

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Філософський факультет
Кафедра етики, естетики та культурології

**ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ
ВИМІРИ**

Кваліфікаційна робота за освітньо-науковою програмою «Культурологія»
за спеціальністю 034 «Культурологія»
на здобуття освітнього ступеню магістра культурології

Студент-виконавець:

Пустовіт Анна Олександрівна
II курс, ОС «Магістр»

Науковий керівник:

Шинкаренко Олена Василівна
кандидат філософських наук, доцент

Допущено до захисту:

Зав. кафедри _____

Київ-2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ	
1.1 Термінологічне означення проблеми перформативності: етапи становлення.....	7
1.2 Перформативність у культурі: особливості, функції, форми репрезентації	14
Розділ 2. ДОСЛІДНИЦЬКІ ВІЗІЇ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ	
2.1 Літературознавчий підхід	25
2.2 Мистецтвознавчий підхід	28
2.3 Соціальні виміри перформативності	34
Розділ 3. КУЛЬТУРА У ФОКУСІ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ: НОВІ ПЕРСПЕКТИВИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ	
3.1 Перформативний поворот у переорієнтації наук про культуру	42
3.2 Перформативність як механізм культурного регулювання	48
ВИСНОВКИ	68
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	71

ВСТУП

Актуальність теми дослідження пов'язана із сучасною ситуацією переорієнтації гуманітарних наук, суттєвим елементом якої є перформативний поворот. Вичерпаність текстової моделі експлікації явищ та феноменів культури призводить до появи нових методологій, серед яких перформативний підхід виявляється одним із найпродуктивніших. З одного боку, термінологічна універсальність та багатоплановість перформативної парадигми пропонують несподівано широкий профіль питань, які можна розглянути з цього ракурсу; з іншого боку, це призводить до розмивання трактувань і втрати спільної парадигми обґрунтування. Становище і статус цієї парадигми додатково ускладнюються через її принципову міждисциплінарність і багатокомпонентність. Незважаючи на те, що наукова спільнота активно звертає увагу на концепт перформативності та способи його засвоєння різними дисциплінами, наразі критичний розгляд засад, принципів та перспектив перформативної парадигми не є достатнім і потребує осмислення. У зв'язку з цим, задля продуктивного засвоєння у культурологічних дослідженнях, ця парадигма потребує аналізу й подальшої адаптації. Крім того, на сьогоднішній день представники цього підходу свідчать про внутрішню трансформацію парадигми, яка полягає в активній концептуалізації та кристалізації генералізованої перформативної теорії культури, що має потенціал стати однією з центральних засад розвитку сучасного гуманітарного знання в цілому та культурології зокрема.

Ступінь наукової розробки теми є недостатнім: здебільшого розробка актуальних тем перформативної парадигми сконцентрована в американській та німецькій літературі, тоді як у вітчизняному науковому середовищі присутність цієї тематики є поодиноким. Так, серед вітчизняних дослідників цієї проблематики доцільно відзначити М. Карповця, який ґрунтовно досліджує увесь комплекс перформативної тематики та є автором статей “Перформативна природа соціальної реальності” (2017), “Перформативна теорія культури: повернення до суб'єкта” (2018) та інших. Також варто вказати українських

дослідників, які розглядають перформативну парадигму з акцентом на її мистецький модус — це К. Станіславська, яка є автором статті “Сучасні перформативні практики: образотворчість чи театралізація? (на прикладі творчості Марини Абрамович)” (2015) та монографії “Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія” (2016). Плідні дослідження також належать російськомовним вченим, зокрема, С. Рижаківій та І. Сіроткіній, які були викладені у статтях “Перформанс как новая парадигма в гуманитарных и социальных науках” (2017), “Performance studies: концепция и исследовательские подходы” (2016). Варто також зазначити напрацювання С. Мироненко, які були оформлені, зокрема, у статті “Определение понятий “перформативность” и “перформанс” в научно-исследовательском дискурсе” (2014). Основне теоретичне підґрунтя складають праці зарубіжних дослідників: у перекладах це “Эстетика перформативности” (2015) Е. Фішер-Ліхте, “Символ и ритуал” (1983) В. Тернера, антологія “Образ, тіло, порядок. Гендерні дослідження в міждисциплінарному спектрі. Антологія” (2014); а також англійські праці Дж. Куллера “Філософія та література. Долі перформативу” (2000), “Перформувати або інше: від дисципліни до перформансу” (2001) та “Перформативні студії” (2004) Дж. МакКензі, “Перформанс: критичний вступ” (2004) М. Карлсона та “Есе з теорії перформансу: 1970-1976” (1977) Р. Шехнера. У цілому, більшість праць, присвячених тематиці перформансу, стосуються конкретних і ситуативних досліджень соціокультурної реальності (наприклад, дослідження мистецького, соціального, лінгвістичного вимірів). Хоча критичні та узагальнюючі матеріали і присутні, однак їх обсяг не є достатнім для повного аналізу цієї проблематики. Зважаючи на постійні активні трансформаційні процеси всередині перформативної парадигми та її тяжіння до кристалізації генералізованого концепту, подальші дослідження у цій галузі є необхідними, що і зумовлює звернення до означеної тематики у цій роботі.

Об’єктом дослідження виступає перформативність як запит сучасної культури. **Предметом дослідження** є культурологічні перспективи перформативності у вияві культурних змістів.

Мета дослідження полягає у з'ясуванні потенціалу перформативності у теоретичному та практичному вимірі. Реалізація цієї мети передбачає виконання таких **завдань**:

- 1) окреслити стадії розвитку термінології проблеми перформативності;
- 2) розкрити структуру, характеристики та культурний зміст перформансу;
- 3) розглянути наукові репрезентації перформативності;
- 4) визначити сутність та засади перформативної парадигми;
- 5) висвітлити процеси генералізації концепту та їх потенціал для культурології.

Наукова новизна дипломної роботи полягає у проясненні становлення перформативної парадигми та висвітленні сучасних процесів розробки генералізованої перформативної теорії культури.

Теоретико-методологічна основа дослідження співвідноситься зі специфікою джерельної бази дипломної роботи і охоплює декілька методів: по-перше, історичний підхід, який передбачає застосування порівняльно-історичного методу задля розгляду еволюції та метаморфоз теорії перформансу; по-друге, системний метод, який дозволяє розкрити особливості перформативної парадигми як складно структурованого об'єкта.

Структура роботи. Перший розділ присвячений розгляду процесу концептуалізації перформативності: зокрема, у першому підрозділі висвітлені етапи розвитку проблеми перформативності у термінологічному ключі, у другому підрозділі висвітлене сучасне трактування перформансу на прикладі ритуалу. У другому розділі мова йде про наукові виміри перформативності, зокрема, увага звернена на варіанти застосування цього концепту у гуманітарних дисциплінах. Так, розглянуті дослідницькі візії охоплюють літературознавчий та мистецтвознавчий підхід, а також соціальні виміри перформативності. У третьому розділі йдеться про потенціал перформативності: перший підрозділ присвячений перформансу як парадигмі — зокрема, йдеться про засади і сутність перформативного повороту, а другий підрозділ стосується розгляду перформативності на засадах генералізованого

концепту. У повному обсязі роботи нараховується 77 сторінок, серед яких 70 сторінок займає основний текст. Список використаної літератури охоплює 66 найменувань.

Розділ 1. КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ

1.1 Термінологічне означення проблеми перформативності: етапи становлення

Концепти “перформативність” і “перформанс” наразі все частіше зустрічаються у науковому дискурсі різної специфікації. Крім наукового виміру, ці поняття також поступово просочуються у публічний простір різних соціальних груп, і, відповідно, отримують нові відтінки значень залежно від фокусу та мети комунікації.

На думку багатьох дослідників, застосування цих понять у дослідженнях впродовж останніх десятиліть стає усе більш активним та поширеним у рамках гуманітарного поля, особливо це стосується, звісно, культурологічного дискурсу. Наприклад, німецький лінгвіст М. Шуграф так описує сучасний статус цих явищ: “Упродовж останніх років такі поняття як перформанс і перформативність переживають ренесанс” [59, с. 68].

В цілому, представники різних європейських наукових шкіл визнають продуктивність застосування понять перформативності та перформансу через здатність вийти за межі окремих дисциплін у вивченні проблем соціальної дійсності.

Виникнення терміну “перформативність” відбулося у просторі філософії та лінгвістики: Дж. Остін ввів цей термін як одну з ключових категорій його теорії мовних актів. Ця теорія була артикульована в оксфордських лекціях і набула остаточного оформлення у книзі “How to do things with words” у 1962 році. Дослідник так описує введення цього терміна: “Я пропоную назву перформативне речення, або перформативне висловлювання, або “перформатив”... Назва походить, звісно, від perform “виконувати, робити, здійснювати”... Назва вказує, що виробництво висловлювання є реалізацією дії: природно припускати, що у цьому випадку відбувається не лише мовлення” [14, с. 25].

Важливим для розуміння витоків дослідження перформансу є

розрізнення констативних і перформативних висловлювань. Значення перших пов'язане з дескрипцією та конотацією, тобто такі висловлювання призначені для опису дійсного стану речей або ствердження фактів, і, відповідно, вони можуть володіти характеристикою істинності або хибності. Перформативні висловлювання натомість призначені для реалізації дії, тому що вони призводять до дій, які були названі, і, відповідно, такі висловлювання володіють характеристикою лише успішності або неуспішності.

Пізніше Дж. Остін дещо зміщує фокус розгляду перформативності, пропонуючи нову схему типологізації. Згідно з теорією філософа, можливо аналізувати процеси висловлювання, мовлення та побудови тексту як такі, що складаються з трьох етапів. По-перше, це локутивна стадія, яка демонструє те, що безпосередньо сказано; по-друге, це іллокутивна фаза, яка охоплює те, що малося на увазі у висловлюванні; по-третє, перлокутивна стадія, яка відкриває результат сказаного, який переважно є реалізацією мети.

Сутність локутивного акту, таким чином, полягає у здійсненні висловлювання, тобто у власне говорінні чогось. Однак, у цьому процесі мовець одночасно виконує певну дію, яка є позамовною: наприклад, запитує, відповідає, аргументує і т. д. — саме виконання дій такого виміру Дж. Остін називає іллокутивним актом. Нарешті, перлокутивні акти позначають наслідки мовних дій — тобто це те, що відбувається на певній дистанції від безпосереднього мовного акту. "... ми здатні здійснювати перлокутивні акти: викликати щось або досягати чогось через посередництво говоріння, наприклад, переконувати, примушувати, залякувати і навіть дивувати або вводити в оману" [14, с. 91].

Для прояснення термінології важливо також провести межу між локутивним мовним актом та перлокутивним. Різниця між ними обумовлена конвенціональністю, тобто наявністю певних норм, дотримання яких гарантує мовцю успіх у здійсненні іллокутивного акту. Саме виокремлення цієї конвенціональності стало підґрунтям для розширення поля застосування напрацювань автора, адже вони продемонстрували, що багато

конвенціонального (наприклад, правила поведінки, норми, домовленості) продукується мовленням. Таким чином, початковий сенс перформативності Дж. Остіна був оформлений ним через поняття іллокутивного акту. Ще одним важливим кроком стало розширення Остіном поняття перформативу до соціальної дії у значенні відтворюваних ритуалів та нелінгвістичних перформативів (як, до прикладу, жести ввічливості, вдячності тощо).

