

Перформанс як подолання театральності

Явище, позначуване терміном перформанс, яке остаточно оформилось у контексті широких досліджень перформативності, і перформативної сутності театру зокрема, у сучасних театральних практиках почало існувати як протестне заперечення того, що становить нібито саму природу театральності – міметичної гри в іншого. Відтак породжене театром й екстрапольоване, практично на всі галузі людського життя поняття «перформативність», поблукавши чужими територіями, до самого театру повернулося як його антагоніст – перформанс. Парадоксальність цього явища вже почала осмислюватися теоретичною думкою. Зокрема, російський філософ К. Чухрукідзе присвятила цій темі значне місце в докторській дисертації «Феномен театра в современной философии: аспект перформативности» [1], де вона доводить думку про те, що виконання, перформативність і перформанс сучасного мистецтва – це антропологічно різні явища. Саме з цією думкою солідаризується й автор статті, хоча й протистоїть вищезазначеному досліднику в способі її роз'яснення і навіть у розумінні означених явищ.

На відміну від аналізу К.Чухрукідзе, побудованого переважно на ідеях французького пост-

структуралізму з його увагою до гри метафізичної поверхні, свій аналіз автор статті будує на ідеях метафізики тотальності, зокрема на засадничому принципі комплементарної (взаємодоповнюваної) цілісності зовнішнього й внутрішнього, або ж того, що звично називається сутністю і явищем.

Свого часу **ідея перформативності**, запозичена культурними антропологами з театрального мистецтва, зруйнувала кордони між тим, що відбувається в повсякденному житті та на сцені. Це було зумовлено роботами Р. Шехнера, В. Тернера, Л. Ренза, а згодом багатьох-багатьох інших дослідників. Сенс зближення театру й антропології полягав у дослідженні театральних технік як прихованого підґрунтя соціальної та політичної дії, драматичного впорядкування подій; і, навпаки, у дослідженні театральних творів як таких, в основі яких лежить соціальна та політична дія. У результаті цього зближення, з одного боку, виходило, що performing на сцені й у звичайній життєвій ситуації – це практично одне й те ж саме. Вищевказані дослідники наголошували на тому, що 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. Подібні висновки практично руйнують будь-які кордони між театром і життям, вони певним чином розмивають театральну теорію, зате створюють додатковий апарат для досліджень соціальної, політичної поведінки, тощо.

Один із дослідників перформативності М. Карлсон стверджує, що перформанс ґрунтується на фізичній присутності людини, й демонстрація її дії перед публікою чи навіть серед неї є «перформансом», відтак і будь-яку людську діяльність можна розглядати як перформанс [2]. Той самий М. Карлсон зауважував, що «перформанс як критичне вістря, як метафора театральності проник з театру майже в кожен аспект сучасних намагань осмислити нашу діяльність, майже в кожен галузь людського знання – соціологію, антропологію, етнографію, психологію, лінгвістику» [2; 6-7].

Що ж є такого унікального й надцінного у цьому придатному до безмежного поширення на усі царини явищі, окрім того, що воно, за висловом М. Карлсона, виступає «аналітичною зброєю» для розуміння інших видів людської діяльності?

Напевне, найближче до відповіді на це запитання були С. Штерн та Б. Гендерсон, які зауважили, що «перформативна дія, інтерактивна за природою й така, що залучає символічні форми та живі тіла, забезпечує спосіб конституювання значень та стверджує індивідуальні та культурні цінності» [3; 3].

Зупинимося на цій думці, аби підкреслити, що культурний перформанс, навіть радикально руйнуючи естетичні критерії й цінності, має унікальний сенс завдяки тому, що володіє механізмом творення смислів та ствердження цінностей, і механізм цей, не будемо забувати, було взято з театру.

Несправедливо було б стверджувати, що поняття перформативності лише руйнує межі театру, – у суто

театральному контексті воно набуло свого самостійного значення, яке відрізняється від того, якого йому надають антропологи культури, більше того, навіть у театральному контексті воно позначає два різних явища: *перформативність* як якість акторської гри і *перформанс*, який позірно можна назвати «практикою занурення в іманентність тілесних афектів» [1].

