

Олена Левченко

доктор філософії, науковий співробітник
НЦТМ ім. Леся Курбаса

Перформативність vs театральність в аспекті перформативного повороту

Анотація. У статті визначаються підходи до аналізу різного розуміння терміну «перформативність» у контексті перформативного повороту та встановлюються причини багатозначності терміну. Виділяється три різних, хоча і певним чином пов'язаних між собою напрями. Методологічною основою їх розрізнення стає театральність.

Ключові слова: перформативність, перформативний поворот, театральність, актор, перформер, виконавець.

Summary. The article defines approaches to the analysis of different understanding of the term “performativity” in the context of the performative turn and establishes the reasons for the multivalued term. There are three different, albeit definitely related, directions. Theatricality becomes methodological basis for their differentiation.

Key words: performativity, performative turn, theatricality, actor, performer.

Аннотация. В статье определяются подходы к анализу разного понимания термина «перформативность» в контексте перформативного поворота и устанавливаются причины многозначности термина. Выделяются три разных, хоть и определенным образом связанных между собой направлений. Методологической основой их различения становится театральность.

Ключевые слова: перформативность, перформативный поворот, театральность, актер, перформер, исполнитель.

Однією з особливостей руху сучасної культурологічної думки, яка однозначно свідчить про її нелінійну траєкторію, є значна кількість «поворотів». Ї сам по собі цей факт вже став предметом осмислення в численних гуманітарних дослідженнях, розмаїття яких демонструє цей процес як живу віброуючу, гарячу для спокійного аналізу субстанцію.

Так Валерій Савчук у статті «Феномен повороту в культурі ХХ ст.» констатує наступні повороти: онтологічний, лінгвістичний, іконічний, теологічний, перформативний, медіальний, антропологічний, риторичний, наративний, просторовий [1]. У монографії «Культурні повороти. Нові орієнтири в науках про культуру» Дорис Бахман-Медик систематизує та описує «повороти», яких вона виділяє шість (інтрепретативний, перформативний, рефлексивний, постколоніальний, перекладацький, просторовий, іконічний) і визначає ті методологічні переваги та проблеми, що виникають за кожним поворотом.

Посилаючись на Андреаса Реквіца, який досліджував процес трансформації культурних теорій, дослідниця вбачає сенс культурних поворотів в тому, що вони «вводять у дослідження власний інноваційний словник» [2]. Такий, на перший погляд, дивно сформульований науковий сенс певним чином відображає ту нову ситуацію, яка склалася в гуманітарних науках, які намагаються осмислити світ у його багатоманітті, враховуючи ті явища і речі, що залишалися поза увагою наукового мейнстріму. Це те, що «термінах Гастона Башляра можна назвати „епістемологічним розривом“ — впровадження і поширення нового керуючого пізнанням словника, який відкриває аналітичні перспективи нового типу» (Цит. А. Реквіца за [2]).

Однією із сутнісних особливостей культурних поворотів є їхня потенційна трансдисциплінарність. Ї тут, як підкреслює Бахман-Медик, виникає проблема «перекладу» нових словників та «концептуальних оптик» у методи окремих дисциплін.

Проблема побутування перформативного повороту в окремих дисциплінах якраз і пов'язана з труднощами такого «перекладу».

Напевне, з усіх названих перформативний поворот найяскравіше демонструє й висвітлює наявну в науці проблему трансдисциплінарних термінів. Ті наукові царини, де народжуються терміни, неохоче діляться ними і часто не сприймають їхню адаптацію в інших галузях наук. Ї це не дивно, адже нерідко в такому випадку ці терміни починають вживатися в переносному значенні, причому суть цього переносу, як правило, відома лише фахівцям.

У випадку перформативного повороту виникає додаткова проблема самого народження терміну.

Отже, почнемо зі звичайного Оксфордського словника. Там слово *to perform* виступає у двох значеннях: 1) виконувати, здійснювати; 2) щось представляти аудиторії. І звідси витікає основна проблема неоднозначності розуміння перформативного повороту: його джерел, власне, і було два, виходячи з можливостей багатозначності слова.

Тобто під одним терміном «перформативний поворот» виникає власне дві методології, причому, представники однієї можуть навіть не згадувати про існування іншої (наприклад, див. [3]), або ж вважати її некоректною (див. [4]). Так у першому випадку авторка статті виводить походження поняття «перформативність» від робіт теоретика театральної антропології Ричарда Шехнера.

Авторка ж другої статті вважає, що Шехнер використав щодо театру існуючий в аналітичній філософії універсальний термін Джона Остіна, не посилаючись на першоджерело.