Вагомий крок у розгортанні цих термінів у межах лінгвістичного підходу реалізував американський вчений Н. Хомський, який вводить протиставлення “компетенції” та “перформансу”. Компетенція позначає знання, яким володіють мовець і слухач, а перформанс — це актуальне використання мови в конкретних обставинах, тобто застосування мовної компетенції у визначених індивідуальних і ситуаційних умовах [26, с. 60]. Філософ вважає компетенцію системою генеративних процесів, надаючи їй сенсу абстрактності. Отже, “абстрактна система” створює умови для визначення форми мови, а перформанс постає практичною мовною реалізацією цієї системи в конкретних обставинах.

Наступний етап розвитку термінів позначений критикою теорії мовних актів Дж. Остіна на основі деконструкції Ж. Дерріда. Саме цей етап є перехідним між простором лінгвістики та широким полем гуманітарних наук. Він був реалізований завдяки роботі “Підпис, подія, контекст” Ж. Дерріда, у якій автор класифікує перформативи на дві категорії — “серйозні” та “несерйозні” — що становить собою новий (соціальний) спосіб розгляду порівняно з підходом Дж. Остіна. Зокрема, автор пише про “повторювану природу перформативного висловлювання” [42, с. 50]. Ключовим здобутком цієї критики Остіна є те, що Дерріда позбавляє перформативний акт ознаки унікальності, що аргументується повторюваністю висловлювань і мови як такої. Таким чином, ознака перформативності виходить за межі рівня окремих висловлювань і присвоюється мові як такій: вона володіє цією ознакою, тому що відтворює мовленнєві форми та прийняті дискурсивні практики. Однак, це лише один бік функціональності, адже окрім конститутивної функції, існує

також трансформативна, яка реалізується через подолання повторюваності і вихід за її межі через посередництво тілесності, гри та інсценування. Завдяки подоланню повторення відбувається становлення якісно нових соціальних ситуацій та глибинне перетворення культурної реальності. Згодом зазначені ідеї будуть розроблені багатьма дослідниками (особливо ґрунтовно ця ідея буде розроблена у теорії лімінальності В. Тернера) у межах третього етапу. Ця двобічність функціоналу перформансу була оприявлена саме на стадії критики Остіна, що створило умови для наступного етапу — а саме, повної розробки термінології у контексті появи перформативних студій.

Новий вимір сенсів, якими наділяються зазначені терміни, пов'язаний із їх засвоєнням у дискурсах театрознавства та культурології. Основним каталізатором цього стало виникнення спеціалізованих досліджень у 1960-1970-х роках, які були об'єднані під назвою “дослідження перформансу” (performance studies). Ці перші теоретичні дослідження згодом згрупувалися, і на їх основі викристалізувалася теорія перформативності Річарда Шехнера. Так, напрацювання дослідника викладені, зокрема, у праці “Performance studies: an introduction”, дозволили суттєво розширити сферу можливого застосування цих термінів. Саме Р. Шехнер постає як автор дисципліни “дослідження перформансу”, оскільки пропонує концепцію широкого спектру, фундаментальним аспектом якої є розміщення різних перформативних практик — як художніх, так і соціальних — на одну площину. Тобто з такого ракурсу пропонується дослідження перформативного мистецтва, у тому числі сучасного театру та сучасних форм театральності, при чому мистецтво розглядається поруч з іншими перформативними практиками, такими, як обряди та церемонії, шаманізм, перформанс повсякденності, спорт, розваги, гра, ритуал і т. д. Завдяки такому ракурсу розгляду створюються умови для аналізу майже необмеженого кола проблем та залучення різноманітних дисциплін.

Активне засвоєння термінів “перформативність” і “перформанс” гуманітарним полем і навіть поява специфічних міждисциплінарних перформативних студій не призвели до одностайного утвердження понятійного

словника. На думку більшості дослідників, причиною цього стала сама дифузна й міждисциплінарна природа цієї галузі. Перформативні студії існують як принципово незалежні у сенсі, що вони не є продовженням тяглості традиції і тривалої розробки певної тематики у межах конкретного наукового поля, а скоріше виникли реактивно у зв'язку з фоновим перелаштуванням наукового світу та культурним поворотом у гуманітаристиці. Відповідно, перформативні студії існують не як послідовні напрацювання, що засвоюються кожним новим поколінням дослідників — тобто не у лінійному форматі — а як калейдоскопічні ризомні точки, які утворюють мережу. Таким чином, термінологічна узгодженість є проблематичною, адже у рамках кожного дослідження теоретики часто спираються на власне трактування термінів, а не на напрацювання попередників або колег. Можна стверджувати, що, хоча зміст термінів “перформанс” і “перформативність” є усталеним у рамках перформативних студій, але у кожній окремій теорії можливі відхилення у значенні (залежно від ракурсу розгляду, мети, методів дослідження і т. д.), так само можна констатувати відмінності у співвідношенні цих термінів, як і застосування похідних слів, що іноді постулюються як нововведені терміни.

Ще одним фактором ускладнення термінологічної ситуації є багатозначність самого слова перформанс. Воно походить від англійського *performance*, що може перекладатися як виконання; дія, вчинок; вистава, спектакль, виступ; реалізація, процес; гра, виконання (ролі) і т. д. Відповідно, при засвоєнні у гуманітарному полі слово було роздроблене на множину термінологічних варіантів. Однак, найбільш проблематичним є розрізнення термінів “перформанс”, “перформативність” і “перформатив”.

Для понять “перформанс” і “перформативність” базовою засадою є те, що обидва явища мають безпосередній стосунок до виконання і, відповідно, пов'язані з такими поняттями як вираження, дія, ритуал. Дослідники К. Вульф і Й. Цирфас позначають головні конститутивні ознаки цих концептів так: “перформативність” і “перформанс” є “феноменальною подією (здійсненням чогось)”, процесом та “створенням дійсності” [66, с. 8].

Так, про цей “процес створення дійсності” говорить також М. Шуграф: “Перформативність, в якості поняття, що використовується у культурології, підкреслює конститутивний характер соціальних дій. У цій конституції перформативне позначає як вдалий результат соціальних процесів, так і їх мінливість, крихкість та неуспішність, що може у свою чергу призвести до нової соціальної дійсності” [59, с. 12].

Наразі можна стверджувати про дві фундаментальні стратегії розрізнення цих термінів. Перша полягає в ігноруванні наявності кількох форм і акцентуванні уваги на зміст: так, “перформанс” постає базовим поняттям, “перформативність” трактується як поняття для вказівки на характеристики певного явища. Наприклад, у рамках цієї стратегії висловлювання “шлюбна церемонія є перформансом” і “шлюбна церемонія є перформативною” є абсолютно тотожними за значенням.

Друга стратегія полягає у намаганні виокремити чіткі підстави розрізнення цих термінів, що мотивується здебільшого необхідністю прояснення контексту та універсалізації напрацювань перформативних студій. Отже, у рамках цієї стратегії виокремлюється поняття “перформатив” — воно є рідко вживаним і трактується переважно як позначення мовних перформативних форм: вжиток цього терміну є найбільш узгодженим порівняно з іншими випадками, що пояснюється його усталеністю у лінгвістичному полі. Так, цей термін вживається Остіном на позначення висловлювання у перформативному вживанні. Відповідно, у рамках перформативних студій цей термін зберіг своє початкове значення — висловлювання, що є еквівалентним дії або вчинку.

Що стосується розрізнення “перформансу” та “перформативності”, то у межах другої стратегії визначальним фактором постає наявність суб’єкта. Перформанс трактується як виконання, реалізація дії, і тому вимагає наявності дійової особи — суб’єкта. Натомість перформативність як термін не передбачає наявності автономного суб’єкта, що діє інтенціонально. Наявність суб’єкта як підстава для розрізнення аргументується комунікативним ракурсом розгляду

перформансу, у рамках якого перформанс трактується як комунікативна система, у якій основним елементом є безпосередній суб'єкт. Цим суб'єктом може бути виконавець, митець, актор, який породжує культурний продукт і пропонує його аудиторії. У цій моделі суб'єкт є необхідним ініціатором комунікативного процесу та реалізації культурного сенсу — це пояснює необхідність виокремлення суб'єкта, який діє інтенціонально. Таким чином, стратегія виявлення суб'єкта як підстави спирається на розуміння перформансу як комунікативної структури, яка окрім суб'єкта передбачає повідомлення та аудиторію, при чому суб'єкт є системоутворюючим елементом, адже є ініціатором усієї події створення, передачі та засвоєння повідомлення. Перформативність з такого ракурсу розуміється як ознака події, у структурі якої неможливо виокремити активного суб'єкта, але яка реалізує передачу та засвоєння повідомлення.

Отже, поняття “перформативність” і “перформанс”, незалежно від сфери їх застосування (лінгвістика, культурологія, театрознавство та необмежене коло інших гуманітарних наук), характеризуються наявністю спільних ознак: вони слугують на позначення “феноменальної події (здійснення чогось)”, процес і “створення дійсності”.

Отже, у термінологічній площині можна виокремити дві базові стратегії співвідношення термінів “перформанс” та “перформативність”. Перша стратегія полягає у нерозрізненні їх, друга — у виокремленні підстави розрізнення у вигляді наявності або відсутності суб'єкта: так, при ідентифікації певного явища як “перформансу” передбачається наявність активного суб'єкта, тоді як при наданні характеристики “перформативності” суб'єкт відсутній або не наділений значенням.

Пов'язаний з перформативним полем термін “перформатив” найменш ускладнений, оскільки зберігає своє початкове значення, надане Остіном, яке полягає у висловлюванні, що є ідентичним дії або вчинку.

Оскільки обидва проблематичні терміни пов'язані з виконанням дій, вчинків і реалізацією певних актів (від мовних до соціальних), то у більшості

випадків вони використовуються як тотожні. Однак, у науковому дискурсі не існує однозначного позначення цими термінами різних явищ і навіть однозначного вжитку у одній галузі наукових досліджень. Підбиваючи підсумки, можна окреслити загальну тенденцію постійної трансформації понять “перформанс” і “перформативність” та їх всеохопного розширення у науковому полі.

1.2 Перформативність у культурі: особливості, функції, форми репрезентації

У рамках перформативних студій протягом останніх десятиліть відбувається розробка таких механізмів та методів, які дозволять вирішувати практичні завдання культурного регулювання. Тому у багатьох дослідженнях увага звернена на розгляд того, як перформативні акти реалізуються на практиці. Важливо наголосити, що у контексті перформативності мова йде не лише про “виконання чогось”, але й про “презентацію себе та/або своєї спільноти” у широкому сенсі: музика, театр, танець, етикет, церемонії, ритуали, публічна поведінка — при чому особливо актуалізується символічний вимір цих практик. Зокрема, потенціал перформативності в культурі як презентації добре ілюструється на прикладі здійснення обрядів — релігійних, цивільних, календарних, життєвого циклу. В умовах сучасної культури ряд цих обрядів може бути доповнений такими практиками як пам’ятні заходи, публічні події, карнавали, міські свята і т. д. Фактично, в сучасному варіанті трактування означення перформансу здатне охопити будь-які дії, де присутні виконавці (суб’єкти, дійові особи) та глядачі (або слухачі, спостерігачі і просто присутні), а також окреслюються ролі та відіграються сценарії. Спільною рисою усього того масиву подій, які можна розглядати крізь призму перформативного підходу, є реалізація певного культурного сенсу (наприклад, певного повідомлення) шляхом дій і реалізації “сценарію”. Так, Елін Даймонд зазначає, що перформанс — це подія, у якій “культура складним чином сповіщає про себе” [54, с. 6].

