

Театр в контексті перформативного повороту

Ви маєте повне право перебувати в незнанні щодо того, що значить слово «перформативний». Це слово нове, воно ріже слух, і можливо, в ньому не так вже й багато сенсу. Але так чи інакше доказом на його захист є хоча б те, що зміст його, якщо він вже є, зрозуміти не так вже й складно. Я пам'ятаю, одного разу, коли я говорив саме про цей предмет, хтось зі слухачів опісля зауважив: «У мене, знаєте, нема ані найменшого уявлення про те, про що він щойно говорив, – хіба він мав на увазі не більше того, про що говорив». Саме так мені і хотілося би, щоб мене розуміли.

Джон Остін [6, 262]

«Зберігати, а не змінювати!» – так слідом за російським філософом та художником Андреем Велікановим варто визначити роль мистецтва у сучасному світі [2]. Професійна мистецька діяльність (у сфері кіно, літератури, фотографії тощо) повсякчас стикається з необхідністю конкуренції з аматорськими вторгненнями. Чи не тепер настав час здійснення того, про що говорив Йозеф Бойс, називаючи кожну людину художником? Приміром, драматурги нарікають, що сьогодні записки з живого журналу все частіше створюють конкуренцію драмі як такій. Так само документальний театр відмовляється від наперед

створеного тексту й формує словесну партитуру, редагуючи та коригуючи записані діалоги реальних людей, спеціально опитаних для тієї чи іншої вистави. Тобто у сучасному мистецтві виникає ситуація, коли більше не потрібно нічого вигадувати, варто лише *звернути увагу* на те, що відбувається довкола. Мистецтво сьогодні – робота як в наявному і вже даному контексті, так і з наявним і вже даним контекстом. Замість волюнтаристського перетворення дійсності настав час звернути увагу на погляд і сприйняття. Мистецтво як розділяння, розкривання власного способу мислення в даний період часу, тут і зараз, мистецтво як мислення-пригадування, митець не як професіонал і знавець, володар жанру, а як мандрівник і випробувач серед розпорошеного знання.

Пітер Брук в одному з недавніх інтерв'ю говорить: «Я продовжую ненавидіти і пручатися наявній у традиційному театрі системі роботи, яка існує в Росії і в Європі вже декілька століть: автор пише текст, віддає його режисеру, той читає текст, іде до актора, пояснюючи йому, як він має грати. Тоді – репетиції, на яких режисер показує акторам, що треба зіграти. А після цього актори показують публіці, що вони вивчили за час репетицій. Всі ці кроки – штучні, в справжньому театрі все це має бути єдиним...» [1]. Як видається авторці цієї статті, єдиним все має бути не тільки в театрі, а й у мистецтві загалом.

Під час редагування програмки конференції, для якої власне й була підготовлена доповідь, а потім написаний цей текст, впала в око кумедна й разом із тим варта уваги помилка в назві – слово *поворот* було

замінено на *переворот*. Ця помилка – випадковий наслідок автоматизму та неуважності, увага до якого може стати продуктивною для роздумів. Адже префікс суттєво змінює значення всього словосполучення. *Переворот* – фундаментальна зміна, перекреслювання й заперечення чогось задля створення й впровадження нового – революція в науці. *Поворот* – всього лише зміна напрямку руху, мікрополітика, яка, втім, часто має доволі суттєвий вплив.

«Історія усіляких поворотів» може цілковито стати однією із множини варіацій історії гуманітарної думки ХХ ст.. Тенденцію до «поворотного мислення» заклав М. Хайдеґер, з яким пов'язують аж два повороти – перший онтологічний (тут поряд із Хайдеґером варто назвати ще й ім'я М. Гартмана), який ставить під сумнів бінарність мислення та суб'єкт-об'єктні стосунки; другий – направляє нас до одноіменної доповіді «Kehre» 1949 року. Як вдало помічає В. Савчук, Хайдеґер вибрав старе німецьке слово «die Kehre», яке походить від старого дієслова «kehren» – направити погляд до небес, повернути все до кращого, але й разом із тим вимітати сміття, підмітати, наводити порядок, ігноруючи при цьому більш звичне і вживане у значенні повороту німецьке слово «die Wende» [7]. Більше того, похідна від «kehren» форма дієслова «zurückkehren» означає «вертатися», «повертатися», «обертатися», що знову натякає на зазирання в минуле. Одночасно дивитися в минуле, вимітати з нього сміття й направляти погляд в небеса – так можемо потрактувати (само)іронію німецького філософа.