Поняття **актора-перформера**, як відомо, прийшло з театральної практики Є. Гротовського. Зрештою, це було пов'язано і з введенням у цей час антропологічним поняттям перформативності поведінки, яку Р. Шехнер визначав як «відновлену (конструйовану) поведінку» («restored behaviour»), тобто таку, яка «відділена від звичної реальності людини, що здійснює перформативний акт», і яка «змінюється залежно від стосунків між самою людиною та роллю, яку вона здійснює» [4; 15].

У стосунку до театральної дії це твердження набувало певної парадоксальності. Адже в театрі, як стверджують теоретики перформативності, «людина діє, творить, грає щось зовнішнє щодо себе, в той самий час як перформативний акт виходить із самості діяча» [5]. Є. Гротовський своїм поняттям актора-перформера фактично окреслив таку парадигму акторського виконання, коли роль виходить із самості актора, тобто з усієї його *тілесно-духовної цілісності*.

Звісно, духовні витoki таких підходів лежать у філософії театру А. Арто, фігура якого залишається ключовою для розуміння тих процесів, які стосуються усіх

видів перформативності в театрі. Його думка про те, що мистецтво є не наслідуванням життя, а життя – це наслідування «трансцендентного принципу», з яким мистецтво нас наново пов'язує, відкрила новий вимір, ще не освоєний теоретичною думкою, але активно досліджуваний режисерами, які разом з акторами шукали й шукають свої шляхи до «трансцендентного принципу».

На цьому шляху перед Є. Гротовським в роботі з акторами актуальними ставали поняття «істини» та «прозорості», що було пов'язано з тим, що у сучасному мистецтві вже можна назвати концептами: *чесності з собою, жорсткого самоаналізу, тотальності духовно-тілесних актів.*

Цікаво, що Л. Ренза на початках зародження так званого наративного перформансу, який згодом розвинувся в *театр verbatim* та *театр doc.*, підкреслював важливість саме перших двох концептів (див. [6]).

Можна сказати, що сповідання вищезгаданих концептів позначає творчий вектор – прагнення проникнути до «трансцендентного принципу», аби наново пов'язати з ним життя, аби відновити «збиті» критерії та орієнтири. Автор статті має підстави стверджувати, що ці концепти сповідуються й тими тілесними практиками, які ми називаємо переормансом сучасного мистецтва. (Таким він став від початку 80-х років, коли візуальний перформанс став поступатися місцем перформансові, побудованому на русі, коли актори-перформери, такі як Меґі Маран чи Піна Бауш, стали виступати як хореографи.)

Погоджуючись із російською дослідницею К. Чухрукідзе щодо антропологічного й онтологічного

розрізнення виконання, перформативної процедури та перформансу, не можна погодитися з думкою про «одномірність» перформансу, про те, що в перформансі немає нічого окрім самої екстернальної форми вираження тіла, яке слідує певній зовнішній логіці.

Хоча, на перший погляд, здавалося б, це так. Читаючи історію перформансу, який як формальна течія починається з кінця 60-х років ХХ ст., ми постійно натрапляємо на одні й ті самі особливості, які описуються й переописуються стандартно: 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. Однак, у чому сутність, першопричина появи усього описаного? Невже нове задля нового? Тоді ми маємо справу з модернізованою формою масового мистецтва, яка заслуговує вивчення в іншому контексті.

Напевне, частина перформенсного мистецтва має й такий вираз. Однак, предметом нашої статті є перформанс як мистецтво-філософія. На щастя, наша розвідка стає предметною завдяки існуванню в культурному просторі України такого послідовного й своєрідного перформера як Л. Венедиктова з її ТанцЛабораторією. Її пошукам автор статті вже присвятив ряд публікацій [7, 8].