Для звуження й конкретизації ряду того, що може називатися перформансом, потрібно зазначити, що перформанс — це свідома, цілеспрямована й доцільна дія, яка реалізується на основі тілесності і породжує особливий “продукт”. Відповідно, перформанс визначається як подія, у якій беруть участь дійові особи та глядачі, учасники приєднуються зі своїми власними мотивами, уявленнями, навичками, бажаннями і т. д., і разом з тим ця подія виконує певну функцію перетворення. Перформанс, таким чином, трактується як продумана, підготована, відрепетирувана дія, але відтворена в реальному часі, а отже, — відкрита для ряду факторів випадковості. Так, один з ключових теоретиків концепту перформансу Р. Шехнер пояснює, що перформанс — це “повторена поведінка, двічі здійснена поведінка” — “restoration of behavior, twice-behaved behavior” [56, с.28].

Дійові особи (перформери) та глядачі (свідки) утворюють суб’єктно-об’єктну структуру перформансу. На практиці це люди, які зустрілись у реальному часі й просторі або у віртуальній варіації. Подія-перформанс у будь-якому своєму варіанті виникає лише в тому разі, якщо у ньому є дві сторони, які мають принципово різні позиції: той, хто діє, і той, хто спостерігає.

Із зазначеного вище можна сформулювати висновок про непередбачуваність і спонтанність як суттєві особливості перформансу, що пов’язано з принципом відтворення у реальному часі. У перформансі також присутній відтінок штучності, навмисності. В антропологічній та соціологічній галузях існує також наближене поняття *social performance* для позначення тих явищ, які необхідно супроводжують будь-яку соціальну взаємодію, маніфестацію через посередництво інститутів, таких як суд, парламент і т. д. Крім цього, перформанс — це подія або дійство, яке завжди також володіє естетичною характеристикою. Перформанс передбачає майстерність, а такі важливі його властивості як виразність і знаковість або символічність — роблять його наближеним до дійсності мистецтва. Естетичне завершення події перформансу відбувається завдяки глядачу, і саме

у цьому його першочергова роль.

Для розкриття засадничих особливостей перформансу необхідно також висвітлити категорії, на які він спирається. Перформанс завжди передбачає живу зустріч перформера й глядача / свідка / того, хто сприймає — звідси важлива категорія для перформансу — подія [40]. Характеристика перформансу як події важлива через те, що у категорії події підкреслюється її відкритий характер: подія, таким чином, задана, але не завершена.

Важливими категоріями для перформансу є простір і час: під час перформансу сенси продукуються та сприймаються одночасно і у тому самому фізичному місці для переживання цього досвіду. Особливо важливість цих категорій проявляється у зв'язку з певними кризами або соціальними конфліктами, які визначають простір і час.

У зв'язку з перформансом важлива також категорія емпатії — здатності глядача сприймати й відчувати те, що сприймає й відчуває інший (перформер). Оскільки перформанс — це подія культури, то для події властива певна якість, для опису якої застосовується поняття контракту, що вказує на конвенційність: згода, намір — як з боку перформера, так і з боку аудиторії. Що стосується простору перформансу, то у цьому контексті особливими категоріями є репетиція та репертуар. Коли мова йде про перформанс, перформативність і, відповідно, перформативні практики, обов'язковим також є підкреслення категорії тіла, яке конститує світ. Місцем його прояву, за К. Вульфом, є мова і соціальна дійсність. Отже, говорячи про перформативний характер тіла, суть полягає у мові як дії і у соціальній дійсності як інсценуванні і виконанні. Перформанс завжди є результатом спільної діяльності: тілесність виражається через різні комбінації взаємодій учасників. Теорія перформансу базується на тому, що людська діяльність розуміється як культурна діяльність — культурний перформанс — і, відповідно, увага більше звертається на тілесності перформера, а також на специфіці дій (їх подієвості і постановочному характері).

Культурний зміст перформативних практик визначається через їх

функції. Перелік функцій не є сталим і може визначатися у рамках кожної теорії різним чином, однак у найзагальнішому вигляді культурний зміст перформансу полягає у реалізації таких функцій: символічна, ціннісна, телічна, рольова, лімінальна/консервативна, ідентифікаційна, комунікативна, розважальна.

Спираючись на працю В. Тернера “Символ та ритуал”, можна виокремити аспекти ритуалів, обрядів та обрядових дій, які співвідносяться зі становищем та функціоналом перформансу: автор виокремлює символічний, ціннісний, телічний та рольовий [22, с. 22]. Наразі культурний зміст перформансу можна описати з позиції цих аспектів з доповненням тих функцій, які виникали і розвивалися в культурі в різний час під впливом соціальних та історичних подій, утворюючи динамічний статус перформансу.

Символічний аспект перформансу пов'язаний з виразністю, знаковістю. По-перше, перформанс часто залучає символи для змісту того повідомлення, яке буде передане аудиторії, а по-друге, сама подія перформансу може набувати символічних ознак. Ця функція найяскравіше проявляється через призму естетичного: співвідношення між суб'єктом та об'єктом, спостерігачем та предметом спостереження, глядачем та актором, тілесно-матеріальним та знаковим аспектом, яке є основоположним для перформансу, визначається заново. Символічна функція, отже, перетинається з естетичним та комунікативним аспектами.

Ціннісна функція розкривається через мету перформансу, адже він існує задля трансляції цінностей, сенсів, певної точки зору або світогляду. Зміст цих ціннісних одиниць може бути консервативним або трансформативним.

Телічний аспект проявляється у тому, що перформанс постає як цілеспрямований процес, подія, у якій беруть участь люди з власними намірами, цілями, мотивами, уявленнями тощо. З цим пов'язана рольова функція: перформанс дає можливість відіграти ролі, сценарії уявних або реальних подій. Ознакою перформативності певного явища є поділ учасників на спостерігачів та виконавців, їх взаємодія, а також обмін ролями.

Функція “досвіду лімінального” або навпаки — збереження існуючого порядку — розроблена В. Тернером на позначення впливу перформансу на культурну й соціальну ситуацію. Так, лімінальність позначає пороговий перехідний етап, який неunikнено призводить до трансформацій. Однак, перформанс може виконувати і протилежну за змістом функцію — слугувати збереженню й утвердженню існуючого стану речей.

Ідентифікаційна функція перформансу нерозривно пов’язана з питаннями влади та рольового розподілу. Перформанс спонукає до ідентифікації учасників та процесів, які відбуваються — суть цього аспекту можна порівняти із “перезавантаженням” системи, яке потребує повернення до впорядкованості статусів.

Крім цього, перформанс є однією з комунікативних форм культури — цим чинником значною мірою обґрунтовується потенціал перформативності — і у цій формі особливо актуалізується факт безпосереднього взаємовпливу учасників один на одного. Перформанс об’єднує, солідаризує, виступаючи способом і простором взаємовпливу.

Комунікативна функція перформансу перетинається з цілим рядом конкретних соціальних функцій, специфіка яких у різних концепціях трактується різним чином, але ніколи не виключається. Одна з опцій полягає у виокремленні функції розваги та категорій театральності, видовищності та спектакулярності. Розвага постає одним з основних і універсальних завдань будь-якого дійства, однак очевидно, що у різні історичні епохи і у різних суспільствах вона могла проявлятися по-різному, що залежало від соціального й культурного контекстів. Так, певні релігійні традиції нерідко приписували місце, час і форму театралізованих дійств; у міському середовищі сформувалась регулярна й загальнодоступна індустрія сфери розваг.

Незважаючи на однакову інтенційну спрямованість дії у тому, як саме вона реалізується, в інсценуванні її тілесного виконання виявляються значні відмінності, як загального характеру — історичні, культурні і соціальні умови, так і конкретного — умови, пов’язані з унікальністю дійової особи. Поєднання

цих груп факторів створює перформативний характер мовної і соціальної діяльності, включно з її побічними впливами. Процесуальний і подієвий характер цієї діяльності окреслює межі її спланованості і передбачуваності. У перспективі теорії перформансу соціальна дія розглядається як чуттєво-тілесне наслідування культурних практик, співучасть у них і їх конструювання. Художня і соціальна діяльність, таким чином, позиціонуються як перформанс, мова — як перформатив, а перформативність виступає як похідне поняття, покликане тематизувати ці зв'язки.

Окрема проблема стосується питання способів фіксації перформансу. Перформанс, як і будь-який інший процес комунікації, відбувається між учасниками і складається з послідовності дій, і, відповідно, може описуватися з різних ракурсів погляду і позицій. Тому будь-який опис і хроніка охоплюють лише окремо взяті образи та стани усєї події. Проілюструвати цей чинник можна прикладом перформансу у якості виступу: так, прикладом форми запису перформансу слугує сценарій або нотний запис, запис хореографічних рухів, однак, очевидно, що зрозуміти як звучала музика, як виглядала будь-яка вистава минулого можна лише досить умовно. Концепт перформансу якраз і слугує (серед інших вимірів) задля схоплення принципово несхоплюваних практик дійсності. Оскільки перформанс — це (по)дія (з цією тезою погоджується більшість дослідників цієї теми), то повторити перформанс з точністю неможливо, адже кожного разу це буде інший перформанс, і, відповідно, нова подія з більшою чи меншою мірою запозичення по відношенню до попередньої події.

Культурний зміст перформативності ілюструється, зокрема, на прикладі ритуалів. У ритуалах і ритуалізаціях людина презентує себе: ставлення людини до себе, до інших та до світу виражається в ритуальних інсценуваннях і композиціях. Багато з цих процесів відбуваються несвідомо, деякі потрапляють у сферу свідомості, інші влаштовуються навмисно. Багато інституційних ритуальних процесів можуть розглядатися як сценічні форми перформативної діяльності, в межах якої членам інституції відводяться різні ролі. Часто певні

ритуали і їх сценічні композиції конкурують між собою. Поряд з офіційними завданнями прихильники інституції мають також приховані цілі, потреби самовираження, які також визначають форму їх ритуальної презентації.

Ритуали відносяться до соціально важливих форм перформативних практик. Вони існують, у першу чергу, завдяки інсценуванню і презентації тіла учасників. Навіть якщо інтерпретація ритуалу у них відрізняється, суспільні впливи виходять з факту, що ритуал здійснюється. Таким чином, вплив полягає у тому, що під час ритуалу стираються межі між його учасниками. Незважаючи на різне розташування, інтерпретацію, ритуальне дійство створює спільноту.

До інсценування і виконання ритуалів відноситься співрозмірне фреймування, яке дозволяє розпізнати, у якому зв'язку знаходиться ритуал з попередніми діями і дає вказівку щодо того, як потрібно розуміти ритуал. Фреймування створює відмінність від інших дій повсякденності, і, відповідно, робить ритуал винятковим і забезпечує магічний характер ритуальної події. Цей характер є результатом віри в ритуал усіх учасників. Але і у ритуалах, які усталюють спільноту, проводиться межа між учасниками в ритуальній композиції та тими, хто залишається поза ритуалом.