Чи то сміття стає все більше, чи то все більше хочеться зазирнути у небо, але у другій половині ХХ ст. повороти почали множитися (лінгвістичний поворот, прагматичний поворот, іконічний поворот, медіальний поворот, теологічний поворот, просторовий поворот, тощо), слідом за Рорті («pragmatic turn»), промінявши консервативну німецьку мову на більш ходову на той час англійську. Як на мене, «поворотне мислення» не тільки не перестає бути актуальним і доречним сьогодні, а навпаки показує відмову від «прогресивного мислення», відмову від (як показала історія – доволі небезпечного) бажання покращувати, удосконалювати, оновлювати. Натомість виникають практики повернення й зміни напрямку (поворотів), перемислювання помисленого, зважаючи на інший контекст, іншу ситуацію, роботу з іншими значеннями й формами, практики «піднімання погляду до небес» і в той же час «вимітання сміття».

Беззмістовною та зовсім непотрібною слід назвати спробу створити якусь ієрархію чи впорядкованість поворотів. «Поворотне мислення» ХХ століття – множина взаємозалежностей, що існують симультанно, завчасо помічаючи одне одного, частково спричиняючи одне одного і разом з тим даючи одне одному максимум свободи й самостійності.

Повертаючись/повертаючи (sic!) до перформативного повороту, який, як ми вже з'ясували, повертає, але не перевертає, маємо величезну кількість однокореневих слів з різними префіксами та суфіксами

(reperform, postperform, performance, performativity) і дві референтні дати – 1960-ті і 1990-ті роки.

У 60-х роках почалися перші розмови про перформативний поворот, коли митці своїми акціями заявили про умовність та непотрібність мистецьких видів та жанрів, коли філософи – художники, а художники – філософи (згадаймо есе Джозефа Кошута 1969 року «Мистецтво після філософії» [14]). Мистецтво, музика, література, театр стали перформативними. Замість творів мистецтва (речей, об'єктів) митці працюють над створенням подій, які залучають не тільки їх, але й глядачів, слухачів, спостерігачів. Отже, ТВІР МИСТЕЦТВА як такий, що відділений від того, хто його створює й сприймає, перестає існувати. Натомість маємо справу з подією, яка триває у часі й просторі, й включає всіх суб'єктів, долучених до неї [12, 39].

Еріка Фішер-Ліхте, німецька дослідниця театру, одна з засновниць театрознавства (Theaterwissenschaft), авторка монографій з історії театру, семіотики театру, нової естетики перформансу, говорить про зсув від вистави до події як одну з основних характеристик перформативного повороту. І якщо в 60-х його пов'язують із різноманітними акціями з перетворення жанрового мистецтва на переорформативне (йдеться про Джона Кейджа, Йозефа Бойса, Івон Райнер, Ребекку Хорн, FLUXUS, Віденських акціоністів і т. д.), то в 90-х стали говорити про зміну розуміння культурних процесів як таких, про те, що культура більше не трактується та не пояснюється як така, що створена зі знаків, про застарілість розуміння

«культури як тексту» і натомість виникнення дискусій і розмов у різних сферах гуманітарного й соціального знання про культуру як перформанс: «з середини 1990-их фокус уваги змістився до процесу створення, дроблення, до дій, процесів обміну, взаємодії, трансформації, так само як і до сил, що є агентами цих процесів, матеріалів, які вони використовують, і культурних подій, які вони виробляють» [11, 168].

