере современного авангардного искусства): автореф. дис. ... канд. психол. наук. Москва, 2005. 27 с.
38. Монахов В. Постмодернизм в искусстве URL: [http : //files.school-collection.edu.ru/dlrstore/9e42241e-8217-7ae1-04fb-2def3dc0e5/1010713A.htm](http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/9e42241e-8217-7ae1-04fb-2def3dc0e5/1010713A.htm)
39. Нарижный Ю. Философия постмодернизма // Постмодерн: сайт о культуре и философии постмодерна. URL: [http : //postmodern.in.ua/?p=1695](http://postmodern.in.ua/?p=1695).
40. Орлова Э. А. Социокультурное пространство обыденной жизни. Москва : ГАСК, 2002. 104 с.
41. Паві П. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
42. Семенко В. «Ситуация постмодерна» и деконструкция культуры: краткий очерк философии постмодернизма // Постмодерн: сайт о культуре и философии постмодерна URL: [http : //postmodern.in.ua/?p=2187](http://postmodern.in.ua/?p=2187)
43. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. К. : НАКККіМ, 2012. 352 с.
44. Сучасне мистецтво: наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва НАМ України. К.: Фенікс, 2010. Вип. VII. 368 с.
45. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці / переклад з англ. Львів: 2004. 288 с.

46. Решетова М. В. Коллаж и перформанс как стратегии размывания границ между традиционными практиками искусства URL: [http :
//vestnik.osu.ru/2012_9/11.pdf](http://vestnik.osu.ru/2012_9/11.pdf)
47. Русакова О. Ф. Коммуникативные стратегии перформативного дискурса // Дискурс-Пи. 2014. V. 11, 1. 1. С. 12–14.
48. Театральная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1967. Т. V. : Табакова. Яшугин, 1136 стб.
49. Терновая Л. О. История перформативных поворотов // Этносоциум и межнациональная культура. М.: Этносоциум, 2014. №1(67). С.172–179.
50. Фатеева Н. А. Арт-рынок как провокация искусства // Вопросы культурологии. 2008. №7. С. 49–50.
51. https://studme.com.ua/198103134972/etika_i_estetika/metodologii_izucheniya_estetiki.htm
52. [http : //oteatre.info/knigu-richarda-shehnera-predstavlyat-kak-performans/](http://oteatre.info/knigu-richarda-shehnera-predstavlyat-kak-performans/)
53. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М. : Изд-во Канон+, 2015. 376 с.
54. Фишер-Лихтей Е. Возникновение понятия «перформативность» URL : [https : //elar.urfu.ru/bitstream/10995/83200/1/978-5-321-02531-4-2017-18.pdf](https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/83200/1/978-5-321-02531-4-2017-18.pdf)
55. Хайнер Гёббельс «Драма должна происходить в зале, а не на сцене» URL : [https : //www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/2568722/](https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/2568722/)
56. Чимитдоржиев Ж.Ж. Перформанс как инструмент нейромаркетинга // Вестник ТОГУ. 2017. №2 (45). С. 169–175.
57. Шехнер Р. Теория перформанса. V–A–C Press, 2020. URL : [https :
//gorky.media/books-collection/5-knig-o-tom-cto-takoe-teoriya-performansa/](https://gorky.media/books-collection/5-knig-o-tom-cto-takoe-teoriya-performansa/)
58. Шипов Н. П. Сценарное мастерство. Челябинск : Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2004. 68 с.
59. Шубина И. Б. Зрелище в культуре: автореф. дис. .канд. философ. наук Ростов-на-Дону, 2018. 32 с.

60. Шувакович М. Искусство перформанса и новые теории искусства:
лекция // Платформа перфармативных практик «Зерне». Ziernie
Performa. URL: [http://ziernie-performa.net/blog/2013/09/29/lekciya-](http://ziernie-performa.net/blog/2013/09/29/lekciya-mishko-shuvakovicha-iskusstvo-performansa-i-novye-teorii-iskusstva.-)
[mishko-shuvakovicha-iskusstvo-performansa-i-novye-teorii-iskusstva.-](http://ziernie-performa.net/blog/2013/09/29/lekciya-mishko-shuvakovicha-iskusstvo-performansa-i-novye-teorii-iskusstva.-)
61. Эстетика : Словарь // под общ. ред. А. А. Беляева и др. Москва, 1989.
62. Эстетика А.Ф. Лосева и некоторые западные эстетические концепции
URL : [https :
//www.researchgate.net/publication/311844189_Estetika_AF_Loseva_i_nek](https://www.researchgate.net/publication/311844189_Estetika_AF_Loseva_i_nekotorye_zapadnye_esteticeskie_koncepcii)
[otorye_zapadnye_esteticeskie_koncepcii](https://www.researchgate.net/publication/311844189_Estetika_AF_Loseva_i_nekotorye_zapadnye_esteticeskie_koncepcii)
63. 5 книг о том, что такое теория перформенса. URL:
[https://gorky.media/books-collection/5-knig-o-tom-chto-takoe-teoriya-](https://gorky.media/books-collection/5-knig-o-tom-chto-takoe-teoriya-performansa/)
[performansa/](https://gorky.media/books-collection/5-knig-o-tom-chto-takoe-teoriya-performansa/)
64. 12 всемирно известных перформансов Марины Абрамович URL: [https :
// artchive.ru/publications/3518~12_vsemirno_izves](https://artchive.ru/publications/3518~12_vsemirno_izves)
65. Bident Ch. Et le theatre devint post-dramatique – Histoire d’une illusion // Theatre/Public. 2009. № 194. P. 6 76–82.
66. Bial H. Today I Am a Field: Performance Studies Comes of Age // Harding J., Rosenthal C. (Ed.) The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Scheduler's Broad Spectrum. Palgrave Macmillan, 2011. Pp. 85-97.
67. Dixon S. Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. The MIT Press, 2007. URL: [http: //
roomfor.ru/di gital-performance](http://roomfor.ru/digital-performance).
68. Dolan J. Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative" // Theatre Journal, 1993, Vol. 45, No. 4, Disciplinary Disruptions. Pp. 417–441.
69. Shechner R. Essays on Performance Theory. New York: Drama Book Specialists, 1977. 212 p.
70. Schechner R. Performance Studies: An Introduction. London and New York: Routledge: 2 edition, 2002c. 151p.

71. Schechner R. Performance Theory. London and New York: Routledge, 2003. 370 p.
72. Voprosy estetiki Jubileusz prof. dr Aleksieja Łosiewa : Meander, 2, 1979, 73.s. 108
74. Zelezny J. A. Judith Butler: Performativity and Dramaturgy / J.A. Zelezny // Performance Philosophy. URL : [http : // performancephilosophy.ning.com/profiles/blogs/judith-butler performativityand-dramaturgy](http://performancephilosophy.ning.com/profiles/blogs/judith-butler-performativityand-dramaturgy).
75. [https://studme.com.ua/198103134972/etika_i_estetika/metodologii_izucheni ya_estetiki.htm](https://studme.com.ua/198103134972/etika_i_estetika/metodologii_izucheniya_estetiki.htm)
76. <https://www.youtube.com/watch?v=WMCpgyj6laI>

ДОДАТКИ

Сучасні перформативні практики

Додаток А

