Для інсценування та проведення багатьох ритуалів потрібні спеціальні перформативні висловлювання і реквізити. Перформативні дії створюють в ритуалах сцени і послідовності сцен: до їх конструювання належить не тільки інсценування людського тіла, але й композиція світу, який оточує ритуал. Це оточення також повинне бути належним чином оформлене, щоб мав змогу виникнути успішний ансамбль — так утворюється ритуальний порядок.

Ритуальні події потребують рухів тіла, за допомогою яких у сценах встановлюються близькість і дистанція, а також наближення і віддалення учасників ритуалу. У цих рухах тіла виражаються соціальна позиція і соціальні відносини. Так, ієрархічні відносини, які визначаються розрізненням влади, потребують інших рухів тіла, аніж дружні чи навіть інтимні відносини. Завдяки опануванню ситуацією за допомогою тілесних рухів відбувається також опанування тіла: тіло цивілізується та інкультурується. Рухами тіла, таким

чином, створюється соціальна ситуація.

Серед ритуальних рухів особливе значення мають жести. Вони у якості невербальних форм вираження супроводжують перформативні висловлювання в ритуальних діях; в них виражаються, презентуються і ними викликаються почуття. У ритуальних ситуаціях вони є засобом трактування, який сприяє встановленню контакту та досягненню взаєморозуміння. У жестах також виражаються відчуття і соціальні відносини, які не усвідомлюються ні тим, хто їх використовує, ні тим, хто їх сприймає і на них реагує.

Там, де в ритуалах і ритуалізаціях жести супроводжують мовлення, вони часто “живуть своїм життям” і передають послання, яке посилює сказане, виявляє його відносний характер, або ж вступаючи у протиріччя, викликає сумніви у почутому. Оскільки жести найчастіше вважаються безпосередніше і сильніше пов’язаними з емоціями мовця, аніж вербальне свідчення, то вони набувають великого значення для інсценування, а також для впливу ритуального дійства.

Отже, коли мова йде про перформанс як тілесне виконання культурно позначеної дії (наприклад, художній або соціальний перформанс — ритуал), цим позначається унікальна, обмежена у часі подія. У таких випадках подія тілесно інсценується та виконується, вона створює в учасників відчуття взаємоприналежності й колективності і здійснює вплив, який виходить далеко за межі часово-просторових координат цього перформансу. Так, повсякденність насичена численними інсценуваннями і соціальними ситуаціями, у яких люди за допомогою композицій свого тіла виражають повідомлення культурного змісту — так само, як і у випадку ритуальних дій, які маркують особливу інституційну і суспільну ситуацію, як, наприклад, свято, урочистість або перехід із одного соціального статусу до іншого. Ці перформативні дії мають ознаку тілесності, сценічності та експресивності. Вони містять ігрові елементи і вимагають інкорпорованого й інтеріоризованого практичного знання про те, як вони повинні відбуватися у кожній конкретній ситуації.

Ритуальні дії — це тілесні дійства, які відбуваються у визначеному місці і

у визначений час, які конструюють спільне буття людей у просторі і часі. В основі їх сценічної композиції лежать суспільні умови, тобто економічні, політичні і соціальні передумови та структури влади, які в них містяться. В ритуалах і ритуалізаціях інкорпорується соціальні порядки, когнітивні й афективні виміри життя; передаються точки зору і сприйняття, які сприяють “реальному” уявленню про світ, не усвідомлюючи при цьому форм влади, які лежать в основі цього світу.

За допомогою інсценування ритуальних дійств втілюються, тобто набувають плоти мовлення, образи і ритми, культурні простори і порядок плину часу. Тіло, таким чином, стає пам’яттю культури. В ньому інкорпорується норми і цінності, схеми і стратегії. Через перформативну конструкцію тіла складається його відношення до світу, до іншого і до самого себе.

Отже, у цьому розділі увага була звернена на процес та результати концептуалізації перформативності. Проблема перформативності в аспекті її термінологічного означення розкривається трьома основними етапами. Перша стадія охоплює введення терміну “перформатив” Дж. Остіном та його засвоєння у просторі лінгвістики. Так, спираючись на теорію мовних актів, дослідники позначали певні висловлювання як перформативні у випадку, якщо мовлення навантажене діяльнісним виміром. Так, фундаментальне новаторство Дж. Остіна полягало у відкритті того, що мова не стільки відображає реальність, скільки створює її у момент мовлення: тобто перформативні висловлювання не просто є раціональним вираженням реальності, а є самою реальністю як такою. Ця перша лінгвістична стадія уже створює передумови для розширення концепту перформативності, адже демонструє, що перформативність висловлювань підриває раціональний статус культури як незворушного й стабільного простору буття, натомість оприявнюючи практики завдяки дії.

Другий — перехідний — етап термінологічного шляху утвердження концепту представлений критикою з боку Ж. Дерріда теорії мовних актів Дж. Остіна. Основним здобутком цієї критики є винесення ознаки перформативності на рівень мови як такої. На основі цієї тези мова

розглядається як така, яка має функціонал утвердження або трансформації дискурсивних практик, що виступає підґрунтям для наступного етапу розгортання концепту перформативності. Третя стадія охоплює повне засвоєння та розширення терміну перформативними студіями, які мають на меті окреслення самостійної галузі пізнання задля спеціалізованого дослідження перформансу. Таким чином, теорія мовних актів Дж. Остіна була концептуально засвоєна поза межами лінгвістики, що створило умови для розгляду культурних практик як перформативних.

Таким чином, у рамках перформативних студій терміни “перформанс” та “перформативність” були остаточно концептуалізовані як методологія, яка відкриває культурну навантаженість діяльнісного виміру людської реальності. Так, перформанс трактується як доцільна дія, яка реалізує певне культурне повідомлення через посередництво тілесності. Зі структурної точки зору, для перформансу необхідні такі елементи як виконавець, публіка, сценарій та повідомлення. Культурний зміст цих практик в узагальненій формі визначається діалектичністю функцій утвердження або підривання соціокультурної реальності. Таким чином, соціальні події є перформансами лише у тому випадку, якщо вони, залучаючи ресурс креативності, відкривають горизонт альтернативних трансформацій тієї чи іншої ситуації (у випадку трансформативного функціоналу) або утверджують існуючі цінності із залученням нормативних ресурсів. Важливо також, що індивіди є ініціаторами та учасниками цих подій — це забезпечує існування соціокультурної ситуації як єдиного простору взаємодії.

Відповідно, культурологічний підхід до вивчення перформансу полягає у виокремленні соціальних та культурних функцій конкретних практик, їх культурної адаптації та апропріації, а також специфіки відтворення. Дослідження культурних явищ як перформансів відбувається через аналіз дійств, які володіють характеристиками обмеженості тривалості, наявності початку й завершення, організованістю програми або сценарію, визначеним місцем та доцільним мотивом. Механізмами набуття специфічного

перформативного знання є міметичне опрацювання та рецепція соціального досвіду. Теорія перформансу, таким чином, розглядає цілий ряд публічних подій як перформанс, який у кожному конкретному випадку виконує функцію тілесного відтворення культурних сенсів.

Розділ 2. ДОСЛІДНИЦЬКІ ВІЗІЇ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ

2.1 Літературознавчий підхід

Ритуально-аналітична спрямованість означає собою перформативний поворот не лише в етнології та наближених до неї дисциплінах, але й у широкому просторі гуманітарних (і навіть частково природничих) наук. На відміну від текстової моделі, така спрямованість виявляє конструктивний характер соціальних практик, так само, як і широкі можливості їх оформлення. У гру тут вступає не лише інсценування того, що уже є в наявності, але й утворення нового у перформативних процесах. Такий перформативний простір — також і на рівні пізнавальної цінності — усе більше виявляється у полі зору природничих наук головним чином завдяки так званому наукознавству (science studies): як перформативний фундамент природничо-наукової об'єктивності. Перформативність тут стосується можливостей конструювати факти та предмети у контексті суспільного використання — безпосередньо через широке розуміння техніки.

Однак, звісно, для культурологічного контексту перформативна оптика призводить до набагато масштабніших наслідків. Специфічний аспект цієї оптики полягає у тому, що вона дозволяє усвідомити, що власні дослідницькі установки наук про культуру не лише описують культурне самовиробництво, але й беруть у ньому активну участь. Так, наприклад, в історичних науках завдяки перформативній парадигмі розкривається саморозуміння у сенсі “створення історії” (“doing history”) подібно до “створення гендеру” (“doing gender”) у гендерних студіях, з позиції яких перформативне оформлення є культурним посередником біологічної статі. А літературознавство, нарешті, звертає увагу на “ідею літератури як перформативу” [41, с. 507], яка розкриває зв'язок художніх текстів з діями.

Наскільки перформативний поворот був проявлений у літературознавстві, можна, з одного боку, продемонструвати з перспективи філософії мови, зокрема, у роботах Джонатана Каллера, що охоплюють усю лінію перформативного

повороту від теорії мовних актів Дж. Остіна через Жака Дерріда до перформативних гендерних концепцій Джудіт Батлер та квір-теорії. Виходячи з ідеї Дж. Остіна про креативну функцію мови як втілення дій, Каллер узагальнює стимули для перформативного перевизначення літератури: “здається, що літературні твори стають ідеями та концепціями, які вони транслюють” [41, с. 507]. Так, наприклад, художні тексти вибудовують концепцію (романтичного) кохання у формі взаємозв’язків конкретних дій.

З іншого боку, етнологічний аналіз перформансу та ритуалів дозволяє ретельно висвітлити зв’язок літератури та соціальної практики. Так, предметом дослідження може стати ритуальна складова літературних текстів, яка часто критично виявляє порядок протікання ритуальних процесів. Особливо романи виховання та становлення піддаються новому прочитанню з точки зору ритуальних структур. Однак, і тут категорія ритуалу слугує лише основою для міжкультурного ракурсу, адже європейський індивідуум і сам прив’язаний до ритуальних структур та культурних кодів і обумовлений моделями колективного досвіду. Так, наприклад, численні дослідження щодо “винайдення дитинства” західною культурою підтверджують, що навіть західний процес виховання, яким він представлений у європейських романах становлення, варто розглядати не як вищою мірою індивідуальний шлях становлення особистості, а як процес соціалізації, що визначений наперед специфікою цієї культури. Такий підхід відкриває відносність немовби особливого становища європейського індивідуума та дозволяє порівнювати це становище з концепціями “Я” і особистості в інших культурах.

Дуже придатним об’єктом для перформативних досліджень, заснованих на аналізах ритуалів, виявляються, звісно ж, сценічні драми: найяскравішим прикладом є драми шведського письменника Августа Стріндберга, які є особливо визначальними в історії драматургічної рефлексії та переробки ритуалів. Так, у доробку автора можна виокремити трилогію “Шлях у Дамаск”, яка слугує показовим прикладом літературного оформлення цілісного, лімінального ритуалу переходу і перетворення. Аналіз ритуалів дозволяє також

по-новому оцінити п'єсу автора "Гра снів". Тут особливо прикметною для перформативного контексту є сцена невдалого ритуалу присвоєння вченого ступеню, в якій за контрастом зібрані різноманітні ритуали та їх фрагменти. Так, академічна драма обертається у висновку літургічним дійством, а кандидат на отримання докторського ступеня стає жертвою протистояння факультетів і перетворюється на Спасителя, який замість лаврового вінка отримує терновий вінець і відтак переходить у область жертовно-мученицького ритуалу, звертаючись до символіки наслідування Христа. Можна зробити висновок, що у такій викривленій сцені ініціації, типовій для літературної переробки ритуалу аж до його деформації, уже неможлива осмислена реінтеграція та стабільне формування ідентичності.