В статтях та книзі Еріка Фішер-Ліхте виділяє чотири визначальні характеристики нової естетики перформансу [10, 1-2]:

- *тілесна співприсутність акторів та глядачів, їхня безпосередня увага одне до одного та взаємодія;*
- *зникомість, минущість, ефемерність перформансу, який відбувається тут і тепер та переживається як теперішнє у всій своїй інтенсивності;*
- *відсутність наперед даних значень, натомість створення умов та ситуації для виникнення значення у процесі тривання перформансу;*
- *подієвість перформансу, яка передбачає лімінальний досвід.*

Німецька дослідниця доволі чітко, структурно і ясно описує у своїй книзі специфіку «нової естетики перформансу», даючи певну матрицю розуміння зсуву, який відбувається не просто в способі мислення й роблення театру. І тут цікаво навести кілька паралелей із доробками дослідників в інших сферах гуманітарного знання, які також безпосередньо пов'язані з перформативним поворотом і без яких будь-яка розмова про перформативність неповна та однобока.

Однією з версій генези перформативного повороту є оформлення Віктором Тернером та Ричардом Шехнером нової дисципліни «Ritual and Theatre Studies». Віктор Тернер суттєво змінив підхід до етнологічних досліджень, замінивши дескриптивний підхід до культури на метод «doing of anthropology» – метод здійснювання, виконання, роблення, розігрування антропології. Саме Тернер здійснив перший зсув у вивченні «cultural performance» на «culture as performance», зсув, який передбачає зміну фіксування культурних актів на дослідження як виконання, дослідження як розігрування.

Ще одна революція в гуманітарному знанні була здійснена лінгвістом Джоном Остіном, без імені якого не може обійтися жодна книжка, присвячена перформансу чи перформативності. Джон Остін прочитав серію лекцій «How to do things with words» у Гарвардському університеті у 1955 році (тут знову ж таки можемо побачити симультанність теоретичних процесів із процесами художніми, адже паралельно відбувалися мистецькі акції 1960-х). Лекції були присвячені відкриттю «перформативних висловлювань», тобто «висловлювань, які виглядають як ствердження, але, не будучи безглуздими, не можуть бути ні істинними, ні оманливими [...], коли людина не просто говорить, але робить щось» [6, 264]. Прикладом таких висловлювань може бути слово «так» під час весільної церемонії, «пробачте», «називаю це судно «Королева Єлизавета», «обіцяю», «клянуся», «заповідаю», «тримаю парі, що завтра буде дощ» тощо. Ці висловлювання не призначені для того,

щоб повідомляти певну інформацію про факти, їхнє завдання не в тому, щоб описувати чи інформувати, ними діють, здійснюють якийсь акт.

Іншим проявом уваги до перформативності є концепція «перформативної суб'єктивності» Джудіт Батлер, яка говорить про відсутність «додискурсивного я» в структурі ідентичності. Батлер визначає дію як первинну щодо структури суб'єкта, як таку, що може виникати поза зв'язком з «я» (приміром, несвідома дія), в такому разі «поняття «я» виникає тільки як ефект всередині дії матриці дискурсивного виробництва» [5]. Як наслідок маємо спростування наявності будь-яких «вроджених», «природних» сутностей суб'єкта, що, своєю чергою, означає можливість гендерних маніпуляцій, гендерних ігор, виконання ґендеру. Для Джудіт Батлер ґендер – це перформативний акт, що конструює відповідну ідентичність і чуттєвість через повторення певних схем та дій, які мають соціокультурне навантаження та вписані у владні стосунки.

Зумисне в даному контексті опісля всіх згадаємо лінгвістичну теорію Людвіга Вітгенштейна, для якого мова є своєю реальністю, що існує за ігровими законами. Перформативність (дія) – це те, що долає обмеження інтерпретативного підходу до мови (і до реальності в цілому як такої, конструювання якої напряду залежить від мовних практик), адже навіть адекватні інтерпретації не можуть бути достатніми. Саме тому вичерпне описування якогось випадку можливе в рамках певної культури або за конкретних умов наявної ситуації. Йдеться не тільки про те, що

«будь-яке правило (знак) можуть інтерпретуватися на практиці як завгодно, як про те, що адекватне їхнє прочитання там, де воно має місце, можливе лише завдяки існуванню практики» [8, 63].