Увесь досвід спілкування з Л. Венедиктовою заперечує думку щодо «одномірності» та суто зовнішньої орієнтації сучасного перформансу. Більше того, він змушує всерйоз замислитися над поняттям

внутрішньої форми та ролі тіла, яке виступає на кордоні між зовнішнім і внутрішнім світами людини, зовнішніми й внутрішніми формами.

Виходячи із засадничої онтико-онтологічної єдності людини, тобто двох її взаємодоповнювальних природ, завдяки яким вона є водночас конечною й вічною, локальною й нелокальною, дискретною й континуальною, одиничною й множинною, ми надаємо таких самих характеристик і її духовним, зокрема мистецьким, актам. Мистецькими актами ми називаємо такі акти, які сягають «трансцендентного принципу», тобто внутрішньої форми форм (докладніше про дію принципу в монографіях автора [9, 10]). Зараз лише зауважимо, що під поняттям внутрішньої форми, за платонівською традицією, розвинутою в роботах О. Потєбні та Г. Шпета, мається на увазі ідея-субстанція, яка потенційно зумовлює певний набір зовнішніх форм.

«Трансцендентний принцип», вочевидь, не може належати конечному світу зовнішнього, адже не може бути вичерпно записаний у тому чи іншому формулюванні. Але це є і джерело творчого натхнення, і джерело мистецьких форм. Тож театр, який втрачає це джерело, покладаючись на професійну майстерність міметичного наслідування зовнішніх форм як основу театрального мистецтва, мистецтвом бути перестає. Як бачиться, внаслідок цього майстерність міметичного наслідування, яка завжди була важливим елементом акторської професії, починає взагалі заперечуватися радикальним авангардом.

Мистецький авангард прагне не до «одномірності», а саме до втраченої трансцендентності,

шукаючи саме *форми форм*, які вже за природою належать світу внутрішнього.

Варто зауважити, що внутрішню форму можна розгортати за допомогою вже існуючої мови, або ж, як у авангарді, шукати способів її, наскільки це можливо, автентичної передачі. При цьому не може використовуватися будь-яка кодифікована мова, адже вона вже належить світу зовнішнього. Напевне, поки що найвдалішою раціоналізованою спробою залишається «Чорний квадрат» К. Малевича.

Отже, за великим рахунком, відмова переормансу від вербального й наративного аспектів традиційного театру, від сюжету, образів, як бачиться, за суттю, є відмовою від «театральності» як симулятивного наслідування зовнішніх форм (коли художнім принципом є розгортання «трансцендентного принципу» через зовнішні форми). На жаль, така «театральність» сьогодні домінує, відтак, фактично, ця відмова виглядає як відмова від театру й від готових зовнішніх форм взагалі.

У ситуації роботи з внутрішнім, яке за природою, як визначав Д. Бом, є хаосом згорнутих порядків, великого значення набирає кордон між внутрішнім і зовнішнім, адже саме на кордоні з'являються певні «напівзнаки», з якими можна автентично вступати в діалог тілом, яке теж у певному сенсі є кордоном між внутрішнім і зовнішнім.

Зупинимось на одній з перформансних технік роботи на кордоні. Португальський перформер Ж. Фіадейро називає це композицією в реальному часі, Л. Венедиктова «розтягуванням зяяння» («растягиванием зазора»).

Специфічний стан, який, як пояснює Л. Венедиктова, виникає у ситуації «відмови від наміру», тобто відмови від автоматизму певних дій дозволяє досягнути певного «розтягування» часу. Як автор вже зазначав раніше [7, 8], на його думку, ця ситуація описується гіпотезою Б. Лібета [11], який в результаті серії дослідів встановив, що час, у якому ми живемо, відстає від реального на півсекунди, тобто на той проміжок, за який фізичний сигнал перетворюється на психічний. Тож потрапляючи до «реального» часу, ми потрапляємо до тілесно-інтуїтивного дорефлексивного стану людської природи. Ще К. Г. Юнг писав: «... не ви здійснюєте інтуїцію – навпаки, це вона завжди до вас приходить. У вас є передчуття, воно саме в вас трапилося, а ви його просто вловлюєте, якщо достатньо розумні й проворні» [12; 154].