У драмах перетворення ритуали переходу характеризуються тим, що вони, як правило, розривають лінійну схему ритуального процесу. Література осмислює ритуали, маркує форми одивлення та спотворення ритуальних зразків для імітації, пародіює їх або просто використовує у якості декорацій. Більшою мірою фокус спрямований на визначені фази ритуалів та головним чином — на лімінальну стадію переходу. Загальною особливістю тут є те, що всі ритуали зупиняються на стадії лімінальності, а стійкі значення анулюються. Таким чином, література і драма самі стають носіями критики ритуалів, яка веде безпосередньо до ідеї постановочної культури суспільства.

Приклади з історичних наук також демонструють як перформативна оптика змінює сприйняття явищ. Так, матеріальні дослідження із області історії та літератури Середньовіччя являють собою великий потенціал для розширення концепції ритуалу. Суттєву роль тут мають межі писемності у Середньовіччі, відкритість середньовічних текстів, суттєве значення ритуалів влади, форм підкорення та ритуальних жестів у інсценуванні панування та у принесенні підданими присяги у вірності, ефекти дії честі у якості репутації і т. д. Вивчення усіх цих феноменів дозволило розвинути уявлення про ритуал, що не обмежуються театральністю та ритуалами переходу, а дозволяють розглядати ритуальну дію як пов'язану з текстом та практикою поведінку, перетворювати

яку здатні уже самі ланцюжки повторюваних дій, жестів і слів, як і символічний, тілесний характер рухів. Особливо дослідження Середньовіччя намагаються пов'язати перформативний поворот з медіаорієнтованою “культурною історією досвіду сприйняття”: з голосом, позами та візуальністю.

Ці розвідки, а також дослідження церемоній панування знову повертають у сферу ритуального церемоніальності, наділяючи її особливою цінністю: не лише у якості орнаментальної функції, але як конституюючий елемент суспільно-політичної системи.

Ритуал-аналітичні та перформативні підходи знаходять своє застосування і в області новітньої історії. Так, наприклад, смертна кара у США на межі ХІХ-ХХ століть, з одного боку, трактується як модерна форма перформансу, у якому культура відтворює себе у своїх специфічних нормах, цінностях та уявленнях про порядок. З іншого боку, смертна кара виявляється “виконанням” модерності. За рахунок нетеатрального “інсценування цивілізованого вбивства” вона виражає модерність і прогресивність, видаючи електричний стілець за втілену раціоналізацію смертної кари. Цей приклад інсценувальної практики дозволяє роз'яснити, що і сучасні суспільства створюють та передають розуміння свого Я і світу у формі ритуальних дій. А отже виробництво спільності за специфічними, ритуалізованими шаблонами не є специфікою премодерних культур, як показує актуальна теорія перформансу та ритуалу.

Тим самим перформативний поворот підтримує прагнення розірвати також і дихотомію між немодерним та модерним суспільствами. Він демонструє, що перформативна оптика дослідження може бути застосована у різних сферах.

2.2 Мистецтвознавчий підхід

Говорячи про перформативний поворот, не можна обійти увагою вимір перформативності, представлений у галузі наук про театр. Так, дослідники звертають увагу на велику перевагу театрознавства у порівнянні з текстологією, адже поняття й концепти, напрацьовані лінгвістичним поворотом, не здатні

зафіксувати перформативний вияв культурних процесів і явищ. Таким чином, приблизно з початку 1990-х років в якості першовідкривачів нової системи понять на передній план виходять науки про театр. Саме їх словник розширює не лише традиційне розуміння театру, але й центральне для етнографії поняття ритуалу. Таким чином пануванню текстологічних термінів був протиставлений репертуар понять, пов'язаних з інсценуванням: перформанс, постановка, вистава, інсценування, вираження, сприйняття і тіло, а також медіальність. Це створило умови для закріплення театрознавством зв'язків з науками про культуру та медіа.

Застосування ритуал-аналітичного погляду та нового понятійного апарату для інтерпретації літератури, драми та театру слугує трампліном для більш широкого перформативного повороту. Останній набуває яскравих рис та вступає у дію лише тоді, коли його центральні категорії, початково пов'язані з предметно-змістовним рівнем, переходять у розряд категорій культурного сприйняття (таких, які перетинають різні проблемні області) або аналітичних категорій наук про культуру (таких, які перетинають окремі дисципліни) — навіть якщо в цілому вони і знаходять застосування в інших областях. Саме така ситуація спостерігається з категорією театральності — не лише з театрознавчої точки зору, але й з позицій культурології, оскільки ця категорія у якості “перформативного жесту” переходить у позатеатральні області соціальної комунікації та формування ідентичності, дозволяючи інтерпретувати себе у них у якості практики виробництва сенсів, що безпосередньо співвідноситься із текстами.

Якщо театральність розглядається як імпліцитний елемент роботи тексту, а самі мова та текст постулюються як театральні, або інсценують сенси, то вказана вище теза набуває підтвердження: текст і перформанс не можуть залишатися чіткими дихотоміями наук про культуру. З такого ракурсу можна стверджувати, що літературознавство саме по собі, тобто без посилання на театрознавство, може посприяти перформативному повороту в науках про культуру. Тому що воно демонструє театральні імплікації мови безпосередньо у

літературному тексті: текст як “сцена” мовного перформансу. Під таким кутом зору можна розглядати поняття театральності як стратегічної моделі пізнання, як форму мислення та елемент міждисциплінарного дискурсу. У якості центрального це поняття, таким чином, може сприяти подальшому профілюванню перформативного повороту, для якого якраз і є характерним висування на перший план способів виробництва, моделей, форм сприйняття та актів текстуалізації.

У цьому сенсі у просторі між наукою про літературу та наукою про театр формується ще одне знакове перформативне поняття: “трансгресія”. Це поняття дозволяє описати практику переходу меж, їх зняття, карнавалізації та порушення кодів. Так, безпосереднє відношення до “трансгресії” мають не лише креативні переключення, наприклад, між мистецтвами, медіа, дискурсами, культурними територіями чи періодами — у першу чергу у якості коливань між мовами та гендерами, скажімо, через символічні переходи, — але і, більше того, перформативні порушення легалізованої або ритуалізованої події у рамках самого суспільства. Вирішальне значення для наук про культуру належить не лише перформативному надлишку, який виводить поняття трансгресії за рамки текстуалізації сенсу. Інноваційною виявляється спроба ввести в гру поняття, яке склало б конкуренцію ритуалу. Оскільки, якщо сенс ритуалів полягає у тому, щоб надавати чіткої форми характерним перехідним станам, то “трансгресії” більше схильні до субверсивного, внутрішнього перегляду пануючих кодів. Наприклад, через акти мімезису, метафоричність, а також шляхом переходу такі трансгресії могли б сприяти розвитку культурної теорії встановлення меж і їх подолання, що спрямована проти традиційних дихотомічних порядків знання та проти такого знання про культуру, яке є доступним лише через текстуалізацію.

Розгляд питання мистецького модусу необхідно почати з розрізнення концептуальних моделей перформативних мистецтв (*performing arts*) та мистецтва перформансу (*performance art*). Перформативні мистецтва — це збірне позначення театральних та музичних видів мистецтва, які є “живими” та розгортаються на сцені, у реальному часі та реальному просторі. Натомість

мистецтво перформансу — це відносно новий термін, введений Розлі Голдберг на початку 1970—х років. Мистецтво перформансу також є “живим”, однак воно може не бути пов’язаним з історією театру та музики. Мистецтво перформансу є винятковою практикою, що впливає із мистецьких експериментів наприкінці 1960-х років у США і частково в інших країнах. Об’єднуючим фактором для цих експериментів було прагнення вийти за межі об’єкту у візуальному мистецтві, засобом цього стало включення реальних, матеріальних людських тіл у реальну присутність у просторі та часі. І, відповідно, головна відмінність перформативних мистецтв від мистецтва перформансу полягає у тому, що найчастіше суб’єктом мистецтва перформансу є сам автор перформансу. У перформативних мистецтвах автор — це лише творець ідеї, у мистецтві перформансу автор є автором концепції, яку сам і реалізує: він одночасно і той, хто презентує ідею, і той, хто виконує її.

Отже, “перформативне мистецтво” — це збірний термін на позначення ряду мистецьких напрямів та рухів, які, починаючи з 1960-х років і досі, з’являються у різних полях, таких, як візуальне мистецтво, хореографія, театр, цирк, музика та поп-культура. Більшість перформативних мистецтв опираються спробам здійснити їх чітку класифікацію, яка у будь-якому випадку спиралася б на традиційні види мистецтв; при чому перформативні мистецтва постулюють це перетинання та злиття меж як визначальну рису. Відповідно, доступними є лише програмні твердження та описи, але систематична реконструкція ще потребує розробки.

Незважаючи на гетерогенність, поле мистецтва перформансу може бути визначене декількома програмними твердженнями.

По-перше, мистецтво перформансу зміщує фокус художньої діяльності від завершеності «роботи» до нестійкої події тілесного перформансу. Цей рух від тексту та зображення до подієвості та тілесності — одна з визначальних рис мистецтва перформансу. Цей аспект пов’язує багато перформансів ближче до театру, аніж до візуальних мистецтв. Однак, на відміну від традиційних театральних вистав, у більшості перформативних мистецтв не відбувається

розділення актора і режисера, як і сценарію та перформансу. У багатьох випадках він намагається подолати модель театральної ілюзійності та повернутися до ритуальних коренів театру.

По-друге, мистецтво перформансу прагне деструкції конвенційних наративів, жанрів та структур та відкриття простору для нових, часто провокативних та емансипативно абсурдних хепенінгів (наприклад, відома «Неназвана подія» Джона Кейджа). У цьому аспекті перформативне мистецтво продовжує спадок руйнування традиції модернізму. Зокрема, у постмодерній версії воно спирається більше на іронію та пародію, аніж на пряму деструкцію.

По-третє, мистецтво перформансу намагається розмити межі між мистецтвом та реальністю, митцем та глядачем (яскравий приклад — відоме висловлювання Джозефа Бойса «Усе є мистецтвом, кожен є митцем»). Мистецтво конституюється не креативною інтенцією художника, не субстанційною якістю твору мистецтва, не конвенційним символізмом, а бачення глядача або публіки перетворює щось у мистецтво. Можна назвати цей фокус на сприйнятті та перспективності (ракурсності) постмодерним аспектом у перформативному мистецтві.

Незважаючи на труднощі, пов'язані із класифікацією мистецтва перформансу, можна виокремити декілька базових видів, серед них безпосередньо перформанс, хепенінг, акція — усі вони можуть перетинатися та співіснувати у межах сприйняття одного й того ж самого твору, при чому це постулюється як принципова риса мистецтва перформансу.