Намагання теоретиків примирити дискурси двох джерел майже вдаються, однак, як відмічає Бахман-Медик, залишається ще знайти одну маленьку ланочку, без якої єдність концепції все ж таки розпадається. Ї це нагадує ту маленьку «втрачену» ланочку, без якої не вдається побудувати завершену еволюційну картину переходу від приматів до людини.

Такий результат свідчить про хибність шляху. Фінальна маленька ланочка на цьому шляху не знайдеться.

Отже, є сенс повернутися до джерел.

Перше значення, як можна помітити, більш загальне і не пов'язане з театром і виконавською майстерністю, як значення друге.

Термінологічно перформатив у значенні «виконувати, здійснювати» було вжито в дискурсі аналітичної філософії. Особливістю аналітичної філософії, починаючи від Джорджа Едварда Мура, є те, що вона зосереджувалася на осмисленні не природи світу чи буття, а на самій здатності людини бачити цей світ і осмислювати його засобами такого посередника як мова. Іншими словами, ставилося питання істинності будь-якого твердження щодо реальності, досліджувалися підстави такої істинності, шукалися найменші – «атомарні» – мовні пропозиції, які б могли вважатися істинними тощо.

Оскільки у аналітичному фокусі виявилася мова, то не дивно, що великий внесок було зроблено в лінгвістику. Зокрема, зосереджено увагу на різниці між мовою і мовленням, тобто між потенційним мовним набором знаків форм та вживанням цих знаків і форм у мовленнєвих актах. Так Джон Остін звернув увагу на те, що в процесі мовлення не лише передається інформація, але іноді здійснюється спроба вплинути на адресата чи на саму реальність. Він виділив низку висловів – перформативів – де саме висловлювання збігається з дією, еквівалентне дії. Це клятви, вітання, накази, попередження у формі першої особи однини.

У такому випадку вже не йдеться про істинність чи хибність висловлювання щодо реальності, бо воно саме стає реальністю.

Той самий Остін розширив поняття перформативу до соціальної дії у вигляді відтворюваних ритуалів (одруження тощо) та нелінгвістичних перформативів (жести ввічливості, вдячності тощо).

Ствердження такої можливості єдності дії (а мовленнєвий акт є безперечно дією) та реальності суголосне частині театрального авангарду, адже воно дає додатковий поштовх і теоретичне обґрунтування, яке виводить їхні пошуки з царини сценічних мис-

тецтв у міждисциплінарну філософсько-антропологічну царину, де мистецтво максимально стає інструментом пізнання природи людини та світу.

Про перформативність у сенсі «поняття міждисциплінарного походження, яке означає ситуацію збігу змісту з проявом» як про теоретичне і концептуальне підґрунтя говорить керівник групи «Танцлабораторіум» Лариса Венедіктова: «Замість того, аби описувати світ, перформативне мистецтво діє в процесі повідомлення, з одного боку, враховуючи час, який проходить, а з іншого — відкриваючи простір сумніву, адже перформативне повідомлення неможливо перевірити на істинність. При перформативності зміст не розповідається, але відбувається його самоподання. Певне повідомлення (текст чи дія) стає не просто висловом про будь-що, але і демонстрацією того, про що говорить це повідомлення» [5].

Таке розуміння суті перформативності суголосне дослідженням Кеті Чухров, Еви Доманської, Джудіт Батлер та ін. Вони виводять це поняття у філософську, соціальну, історичну, політичну, гендерну сфери, пропонуючи його як методологію через аналіз дій, соціальних жестів, самозасвідчень.

У сфері виконавських мистецтв великої уваги надається дослідженню тілесності. Розпочате модерном дослідження природи мистецького твору як посередника між автором і глядачем змінюється дослідженням взаємодії автора та аудиторії. Відтак зникає і сам посередник — твір як окремий художній простір.

Представники цього напрямку перформативного повороту не відмовляють театру в перформативності, але не більше і не менше, ніж будь-якій іншій людській діяльності. Зокрема, існують дослідження перформативності в теорії «соціального жесту» та вуличних акцій Бертольда Брехта (див. [4]) тощо. Сам Остін свого часу вказував на різницю між перформативністю в повсякденному житті та театральністю.

Отож логічно з огляду на джерело походження (аналітична філософія), перформативність в жодному разі не розглядається як синонімом «театральності».

Історія перформативності, яка виникла суто в театральній царині й походить від другого значення слова *to perform*, а саме — «щось представляти аудиторії» формально починається з кінця 60-х років XX ст., зокрема з роботи американського антрополога театру Р. Шехнера «Статті з теорії перформансу» («*Essays on Performance Theory*» [6]). Вочевидь теорія Шехнера виростала з ідей та пошуків театральних експериментаторів, а не з логічних побудов аналітичної філософії.