В різних сферах гуманітарного знання майже в один і той самий час виникає слово перформативність, з'являються дієві та ігрові концепції, які пов'язані з різними культурними нішами, і які все більше акцентують увагу на важливості контексту в гуманітарному дослідженні. Сама множина поворотів свідчить про спосіб існування гуманітарної думки сьогодні через постійне мікроформатування, гнучке змінювання напрямку руху, виявлення різних способів сприйняття та конструювання світу – через мову, через візуальну, слухову, тактильну, смакову уяву, через тілесне виконання, мімесис, через практику, зрештою. Як пише Ева Доманська, гуманітаристика сьогодні «відходить від семіотичного розуміння цілості (*assemblage*) і звертається до її перформативного потенціалу, до її 'дієздатності'» [4, 200]. Різні сфери науки і життя відмовляються від дескрипцій, описових тенденцій, «дескриптивної омани», як висловився Джон Остін, і звертають увагу на те, що може бути альтернативою репрезентації, тобто на дію. Усі медіа, з якими працюють митці, починають втрачати описову та інструментальну функцію. Відбувається зміна самого способу існування знання, який також стає перформативним.

Яким чином реагує театр на перформативний поворот? Зважаючи на театралізацію культури як такої і повсякчасне використання стратегій та методів

театру у сучасному мистецтві, театр з доміантною у ранньомодерній Європі форми мистецтва перетворюється на міноритарну, коли власне «театральне» репрезентується через медіа та спектакулярність самого життя [13, 121]. З одного боку, така тенденція мала би видаватися сподіваною та закономірною, зважаючи на відмову від макронаративів заради перформативності, плюральності, пошуку можливості спільного тощо. І разом із тим театр у ситуації постмодерну має потенціал емансипативної практики.

Тут варто звернутися до російської дослідниці Кеті Чухров (яка водночас є драматургинєю і виконавицею), авторки книги «Бути та виконувати: проект театру в філософській критиці мистецтва», яка досліджує театр як певний режим існування мистецтва сьогодні, «поняття 'театр' фігурує тут не як один із видів мистецтва, а як потенційність, носієм якої є саме мистецтво» [9, 11]. Ключовою концепцією в цьому режимі є концепція «исполнения», зробити український переклад якої не так вже й просто. Звичний для нас відповідник «виконання» зовсім не має закладеного в слові «ис-полнения» сенсу – роблення чогось повним, існування між, поміж, на межі, на грані. Між одним та іншим – порожнина, яка наповнюється, «ис-полняется». Театр, за Кеті Чухров, «між буття і подією (событием), він – подвоєне буття, над-буття» [9, 11]. В українській мові існує дещо застаріле й трохи поетичне слово «сповнювання» або «виповнювання», яке може стати аналогом «исполнения» Кеті Чухров. В цьому режимі неможливо оперувати концептом твору мистецтва,

адже твір («про-изведение») «є процедурою – перехідною дією між екзистенцією (умовно кажучи, буттям) і не-буттям (в сенсі чогось ще невідомого або неіснуючого)» [9, 17].

Прикладом такого мистецтва, яке уникає «оречвленої концептуалізації» [9, 7], де йдеться не про те, аби щось створити чи продемонструвати майстерність або професіоналізм, а натомість вибудовується простір, в якому художниця розповідає, як вона мислить, є виставка Анни Звягінцевої «Довірливий рух», яка відбулася в Києві з 24 січня по 12 лютого 2012 року. На виставці немає об'єктів, які б не зміг зробити кожен з нас – чи то відео, яке фіксує сліди невідомих у лісі та невеличкі замальовки маршрутів («Стежки»), чи то невеличкі фігурки з паперу чи фольги, які, можливо, всі не раз скручували за читанням чи писаниною («Скульптури мого батька»), чи то відтворення кумедних імпровізованих ілюстрацій П'ятигоського до своєї лекції («Малюнки П'ятигорського»), чи то «Порожня книга», яка, як і суб'єкт, наповнюється дискурсами, запахами та візуальними зображеннями в досвіді взаємодії з кимось. Розташовуючи все це у виставковій залі, даючи йому назву «Довірливий рух» і супроводжуючи акторським текстом, художниця запускає в дію цілий світ дієвої енергії, створює можливість слідування своєму власному способу мислення, який, своєю чергою, йде за інтенцією, наміром, бажанням іншого, близького, рідного, або ж зовсім невідомого, чужого і тим цікавого та привабливого. Виставка працює як кураторський проект і є вдалим прикладом