Розум і проворність, зауважмо, мають бути неабиякі, аби не просто вловлювати передчуття, а перетворити цей процес на мистецьку техніку.

Одразу зауважимо, що людська природа у ці півсекунди здатна керувати людиною за глибинними інстинктами, які, на переконання певних дослідників, мають коріння в тому, що можна назвати внутрішньою цариною моральнісного, де діють закони 10 заповідей (див. [13]), або ж його формою форм. Смирненне підкорення логіці світу, власне, і веде до відчуття «трансцендентного принципу».

Однак досліді Б. Лібета зчинили певне замішання в наукових колах, адже вони доводили, що свобода волі – це, певним чином, ілюзія [14]. Як ми

можемо відповідати за рішення, яких навіть не усвідомлювали до їх прийняття?

Для Л. Венедиктової традиційна проблема свободи волі у творчому процесі вирішується просто за законами «реального» часу: індивідуальну свободу волі вона називає «творчим свавіллям». І це не дивно, адже існування у «реальному» часі передбачає існування за його законами (за Л. Венедиктовою – «смирение с миром»).

Відтак традиційне поняття *творчої індивідуальності* не просто знецінюється в перформансі – воно знімається як атрибут «нереального» часу, іншими словами, того часу, коли отримані від світу сигнали встигають не просто перетворитися на психічні, а ще й пройти процес цензури, внаслідок якого вони фільтруються, і в результаті до нашої свідомості доходять лише ті, які ця свідомість налаштована сприймати: «Світ не входить до нашого тіла цілковито таким, як він є: світ постійно виробляється і конструюється нами» [14; 1].

Аби вступити у діалог зі світом у «реальному» часі, на переконання Л. Венедиктової, треба володіти технікою зняття захисного механізму фільтрації сенсорної інформації, і техніка ця передбачає жорсткий свідомий контроль за процесом.

Тоді виникає запитання: ХТО самозасвідчується у перформансі? Якщо людина своєю найглибшою дорефлексивною природою, то чи є там певна автентика перформера? Іншими словами, чи існує неповторна автентика цієї неоформленої субстанції – внутрішньої форми індивіда, яка пов'язана з його

тілом, як кордоном, здатним вловлювати і транслювати сигнали внутрішнього? Чи його індивідуальна автентика здійснюється в якості самого перформативного акту, де засадничим критерієм, як ми вже й зауважували, є поняття *чесності із собою*: дорефлексивного *«несебе» діяча із собою спостерігачем?*

Запитання залишаються, відкриваючи подальший простір для осмислення проблем людської природи. Однак, що продуктивного це приносить на полі виконавських практик? Вочевидь, ми бачимо процес свідомої відмови від театральності як від штучності та умовності заради перформативності як найглибшої природності та безумовності. Виникає наступне запитання: для чого?

Відповідей авторові бачиться декілька. І всі вони лежать в просторі існування в «реальному» часі. Насамперед, як ми зауважували раніше, це прямий шлях дотику до буттєвої істини – «трансцендентного принципу», по-друге, це пошук технологій оновлення, у тому числі й театральної мови, й власної особистості.

Звернімо увагу на один збіг. Усе, що ми пишемо про перебування у «реальному» часі, дуже схоже на опис лімінального (порогового) стану в ритуалі. Як підкреслює В. Тернер, лімінальна фаза ритуалу існує поза часом, і натомість встановлює свій «ритуальний час» [15]. Учасники ритуалу втрачають свій доритуальний статус, але ще не переходять до того статусу, якого вони набудуть після закінчення ритуалу, вони стоять на порозі між їхнім колишнім способом структурування власної ідентичності, часу чи своєї спільноти, та новим способом, який буде встановлено ритуалом.