Термін “перформанс” походить від англ. “performance”, що означає “вистава”, “відтворення”, “дія”. Зазвичай перформанс присвячений зображенню переживань, емоційних станів та станів свідомості, соціально-психологічним явищам, що виникають у результаті інтерсуб’єктивного існування людини. Засобами та матеріалом творчості виступають тіло, зовнішність, жести, поведінка художника. На початку ХХ століття були поширені дійства, живі картини, демонстрації футуристів та дадаїстів — саме такими є безпосередні витоки перформансу у сучасному розумінні. На формування перформансу

також мала вплив і масова культура з її культивуванням зірок у сфері кіно, телебачення, спорту, поп-музики. Об'єктом перформансу тому стають аспекти міжлюдського спілкування, тому перформанс завжди емоційно наповнений — засобом є демонстрація емоцій та станів.

Вважається, що формально перформанс складається із таких базових елементів як визначений простір, визначений час, сценарій або фабула та тіло художника. Однак за структурою перформанс не є однорідним: різні способи комунікації, що напрацьовані перформансом, можуть однаковою мірою застосовуватися і у демонстраціях протесту, і мати сексуально-еротичний чи ритуально-міфологічний зміст.

Що ж стосується гепенінгу, то зазвичай він є провокативнішим за перформанс, адже позбавлений таких складових як сценарій та визначений час та простір. Термін “гепенінг” походить від англійського “happening”, що позначає “те, що відбувається прямо зараз”. Гепенінг є дуже поширеною художньою формою, він являє собою певну форму дій, акцій, вчинків, коли художники прагнуть залучити глядачів у гру, контури сценарію якої або повністю відсутні, або намічені дуже слабо.

В основі гепенінгу — імпровізація, тому він характеризується стихійністю та непередбачуваністю, що дозволяє, врешті-решт, зруйнувати межу між художником та глядачем. Він має форму театральної вистави, при чому подія та дія є самоціллю, а не засобом у побудові драматичного сюжету. Їх реалізація відбувається не лише у залах художніх галерей чи музеїв, а й безпосередньо у міському середовищі чи навіть у природному просторі; гепенінг ще більшою мірою, ніж перформанс, передбачає реакцію публіки. Реакція тут є необхідним елементом, оскільки результат і значення своєї діяльності художники вбачають у самому процесі, коли у глядачів (які стають гравцями) починає проявлятися творча інтенція. Головним результатом для усіх учасників гепенінгу стає пробудження неочікуваних емоцій та, звісно, перевірка реакції в умовах виходу із профанної реальності.

До мистецтва перформансу також належить такий вид арт-практик як акція. Акція — це дія, що має більш “плакатний” характер. Акція — це завжди у першу чергу жест, що покликаний бути радикальним, таким, який підриває повсякденність та змінює сприйняття. Натомість перформанс є більш інтимним, оскільки він потребує від глядців проживання певної події, що часто пов’язана з можливостями людського тіла та духовним досвідом. Гепенінг відрізняється ігровою природою, не маючи жодної іншої мети, ніж провокація засобами імпровізації.

В цілому, поява нових арт-практик, таких, як мистецтво перформансу свідчить про становлення нового художнього світобачення та нової концепції мистецтва. Концептуальна основа цих “живих мистецтв” полягає у виокремленні цих фрагментів, уламків реальної дійсності та обмеженні й перетворенні їх художніми засобами. Художника віднині цікавить мінливість навколишнього світу; звідси акцент на миттєвості та принциповій неповторюваності гепенінгів, перформансів та акцій. Сенс таких художніх практик ґрунтується у показі усього спектру співіснування феноменів реальності, багатоплановості буття у новій сучасній культурі, що відповідає вимогам і потребам навколишнього світу, який знаходиться у процесі постійного становлення.

2.3 Соціальні виміри перформативності

Можна стверджувати, що мистецька форма перформативності часто обирає за об’єкт осмислення тіло та пов’язані з ним категорії. Оскільки перформанс як такий передбачає тіло як одну з базових категорій, то проблеми тілесності — зокрема, наприклад, гендер, також виявляються підваженими. У тілесно-матеріальному та субверсивному полі перформансу та трансгресії, яке відкрила категорія театральності, у сфері гендерних досліджень (gender studies) розміщується і відома теорія перформативності Джудіт Батлер. У цьому аспекті важливою визначальною рисою перформативів є відсутність можливості вказівки на їх істинність чи хибність. Саме ця властивість перформативів, а

також можливість прирівнення до дії, підкореної правилу, послуговували підставою для їх використання у теорії гендерної ідентичності. Постановка статі як біологічної категорії під питання передбачає фокусування на тілі. Так, за, перформативною теорією гендерної ідентичності, не існує істинної природи статей, що впливає із фізіологічних відмінностей. Батлер відкрито звертається до ритуальних досліджень В. Тернера, щоб розглянути статеву приналежність у якості акту: гендерна ідентичність визначається тілом лише за рахунок “стилізованого повторення актів” [37, с. 519], через “ритуалізований публічний перформативний процес” [37, с. 520].

Такий підхід передбачає те, що тіло позбавляється біологічності та визначається як результат перформативного процесу — повторюваного і значною мірою несвідомого цитування гендерних норм. Тобто гендер є результатом або наслідком багаторазових перформативних дій, що здійснюються у конкретному культурному контексті, а ілюзія природності таких дій створюється лише багаторазовим повторенням.

Критично важливим аспектом перформативної теорії є напрацювання способу пояснення процесу зміни ідентичності. Якщо ідентичність розуміється як практика означування, тобто прийняті у певній культурі ідентичності формуються як наслідок “обумовленого правилами дискурсу, який вбудовується у всепроникні щоденні акти означення” [37, с. 526].

Таким чином, якщо підґрунтям гендерної ідентичності є стилізовані повторення актів впродовж певного відрізка часу, то виникає можливість гендерної трансформації за рахунок зламу або субверсивного повторення цього стилю. У теорії Батлер важливо також зазначити про аспект віри: перформативні акти не лише конструюють ідентичність, але й конституують її як ілюзію, як об’єкт віри. Гендерна ідентичність у такому розрізі постає як перформативне виконання, що регулюється соціальним санкціонуванням і табу.

Для перформативної теорії гендеру у викладі Батлер важливим є також аспект влади. Фактично, соціальне санкціонування безапеляційно вимагає виконувати норми та реалізувати той чи інший гендер (здебільшого у просторі

тотальної бінарності). Відповідно, відтворення гендеру завжди співвідноситься з владою і є залежним від неї: отже, у відриві від влади відкривається можливість нового переосмислення гендерної реальності. Через означений аспект влади авторка також пов'язує перформативність гендеру з прекарністю у статті “Перформативність, прекарність та сексуальна політика”. Цей зв'язок вона роз'яснює так: “Перформативність гендеру має безпосередній стосунок до того, що вважається життям, кого сприймають та трактують як живу істоту і хто живе, чи то намагається жити, поза встановленими режимами осягнення (*modes of intelligibility*)” [13, с. 93].

Перформативна теорія гендеру у варіанті Батлер була підхоплена й розвинена іншими дослідниками — наприклад, Сандрою Лі Барткі; але також стала і об'єктом критики (з боку, наприклад, Сейли Бенгабіб, Марти Нуссбаум, Карен Барад і т. д.). Однак значення теорії залишається фундаментальним, оскільки Батлер відкрила можливість розгляду культури як серії ефектів, що оприявнює процес постійного продукування і відтворення. Відповідно, напрацювання Батлер стали основою для численних досліджень перформативної природи ідентичності як такої.

Так, наприклад, К. Барад розширює межі перформативного впливу до усіх можливих (нелюдських або матеріальних) тіл: «Усі тіла, а не лише “людські” тіла, стають важливими через ітеративну внутрішню діяльність у світі — їхню перформативність» [33, с. 823]. Припущення про перформативність нелюдських та матеріальних тіл у культурному просторі дослідниця аргументує атомарною структурою матерії, стверджуючи, що матеріальні контури нелюдських тіл так само залежні від дискурсів, як і людські — відповідно, вони теж можуть постійно трансформуватися. Барад вважає, що «культурна практика виробляє матеріальні тіла» [33, с. 825], при чому принципово є перформативність процесу їх виробництва. Відповідно, ці твердження демонструють, що будь-який культурний процес є перформативним за природою, а отже продукування (*production*) трактується як основоположна онтологічна характеристика культури. Ці напрацювання Барад, таким чином, створюють

умови для генералізації та виходу на універсальну перформативну теорію культури.

Отже, відштовхуючись від гендерних досліджень та “перформативної теорії гендеру й секуальності” [41, с. 512] 1990-х років, оптика перформативності в цілому по-новому визначила культурологічну критику та сформулювала нові концепції ідентичності: мова тут йде не про есенціалістські визначення сутності закритої у собі та однозначної ідентичності, а про конструкти та перформативні концепції формування варіацій ідентичності. Перформативна теорія гендеру дала культурологічній критиці ідентичності особливий поштовх: вона демонструє механізми дії, актів повторення, примірювання ролей та цитування гендерних норм, а також під дією зовнішніх субверсивних факторів гендерна “ідентичність” (що вважається стабільною) виявляє цілий діапазон множинних ідентичностей.

Окрім зазначених вище вимірів перформативна оптика також виявилась продуктивною у соціальних науках. Протягом великого “культурного повороту” у 1980-х роках, соціальна реальність сприймалася як текст, інтерпретований іншими текстами. Зі зміщенням фокусу зі структури тексту до процесу його нарації у соціальних науках конститується перформативний поворот, програмне утвердження якого було обумовлене працями Віктора Тернера та Ірвінга Гофмана. Концепти І. Гофмана, такі, як ідентичність та репрезентація, рольова гра та рольова дистанція, закулісна частина та передній план — створили обставини для драматургічної перспективи розгляду соціальної реальності, тоді як концепція Віктора Тернера з лімінальністю, спільнотою (*communitas*), соціальною драмою тощо забезпечують відправну точку для соціологічного модусу перформансу. Так, І. Гофман розглядає буття суспільства у формі спектаклю, і його “поведінкова теорія” надзвичайно продуктивна для досліджень із перформативного ракурсу. Однак, перформанс характерний тим, що він долає порядок, постійно його перетворюючи, динамізуючи та утворюючи простори для нових соціальних сценаріїв. Тому раціональність теорії І. Гофмана може бути доповнена концептом “лімінальності” В. Тернера,

завдяки цьому з'являється механізм експлікації нелінійної природи соціальних перформансів, які випереджають “сталі структури” культури.

Окрім зазначених вище представників перформативного підходу у соціальних науках доцільно виокремити також Пітера Сноу, який постулює суспільство як постійний цілісний перформативний акт [60]. Варто, однак, зауважити, що усі дослідники спираються на теорії перформансу, а не вибудовують цілісну перформативну теорію культури — відповідно, такі концептуальні основи як сценарій, гра, символічні повідомлення, інсценування і т. д. позиціонуються у своїй сукупності як інструмент дослідження соціальної реальності.

Соціальний (або культурний) перформанс не має чіткої програми, і його соціальний аспект, гра, провокаційність, час роблять межі його застосування майже невичерпними. У перформансі підкреслюється запланований характер процесу, однак при цьому передбачається усвідомлення сприйняття, переживання, дії. Тому дія не «виконується», а «переживається». Така стандартизація у формі стійких життєвих вистав — це одна з форм раціоналізації соціального життя, що дозволяє здійснювати рутинну взаємодію швидше та ефективніше. Виконання ролі у такій повсякденній виставі — це одна з ключових форм конструювання соціальної ідентичності, визначення таборів «своїх» та «чужих». «Свій» може розпізнати виставу та «правильно» виконувати свою роль, тоді як «чужий» декодує виставу неправильно, і поводить себе неадекватно по відношенню до установок цієї вистави. Оскільки перформанс може використовуватися для аналізу повсякденного життя, то всі його аспекти можуть бути об'єктами аналізу: політичний, економічний, міжкультурний, спортивний і т. д.; суб'єктами дії можуть бути як спільноти, так і окремі індивіди.