перформативного сповнювання/виповнювання, про яке говорить Кеті Чухров у своїй книзі, вона створена для людей і про людей, включає спостерігача у свій простір, не просто передбачаючи його як стороннього спостерігача та поціновувача, а даючи йому середовище для існування та дії. Так, для кожного може тут бути свій театр – не театр завченого монологу чи прочитаної п'єси, а театр слідування досвіду художниці, досвіду тем і людей, обраних нею, і, зрештою, свого власного досвіду, такий театр, про який писала Кеті Чухров, – театр як форму контакту з подією, яка сама розгортається в режимі подієвості.

Список використаних джерел:

1. Брук, Питер. Я ненавижу слово «культура» / Питер Брук // Известия. – 2005 г., 3 марта / [Електронний ресурс] / Режим доступу до статті: <http://izvestia.ru/news/300310#ixzz2OJBvKPIH>
2. Великанов, А. Что делает современное искусство современным? / А. Великанов [Електронний ресурс] / Режим доступу до лекції: http://www.youtube.com/watch?v=uY8yPqh_DIM
3. Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – 2009. – №1 (5). – С. 60-72.
4. Доманська, Ева. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / Ева Доманська; [пер. з пол. та англ. Володимир Склокін]. – Київ: Ніка-Центр, 2012. – 263с.
5. Жеребкина, И. А. Перформативность (в) современной философии: гендерная тревога как политика сопротивления / И. А. Жеребкина / Режим доступу до статті: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/totallogy/2001_6/gereb.htm
6. Остин, Джон. Перформативные высказывания / Джон Остин // Три способа пролить чернила. Философские работы; [Пер. В. Кирющенко]. – Издательство Издательство «Алетейя», С.-Петербургского университета, 2006. – С. 262-282.
7. Савчук, В. В. Что такое повороты в философии? / В. В. Савчук // «Русская мысль»: Историко-методологический семинар в РХГА. – 2012 г., 26 октября / Режим доступу до статті: <http://rhga.ru/science/conferences/seminar/russm/stenogramms/savchuk.php>

8. Сериков А. Е. Проблема следования правилу у Витгенштейна / А. Е. Сериков //
9. Чухров, Кети. Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства / Кети Чухров. – Спб, 2011. – 275с.
10. Fischer-Lichte, Erika. Culture as Performance. Theatre history as cultural history / Erika Fischer-Lichte. – 14p. / Режим доступу до статті: http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf
11. Fischer-Lichte, Erika. From Text to Performance: the Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany / Fischer-Lichte, Erika // Theatre Research International, 1999. – Vol. 24, № 2. – P. 168-178.
12. Fischer-Lichte, Erika. The transformative power of performance: a new aesthetics / Erika Fischer-Lichte; [translated by Saskya Jain]. – Routledge, 2008. – 232p.
13. Fortier, Mark. Theory. Theatre. An introduction / Mark Fortier. – Routledge, 1997. – 195 p.
14. Kosuth, Josef. Art After Philosophy / Josef Kosuth / [Електронний ресурс] / Режим доступу до статті: http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html

Анотація. У статті розглядається поняття та генеза перформативного повороту, його вплив на розвиток гуманітарної думки, перехід від репрезентації до виконання в трактуванні пізнання, а також режим театру як потенціал емансипації сучасного мистецтва.

Ключові слова: перформативний поворот, перформативність, режим театру, сповнювання/виповнювання.

Аннотация. В статье рассматривается понятие и генезис перформативного поворота, его влияние на развитие гуманитарной мысли, переход от репрезентации к исполнению в трактовке познания, а также режим театра как потенциал эмансипации современного искусства.

Ключевые слова: перформативный поворот, перформативность, режим театра, исполнение.

Summary. The article discusses the concept and genesis of performative turn, its influence on the development of humanities, the shift from representation to performing in the understanding of cognition, and also the mode of theatre as emancipating potential of contemporary art.

Keywords: performative turn, performativity, mode of theatre, performing.