Як відомо, ритуал був і, напевне, є одним із потужних інструментів роботи театру, який можна назвати «живим» чи пошуковим. Перформанс працює поза ритуалом як певною структурою чи технікою, однак пропонує мистецтво існування у стані, дуже схожому на лімінальний. І поки що, напевне, не так важливо, що відкривається виходом із нього, скільки те, що відкривається там, всередині.

Список використаних джерел:

1. Чухрукідзе К. Феномен театра в современной философии: аспект перформативности // К. Чухрукідзе /Автореферат на соискание ученой степени доктора философских наук, специальность 09.00.03 – история философии. – М., 2013.
2. Carlson M.A. Performance. A Critical Introduction / M.A. Carlson – New York: Routledge, 2004. – 276 p.
3. Stern C.S., Henderson B. Performance: Text and Context / C.S. Stern, B. Henderson – London: Longman, 1993. – 230 p.
4. Schechner R. Performance Studies. An Introduction / R. Schechner – New York: Routledge, 2002 – Social Science – 288 p.
5. Markovska J. Performativity and Theatricality: on the concepts and their use/J.Markovska//www.uio.no/studier/program/estetisk/tyrifjord08/.../markovska.pdf
6. Govan E., Nicholson H., Normington K. Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices / K. E. Govan, H. Nicholson, K. Normington – New York: Routledge, 2007. – 210 p.
7. Левченко О. Народження актуального в теорії та практиці contemporary dance : на матеріалі практик Лабораторії сучасного танцю Лариси Венедиктової. Стаття перша / О. Левченко // Курбасівські читання. – 2011. – № 6. – Ч.1. – С. 67 – 79.
8. Левченко О. Народження актуального в теорії та практиці contemporary dance : на матеріалі практик Лабораторії сучасного танцю Лариси Венедиктової. Стаття друга / О. Левченко // Курбасівські читання. – 2011. – № 6. – Ч. 2. – С. 40–53.
9. Левченко О. Театр в системі філософської антропології / О. Левченко – К.:НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. – 296 с.
10. Левченко Е. Фомичова В. Формула сюжета. Философия. Теория. Практика / Е. Левченко, В. Фомичева. – К. : НЦТИ им. Леся Курбаса, 2011. – 230 с.

11. Libet B. Mind Time: The Temporal Factor in Consciousness (Perspective in Cognitive Neuroscience) / B. Libet. – Harvard University Press, 2004. – 248 p.
12. Юнг К.Г. Психология и религия / К.Г. Юнг // Архетип и символ. – М.: Renaissance, 1991. – С. 129–202.
13. Вольф А.Ф. Сновидящая вселенная. Расширение сознания, или Там, где встречаются Дух и Материя / А. Ф. Вольф – М: Постум, 2009. – 346 с.
14. Marchetti G. Commentary of Benjamin Libet's Mind Time / G. Marcetti // www.mind-consciousness-language.com/ ...
15. Turner V. The ritual process. Structure and Anti-structure / V. Turner – London: Routledge and Kegan Paul, 1969, 135 p.

Анотація. У статті розглядаються поняття перформативності, актора-перформера та перформенсу в сучасному мистецтві, а також на основі принципу онтико-онтологічної дуальності встановлюється принципова відмінність останнього від явищ, що походять від театральної перформативності.

Ключові слова: перформанс, внутрішня форма, трансцендентний принцип, реальний час.

Аннотация. В статье рассматриваются понятия перформативности, актера перформера и перформанса в современном искусстве, а также на основе принципа онтико-онтологической дуальности устанавливается принципиальное отличие последнего от явлений, производных от театральной перформативности.

Ключевые слова: перформанс, внутренняя форма, трансцендентный принцип, реальное время.

Summary. The article discusses the concept of performativity, actor performer and performance in contemporary art, as well as on the basis of ontico-ontological duality sets the fundamental difference between the last and phenomena that are derived from the theatrical performativity.

Keywords: performance, the inner form, the transcendental principle real time.