Ця робота була теоретичним узагальненням процесів, які почалися в європейському театрі ще на початку XX ст., коли почала ламатися логоцентрична парадигма і театр, як і всі види мистецтва у той час, почав активно осмислювати власні виражальні засоби. Оскільки в основі драматичного мистецтва лежить дія (власне слово «драма» і значить «дія»), то насамперед виник інтерес до природи дії та діяча або ж виконавця.

На початку 30-х років XX ст. отримали підтримку радикальні пошуки Етьєна Декру, який проголосив ідею театру як мистецтва актора, а актора як «голу людину на голій сцені». Причому він відмовився не лише від допомоги інших видів мистецтв, а і від слів та звуків, залишивши лише дію — рух тіла актора в просторі («будь-яке мистецтво, що захоплює сцену, підкоряється дії, тобто акторові у русі» [7, 36]).

У цей самий час значна частина європейського театального авангарду зазнає впливу балійського танцю й активно звертається до ритуальних коренів театру, до магічної («алхімічної» за А. Арто) єдності звуку і жесту. Відтак не можна не зауважити, що ідея слова, яке стає жестом, тобто рухом, тобто дією опанувала європейським театральним авангардом дещо раніше, ніж її у рамках лінгвістичного дискур-

су сформулював Остін (курс лекцій «Слово як дія» («Як робити речі зі словами») він прочитав у Гарвардському університеті у 1957 році).

На думку Арто, на сцену має виходити не актор-лицедій, тобто дехто в масці персонажа, а навпаки, людина, яка здійснює акт зривання усіх соціальних масок, аби проникнути до колективного позасвідомого і наново пов'язати людину з «трансцендентним принципом», наслідування якому, за Арто, і є сенсом справжнього життя.

Якраз із середини 50-х років починає свої пошуки Є. Гротовський, автор поняття актора-перформера. Разом із ним певний час працюють і Еуженію Барба, в майбутньому автор книги «The secret art of the performer: a dictionary of theatre anthropology», і сам Ричард Шехнер.

У самому терміні «перформер» у європейському контексті сценічних мистецтв немає нічого дивного, адже *performer* дослівно означає *виконавець*, а *performing arts* – це форми мистецтва, де матеріалом є голос і тіло актора, тобто спів, танець і власне сам театр. До речі, в російському перекладі ігнорується термінологічний нюанс і вищезазначена книга Барби перекладається як «Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя» [8].

Гротовський не випадково розширив поняття актора, називаючи його перформером. Спочатку в нього це був «святий актор», який втілював ідею Арто про акторську гру як жертву власним «Я», а театр як ритуал повернення до «трансцендентного принципу», згодом Шлях до Театру Джерел, пошук спільного коріння виконавських мистецтв (*performing arts*) природно вимагали такого розширення. Є. Гротовський своїм поняттям актора-перформера фактично окреслив таку парадигму акторського виконання, коли роль виходить з усієї *тілесно-духовної цілісності* актора.

Р. Шехнер вводячи термін «перформативність» теж розширив поняття театральності, однак це розширення торкалося повсякденної поведінки, іншими словами, Р. Шехнер ввів новий предмет дослідження – *перформативні практики повсякденності*. Варто підкреслити,

що досліджувалися не практики театралізованої поведінки, яка виникає внаслідок виконання людиною різних соціальних ролей, — в центрі уваги були певні повторювані ритуали, поведінкові патерни, в якій людина входила автоматично, точно знаючи як у цій ситуації (до речі, відмінній від її звичної реальності) треба поводитись.

І в Є. Гротовського, і в Р. Шехнера ключовим словом у визначенні перформативності був *ритуал*.

У ритуалі мало зникнути розділення на сцену і зал: усі мали стати членами єдиного ритуального дійства. Ритуал поєднував не лише людей, але й у кожного учасника відбувалося поєднання «людини внутрішньої» й «людини зовнішньої».

Однак Р. Шехнер заклав небезпечну тенденцію і вивільнив у науковій спільноті спокусу розширити до горизонтів науки шекспірівську метафору «Весь світ — театр».

Так, наприклад, із логічних побудов Марвіна Карлсона та низки багатьох інших дослідників, витікало, що *performing* на сцені й у звичайній життєвій ситуації — це практично одне й те ж саме, а індивідуальна поведінка залежить від контексту, в який потрапляє людина, тобто та чи інша соціальна ситуація зумовлює відповідну поведінку (роль) людини, а отже і спосіб її самопредставлення у тій чи іншій ситуації.