З такого ракурсу перформанс розглядається як соціальний процес, у ході якого актори (індивідуально чи колективно) відіграють, презентують для інших значення їх соціальної ситуації. Це значення, яке вони, як соціальні актори, свідомо або несвідомо бажають зробити спільним для всіх, мета — змусити

інших вірити. Задля ефективності відігравання, актори мають запропонувати правдоподібний перформанс, такий, який призведе до сприйняття публікою мотивів та обґрунтувань як розумних й прийнятних. Успішність перформансу залежить від здатності переконати інших у його правдивості й однозначності. Актори презентують себе як таких, які мотивовані екзистенційними, емоційними чи моральними приводами, значення яких визначене патернами, референтами яких є соціальні, фізичні, природні та космологічні світи, у яких живуть актори та публіка. Одна частина символічного реферування забезпечує глибоке підґрунтя колективних репрезентацій соціального перформансу; інша частина створює передній план, сценарій якого є референтом до безпосередньої дії. Так, задній фон та передній план сконструйовані перформативною уявою та структуровані кодами та наративами.

Важливим аспектом соціального перформансу є те, що такі колективні репрезентації глибоко ґрунтуються у практиці і відтворюють себе лише у практиці — це відрізняє прагматичність перформансу від культурної логіки тексту. Культурні тексти відтворюються так, що значення можуть бути продемонстровані іншим. “Інші” утворюють публіку спостерігачів культурного перформансу. Вони декодують те, що було закодоване акторами, але роблять це варіативними шляхами. Важливим аспектом цього питання є те, що публіки у сучасному розумінні взагалі може не бути, є лише учасники, що спостерігають самі за собою та іншими перформерами.

Класичні ритуали, що маркували простіші організаційні форми соціального простору, більшою мірою зникли, але ритуальні процеси однозначно залишились навіть у надраціоналізованих комплексних суспільствах. У рамках соціального модусу перформанси можуть бути розкладені на декілька аналітичних елементів, які залишились сталими протягом історії соціального життя, хоча їх внутрішні відношення між собою зазнали кардинальних змін.

Соціальна структура та культура стали більш комплексними та сегментованими, тому елементи, що складають перформанс стали не лише

аналітично, а й емпірично диференційованими та розділеними. У простіших суспільствах ритуали відбуваються у конкретний час і у конкретному місці, після чого учасники залучені до більш інструментальних та індивідуальних активностей. У комплексних суспільствах усі дії є тією чи іншою мірою символічними. Тому дослідники вважають, що на сьогодні у соціальних науках доцільно застосовувати варіативність замість дихотомії.

З культурологічно-соціологічної точки зору, сприйняття раціональності як норми не означає бачення соціальної дії як раціональної у емпіричному ключі. Для комплексних суспільств фрагментація залишається критично важливою; звісно, соціальна сила виправдана, але навіть найдемократичніші та найбільш індивідуалізовані суспільства залежать від здатності утримувати колективну віру. Міфи створюються ритуальними соціальними перформансами.

Отже, у цьому розділі йшла мова про варіанти засвоєння перформативної оптики різними дисциплінами. Ключовим аспектом цієї оптики є демонстрування нею того, що власні дослідницькі настанови наук про культуру здатні не лише описувати й досліджувати культурне самовиробництво, але й брати у ньому безпосередню участь. Так, у межах літературознавчого підходу актуалізується ідея літератури як перформативу, що дозволяє досліджувати зв'язок між художніми текстами та діяльністю. Перформативна оптика дозволяє перевизначити літературу як спосіб створення реальності, коли, наприклад, текст не лише описує певну ідею, а створює уявлення і практики читачів відповідно до цього опису.

Так само у мистецтвознавчому вимірі відбулася переорієнтація на перформативність. По-перше, у мистецтві ще до появи теоретичної перформативної парадигми відбувся радикальний зсув у бік тілесності та процесуальності, що простежується у появі цілої низки перформативних видів мистецтва. Так, мистецтво перформансу — акціонізм, гепенінг, перформанс, експериментальний театр — актуалізувалося у 1960-х роках і стало втіленням ідеї “стирання меж мистецтв” не лише між різними жанрами, але й між твором

та зовнішньою реальністю. Цей феномен підкреслює постановочний характер естетичного та виводить на сцену події замість творів.

Крім цього, перформативна оптика виявилася продуктивною у дослідженні соціальних вимірів реальності, розглядаючи соціальні феномени не як сталі й зафіксовані, а як гнучкі й мінливі. Перформативна оптика виявилась придатною для дослідження нестабільності суспільства, що виступає однією з основних його характеристик протягом останніх 50-70 років. Так, диференційованість і динамічність соціальної реальності стають видимими саме через інструмент перформансу, що також дозволяє звернути увагу на тілесну й суб'єктну спрямованість соціальних процесів. Яскравим прикладом цього зсуву є вихід на перший план гендерних та медіа-досліджень.

Розділ 3. КУЛЬТУРА У ФОКУСІ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ: НОВІ ПЕРСПЕКТИВИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

3.1 Перформативний поворот у переорієнтації наук про культуру

Можна стверджувати, що у гуманітарних і соціальних науках в цілому і у науках про культуру зокрема відбувається суттєва зміна перспектив досліджень. До кінця 1980-х років переважала пояснювальна метафора "культури як тексту", що означає, що культура в цілому, а також окремі культурні явища сприймалися як структурований зв'язок окремих елементів, яким можна приписати певні значення. Одним з досягнень напрямків досліджень, які використовують текстові методи, є розширення меж предметної області. Однак, розгляд культури з позиції текстуальності залишається в основному статичним.

Напротивагу цьому, коли перформативність культури береться до уваги, інтерес зміщується до діяльнісного аспекту. Плідність такої зміни перспективи проявилася в таких дисциплінах, як етнологія, соціологія, (лінгвістична) філософія, лінгвістика, літературознавство, медіа-дослідження, психологія. Інші концепції, що частково перетинаються з концепцією перформативності, і які демонструють змінене уявлення про культуру і культурні явища, це: постановка, гра, маскарад, видовищність, а також акцент на матеріальності, медіальності та інтерактивній процесивності культурних дій.

Перформативний поворот, таким чином, зміщує акценти на сферу вираження дій та утворюваних діями подій аж до соціальної культури інсценування. На першому плані тут перебувають не культурні смислові взаємозв'язки (що притаманно розумінню культури як тексту), а практичний вимір виробництва культурних сенсів та досвіду. Виникнення і мінливість культурного вибудовуються на основі подій, практик, матеріальних втілень та медіальних форм. Крім особливої уваги до культури як перформансу, перформативний поворот також здійснює внесок у вигляді критичного аналізу процесів. Цей внесок є особливим, тому що перформативний поворот є новим вектором, який принципово відмежовується від ключового поняття "структури"

і звертається до центральної ідеї соціального “процесу”. Таке акцентування на процесах продовжує структурну критику інтерпретативного повороту і навіть закріплює її: і інтерпретативний, і перформативний повороти однозначно заперечують структуралістський підхід розміщення символічних систем (на зразок міфів, ритуалів, родинних зв’язків і т. д.) у бінарні опозиції.

Серед передумов становлення перформативного повороту варто назвати недостатність й односторонність текстової моделі та її орієнтацію на сенси в інтерпретативному повороті, адже ці фактори призвели до звернення соціальних наук до словника культурного перформансу у 1970-х роках. Цей словник має дуже різні джерела: моделі театральних вистав, культура інсценування у мистецтві, політиці та повсякденному житті, а також етнологічний підхід до аналізу ритуалів, концепції вживання мови у прагматичній філософії мови та теорії мовних актів. Концептуальна розробка словника культурного перформансу досі триває на досить широкому просторі, і включає такі новітні підходи як гендерні дослідження та актуальні медіатеорії.

Перформативний поворот почав завойовувати собі місце у просторі культурологічних наукових ракурсів з того часу, коли він почав наділятися специфічними акцентами у контексті міждисциплінарних досліджень концепту театральності. Так, можна свідчити про переоцінку культури як інсценування, розробку методів дослідження культури як вистави. Але, разом з тим, навряд чи можливо провести чітку межу між текстуальним та перформативним поворотами: багатолінійні перетини різних поворотів у тому ж самому інтелектуальному полі призводять до теоретично плідних змішаних форм. До однозначної та очевидної зміни дослідницької перспективи призводить лише власний перформативний аналітичний словник. Саме з вихідного моменту кристалізації словника перформативний поворот утверджується на засадах розуміння культури як відкритого, перформативного та орієнтованого на зміни процесу, який може бути об’єктом розгляду за допомогою означення дій та інсценувань.

Перспектива театрознавства особливо посприяла просуванню перформативного повороту. Еріка Фішер-Ліхте — видатна представниця перформативного театрознавства — розрізняє навіть два перформативних повороти: з одного боку, співвіднесене з постановкою та виставою саморозуміння європейської культури на рубежі XIX-XX століть, з іншого — теоретично обумовлений перформативний поворот у гуманітарних та соціальних науках. Так, у XIX столітті склалася типово європейська, текстуальна культура, тоді як до початку XX століття почали домінувати перформативні тенденції, які виражалися, до прикладу, через екзотизм, відкриття примітивних культур, розвиток культури тіла та тілесності, через художній танець, тілесно-ритмічне театральне мистецтво, театралізацію публічного життя, трудові свята, спортивні фестивалі і т. д. Разом зі зростанням театралізації суспільства ці виміри вливаються в розуміння культури і сприяють, на думку Фішер-Ліхте, тому, що постіндустріальне суспільство заново відкриває для себе феномени ритуального на рівні спортивних змагань, політичних інсценувань тощо. Більш пізній — методологічний — перформативний поворот у науках про культуру з початку 1990-х років розглядається авторкою як реакція на цей історичний перформативний поворот, адже у полі зору виявляються матеріальність та медіальність культури, а також динаміка її формування, які ставлять під питання метафору “культури як тексту”.

Таке співвіднесення історичного перформативного повороту та методологічного не позбавлене проблематичності. Зокрема, зміна культурологічних векторів не є наслідком лише одного процесу наростання театралізації історико-суспільної дійсності. Доцільно стверджувати про нову установку на сприйняття й аналіз, яка безпосередньо і дозволяє розглядати предмети, дії та культурні процеси у перформативному ключі, навіть якщо театралізація не зачепила їх — не в останню чергу в сенсі їх інсценування та міри їх постановки. Ритуал-аналітичний підхід Тернера до перформансу отримує за рахунок цього набагато ширшу область застосування: він

відрізняється більшою мірою систематичності та не фіксується на змістовій стороні певних “епох” перформативного. Так, за Тернером, перформанс варто вважати ґрунтовною частиною людського буття: дослідник пропонує розглядати людину не лише як *Homo sapiens*, а і як *Homo performans* [62, с. 81].