Неважко помітити, що розуміння перформативності як розширеної театральності базується на такому розумінні театру, коли суть і мета акторської гри бачиться як удавання себе кимсь іншим, як надягання маски й поведінка відповідно до характеру маски.

Іншими словами, це не та театральність, якої шукав весь театральний авангард ХХ ст., а дещо протилежне. Це театральність без зривання соціальних масок заради проникнення до «трансцендентного принципу», без жаги тотальності, ритуальної єдності і такого іншого. Так збоку бачить театр переважна більшість людей: просто гра — надягання маски та вдавання іншого, або ж себе-іншого.

Те, що гра є базовим елементом театру – це безперечно. І, можливо, у цьому феномені закладені не менш глибокі речі й здатність впливати на реальність, ніж у ритуальній природі театру. Однак, перформативний поворот в результаті такого розуміння театральності набув мало не протилежного до першопочаткового напрямку відгалуження у різних галузях знання, не пов'язаних ані з театром, ані з перформативним дискурсом у філософії. Цікаво, що саме у таких дослідженнях перформативність виступає практично синонімом театральності, причому такої, яка у розумінні людей театру називається *поганою*.

Зокрема, перформативний повороту у комунікативних стратегіях (соціологія) визначається як «акцент уваги на репрезентативних і перформативних характеристиках комунікації» [9]. Там само читаємо такі ознаки перформативного дискурсу:

- наявність сильного ігрового начала;
- розважальність;
- видовищність;
- театральність і карнавальність;
- заразливість [9, 13].

У цього самого автора ми простежуємо використання певних формальних характерних ознак перформативу. Так «комунікативні стратегії перформативної дії» передбачають властиву перформативу інтерактивність, яка знаходить вираження у наступних положеннях:

- оволодіння увагою цільової аудиторії;
- втягування адресата в комунікацію;
- зараження адресата ідеями та почуттями;
- переконання, навіювання, ідеологічна обробка публіки;
- управління інтеракцією, яке включає провокування необхідної реакції адресата у відповідь, з самого початку закладеної в комунікаційному проекті [9, 13].

Далі перераховуються риторичні прийоми досягнення результату, як то незвичайний зачин, яскраві метафори, загрозлива статистика тощо.

Вочевидь, йдеться про те, що завжди називалося методами маніпуляції свідомістю.

Отже, на одному полюсі повороту бачимо перформативність як граничну автентичність, тілесно-духовну інтегрованість, єдність вислову й дії, виконавця і глядача, на іншому ж полюсі – перформативність спокійно описується як маніпуляція.

Більше того, як стверджує інша авторка «ступінь істинності вислову прямо пов'язана з його інформативністю, ступінь оманливості („ложности“) – з його перформативністю» [10]. При цьому визначаються перформативні стратегії комунікації, а саме: «фактуальності, інтенсивності, волітивності, емотивності, самоприниження чи самовозвеличування, приниження чи возвеличування адресата і т.д.» і стверджується, що «за такими самими принципами перформативності будується багато інституційних дискурсів, такі як рекламний, політичний, телевізійний, релігійний» [10].

Якщо ми повернемося до аналізу мови, то побачимо, що у перформативному дискурсі склалися різні за смыслом, але близькі за звучанням поняття: *слово-перформатив* та *перформативність слова*, *дія-перформатив* та *перформативність дії*, причому *перформативність* у обох випадках розуміється у другому значенні слова – щось представляти аудиторії.

Д. Бахман-Медик, яка вживає практично як одне поняття «перформативність (театральність)», так і визначає сутність перформативного: «Культурологічне значення перформативного полягає в тому, що всі висловлювання можна завжди розглядати як інсценівки, тобто як перформанси» [2, 269].

Порівняймо це з ідеями Е. Доманської, яка пропонує перформативність як Нове гуманітарне знання, нову *дієву* методологію інтерпретаційних стратегій, яка протистоїть описовості та наративності, зокрема в історичних дослідженнях [11]. На думку дослідниці, інтерпретації у перформативному акті можуть змінювати світ.

Однак і у тих самих історичних дослідженнях знаходимо тлумачення перформативного повороту в сенсі, сформульованому Бахман-Медик: *дослідження життя як театру і світу як сцени*. Саме так, наприклад, Пітер Берк, розвиваючи теорію «культуральних досліджень», трактує перформативний поворот в історії [12]. Цікаво і показово, що будуючи загальний контекст повороту Берк *серед інших* без будь-яких уточнень називає й Остіна. Це свідчить про невідрефлексованість проблеми подвійного походження терміну в наукових середовищах.

Чому ж виникла така розбіжність в рамках практично одного терміну «перформативний поворот»?

По-перше, шекспірівська метафора набула термінологічності поряд з існуючим науковим терміном (перформативність Остіна) та мистецьким поняттям, яке стало терміном театральної антропології (перформативність Шехнера-Гротовського). Перша та друга «перформативності» мають чи потенційно мають точки сходження, а от перформативність-метафора протистоїть їм принципово.

Саме поняття перформативності провокує науковців інших галузей знань до ототожнення його з театральністю, так, як вона бачиться збоку «непосвяченим». Однак природа театру (при)відкриває себе тільки тим, хто ним професійно займається. Для людей театру перформативність якраз стала можливістю відмежуватися від театральності в поганому сенсі слова. У виконавських мистецтвах результатом перформативних стали відмова від вербального й наративного аспектів традиційного театру, від сюжету, образів, аби підкреслити засоби презентації: звук, світло, предмети, рухи, — або ж зосередитися на процесі, сприйнятті, маніпуляціях з часом і простором, тощо.

Отже, термін, який було взято з театрального мистецтва у якості метафори, набув у цій якості значення, протилежного до того, який він має в пошуковому театральному мистецтві. Звісно, низка дослідників звертає увагу на проблему метафоричної багатозначності

терміну «перформативність». Так Д. Демехіна, окреслюючи перформативний дискурс від Шехнера, аби відділити його від інших видів перформативності, посилається на роботу американського вченого Берта О. Стейтса, який, аналізуючи перформативність як метафору, вказував на негативні для науки наслідки вживання метафор у прямому значенні – у такому випадку збільшується нестабільність робочого визначення [3, 145].

Отже, ситуація з перформативністю-метафорою є яскравим свідченням тих небезпек, які виникають з трансдисциплінарними термінами при вживанні їх у контекстах, далеких від контексту оригінального походження.

Однак, ця проблема несподівано відкриває потенціал наукової діяльності терміну, семантично пов'язаного з таким наповненим і багатограним поняттям як «театр». Перформативність-метафора як наукова парадигма, попри свою метафоричність, сьогодні працює в найрізноманітніших сферах: від культури і політики до нейромаркетингу [13].

А може, перформативний поворот показує, що настав час, коли терміни і мають втрачати свою стабільність? І що може залишатися стабільним у тій перформативній динаміці-грі постійного самопізнання і самоподолання, яка прагне відповідати динаміці буттєвого становлення?

Список використаних джерел:

1. Савчук В. В. Феномен поворота в культурі ХХ в. / В. В. Савчук // *Международный журнал исследований культуры*. 1(10). 2013. – С. 93–107.
2. Бахман-Медик Д. *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре* / Д. Бахман-Медик – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 504 с.
3. Демехина Д.О. К вопросу концептуализации перформенса: время Ричарда Шехнера / Д. О. Демехина // *Артикульт*-28. – № 4. – 2017

- (ноябрь–декабрь). – С. 144–152. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kdc-tori.ru/zhurnal/artikult-zhurnal.html>.
4. Zelezny J. A. Judith Butler: Performativity and Dramaturgy / J.A. Zelezny // Performance Philosophy. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://performancephilosophy.ning.com/profiles/blogs/judith-butler-performativity-and-dramaturgy>.
 5. Венедиктова Л. Перформативность / Л. Венедиктова // Art Ukraine. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artukraine.com.ua/a/performativnost/#.W0ORXClvWOY>.
 6. Shechner R. Essays on Performance Theory (1970-1976) / R. Shechner – New York: Drama Book Specialists, 1977. – 212 p.
 7. Декру Э. Слово о миме /Э. Декру. – Архангельск: Молодежный информационно исследовательский центр. – 1992. – 128 с.
 8. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. – М.: Артист. Режиссёр. Театр., 2010. – 320 с.
 9. Русакова О.Ф. Коммуникативные стратегии перформативного дискурса / О.Ф. Русакова // Дискурс-Пи. – 2014. – V. 11, 1. 1. – С. 12-14.
 10. Пуссинен О. Язык как средство искажения действительности / О. Пуссинен // Футурум АРТ. – 1 (26), 2011. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=2919>
 11. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / Е. Доманська. – Київ: Ніка-Центр, 2012. – 264 с.
 12. Берк П. Что такое культуральная история? / Питер Бёрк. – Москва: Изд. дом Высш. шк. экономики, 2015. – 228 с.
 13. Чимитдоржиев Ж.Ж. Перформанс и хеппининг инструмент нейромаркетинга / Ж.Ж. Чимитдоржиев // Вестник ТОГУ. – 2017. – №2 (45). – С. 169–175.