Отже, ще одна засада становлення перформативного повороту — етнологічний аналіз ритуалів. Етнологічний аналіз ритуалів, у свою чергу, базується на дослідженнях ритуалів (*ritual studies*), які розширили поняття ритуалу, критично переосмислили його, спираючись на попередні дослідження ритуального походження театру. Отже, у перформативному повороті вплив цього фактору проявляється в увазі до ритуалу та ритуальності, а також “соціальної драми”.

Варто зазначити, що важливим підґрунтям перформативного повороту є культурологічні теорії, які розкривають перформативну природу культурної діяльності: наприклад, це теорія Йогана Хейзінґа [48]. Хейзінґа є автором ігрової теорії культури, за якою гра є подібною до перформансу за такими ознаками як замкненість і повноцінність. Гра як така є підставою і передумовою базових феноменів культури, оскільки вона є дієвим і продуктивним механізмом реалізації культурних сенсів. Так, за Хейзінґа, перформативні ситуації є безпосереднім втіленням індивідуальних та колективних онтологічних форм: відповідно, ця перформативна або ігрова характеристика охоплює увесь простір культури. Цю ігрову теорію доцільно розглядати як предтечу перформативної парадигми, оскільки гра розглядається як універсальний феномен, який передує соціальному й культурному досвіду, і набуває найбільш повної своєї реалізації у ритуальних актах. Крім того, спільним фактором є актуалізація тілесності, повторюваність, здатність до відкриття нових перспектив (трансформаційна властивість перформансу), а також наявність драматургічної складової (наприклад, сценарій) — отже, гру у викладі Хейзінґа та перформанс можна співвіднести як феномени, які опосередковують усю логіку культури.

Не менш важлива магістраль розвитку перформативної теорії утворена філософією мови, а саме теорією мовних актів Джона Остіна, що орієнтована на

дієвість. Вирішальне значення у цій теорії має специфічний зв'язок мови та дії, адже у певних актах мови наявне становище речей не стільки передається, скільки створюється. Так, мова і реалізація дії співвідносяться у перформативних висловлюваннях (мовних актах) на зразок обіцянки, наказу і т. д. Тобто тут ефект, що створений мовними актами, пов'язується з їх церемоніальними або ритуальними рамками. Отже, теорія дослідника має фундаментальне значення для перформативного повороту з огляду на те, що ця теорія переносить мову у діяльнісне поле культури. Таким чином, теорія мовних актів Остіна має суттєве значення для становлення перформативного повороту, адже створює умови для того, щоб поняття перформативності, що початково стосувалося лише мови, здійснило “культурологічний поворот” у бік культурного перформансу. Культурологічне “відкриття перформативного” полягає, відповідно, у тому, що всі висловлювання можна завжди розглядати як інсценування, тобто як перформанси. Так, наприклад, МакКензі засвоює напрацювання Остіна, що проявляється у розрізненні перформативів як висловлювань і перформансів як дій, які реалізують “репрезентацію або реактуалізацію символічних систем через безпосередні й опосередковані тіла” [52, с. 726].

Ще один фактор, що спровокував зсув до перформативу — це перформативний поворот безпосередньо у мистецтві. Мистецтво перформансу 1960-х років (акціонізм, гепенінг, перформанс, експериментальний театр) набуває характеру “розмивання меж мистецтв”, що підкреслює постановочний характер естетичного та виводить на перший план події замість творів. Так, мистецтво першої половини ХХ століття послідовно позбувалося від необхідності щось зобразити або позначити, і з 1960-х рр. художники мали можливість працювати з суб'єктивними переживаннями та комунікацією, транспортуючи глядачів у спеціально створювані ситуації перформативними практиками. Перформативні мистецькі практики 1960-х рр. на сьогодні вважаються класичними, серед основоположних: перформанси руху Fluxus, Віденський акціонізм та перші гепенінги Аллана Капроу.

У питанні становлення перформативного повороту не можна не звернути увагу також на імпульси, надані культурою повсякденності. Наприклад, актуальна театралізація життя через медіальні інсценування та “візуалізацію інформації” — аж до комп’ютера як “сцени” для інтернет-виступів. Вирішальне значення тут має феномен театралізації сучасного медіасуспільства та “суспільства інсценування”. Такі естетичні та медіальні явища повсякденності створюють відповідний соціальний простір, який не лише обумовлює перформативні тенденції у поп-культурі, але й створює запит на становлення теоретично сфокусованого перформативного повороту.

Така складна конфігурація являє собою суміш трендів повсякденної культури та векторів розвитку культурних теорій на фоні глобального “постмодерного повороту”, але важливо зазначити, що засновники нового перформативного підходу уже з самого початку йдуть різними шляхами і по-різному розставляють пріоритети своїх досліджень. Таким чином, відмінні тлумачення перформативності та перформансу в антропології, теорії мовних актів, науках про театр та гендерних дослідженнях, так як і у теоріях ритуалізації та інсценування повсякденності, не породжують монолітного утворення. Зведення початково не пов’язаних між собою векторів перформативності й ефективна їх взаємодія — це завдання, вирішення якого досі утворює білу пляму, яка має потенціал бути заповненою новітніми дослідженнями перформативності. Але продуктивність співпраці можлива за рахунок збереження різновекторності тих чи інших трактувань — і це відкриє можливості для утворення більш комплексного перформативного повороту.

Нові ключові поняття у науках про культуру, запропоновані перформативним поворотом, — це перформанс та перформативність. Вони слугують для аналізу соціальних способів самопрезентації, форм політичної театральності, а також інших модусів буття людини. Якщо категорія тексту звернена скоріше до осідання сенсів, то тут підіймається питання про створення (культурних) значень шляхом виконання певних дій. Цей безпосередній зв’язок конструювання сенсів, з одного боку, та процесів перформативної дії, з іншого,

тракується досить широко. Тому на її фоні можна конкретніше визначити перформативність текстів, форми їх читацької рецепції, а також ритуальної переробки. Таку методу пропонував іще М. Бахтін, теорії карнавалу та діалогу якого також роблять його одним із засновників перформативної теорії. Як і Дж. Остін, він специфічним чином продовжував розвивати лінгвістичний поворот, запропонувавши ідею мови як історичної практики замість концепції мови як абстрактної лінгвістичної системи. У цьому зв'язку Бахтін вводить категорію конфлікту, що втілена через Іншого і тим самим — інстанцію критичного діалогу. Потенціал такої методи пов'язаний із мобілізуючою силою соціальних практик у плані процесів змін у культурі. Зміни у такому розумінні впливають із широких можливостей ритуальної практики як такої, і зміни стають видимими при аналітичному розчленуванні ритуалу на специфічні форми того, яким чином він може бути реалізований.

Хоча наразі перформативний поворот як явище отримав наукове визнання і породив велику кількість теоретичних досліджень культури та практичних розробок проблем, однак на цьому етапі виникає питання напрацювання загальної перформативної теорії культури. Такий рух до узагальнення вже відбувається — наприклад, у постатях МакКензі та МакАлуна — але він зіштовхується з перешкодою у вигляді дифузного й міждисциплінарного характеру перформативної парадигми як такої. Так, наприклад, *Performance Studies*, ініційовані Р. Шехнером, виконали функцію генералізації лише частково, залишаючи велику кількість теорій осторонь. Відповідно, питання розробки перформативної теорії культури є питанням наукових перспектив усєї перформативної парадигми.

3.2 Перформативність як механізм культурного регулювання

На сьогоднішній день, говорячи про перформанс як такий, на побутовому рівні сприйняття йдеться найчастіше про контексти театру, кінематографу, телебачення, сучасного мистецтва, адже у таких контекстах перформанси обговорюються, оглядаються та споживаються рутинно. Однак, перформанс як

механізм культури існує у значно ширшому контексті, аніж розважальні або мистецькі явища. У попередніх розділах було описано, що протягом останніх 50-60 років презентативні та репрезентативні форми, асоційовані спершу винятково з театральним полем, були трансформовані у ефективний аналітичний інструмент, генералізований на перетині дисциплін і спрямований на різноманітні й гетерогенні об'єкти культури. Так, у межах антропології та досліджень фольклору ритуали спільнот (наприклад, аборигенів або представників діаспор) вивчаються як перформанс; у полі соціології та комунікаційних досліджень інструмент перформансу доречний застосовно до соціальних взаємодій та невербальних комунікацій; у культурологічному контексті дослідники вивчають повсякденні явища расової, гендерної, культурної політики з точки зору теорії перформансу. Концепт Р. Шехнера “відновленої поведінки” — як живої реактуалізації соціально символічних систем — є одним із найуживаніших концептів культурного перформансу. Концепт перформансу як втіленого відтворення культурних змістів не просто став одним з інструментів багатьох наукових дисциплін, але й ініціював появу власної парадигми знання, а саме “дослідження перформансу” (Performance Studies).

З усталенням перформативних студій як окремого наукового сегменту перформанс також набув суттєвої політичної ваги: зокрема, усе частіше до перформансу звертаються як до “лімінального” процесу, рефлексивної трансгресії соціальних структур. Маргінальні, межові, лімінальні перформанси, що перебувають на перетині діяльності інституцій та у їх межах, здатні тимчасово перелаштовувати та підривати нормативні функції цих інституцій. Цей підрив відбувається завдяки здатності перформансу долати повсякденність і монотонність, використовуючи людську тілесність як одночасно матеріал і засіб протесту. Цей аспект пояснює, наприклад, маргіналізацію владою сексуальності у культурі, що спровокувало протест проти ідеологічного контролю та дискримінації з боку теоретиків гендерних та квір-студій. Перформативні практики були усвідомлені як форма переосмислення

домінантних дискурсів, що спричинило надання політичного навантаження і безпосередньо практикам, і теоретичним розвідкам. Об'єктом вивчення, таким чином, стають такі феномени як демонстрації, політичний театр, дрег-практики, публічні меморіальні події, перформативне мистецтво та повсякденні жести соціального життя — ці та інші аспекти культури документуються дослідниками та стають об'єктом теоретизування у контексті політичних практик, втілених у перформансі.

У контексті політичного навантаження варто згадати ситуацію Сполучених Штатів Америки ранніх 1990-х рр., коли перформанс став головною лінією фронту широко обговорюваних “культурних війн”, які ініціювалися політиками, журналістами, адвокатами, суддями, митцями та активістами обох політичних таборів. Наприклад, об'єктом суперечок стало надання гранту групі митців-перформерів (згодом група стала відомою під назвою “NEA Four”): зокрема, представники консервативного крила критикували перформанс митців через надто відверте, на їхню думку, звернення до тем гендеру, сексуальності, підкорення та персональної травми. Зацікавлення у перформансі з боку політичного сектору, що мотивувалося вирішенням практичних проблем, суттєво вплинуло на порядок розгортання перформативних студій, активізувавши їх практичний соціальний потенціал.

Культурне регулювання за посередництва перформативного функціоналу також проявляється у сфері естетичного. Так, наприклад, німецько-американський дослідник Рауль Ешельман пропонує розглядати естетичний контекст соціокультурного простору початку ХХІ ст. як перформатизм [43]. Напрацювання автора базуються на констатації кризи постмодернізму, основна причина якої полягає у перевиробництві знаків. У висновку постмодерністська естетична парадигма протидіє фіксації значення, передбачає нескінченне нашарування форм і знищує креативність, адже повертає до вже артикульованого знаку. Отже, автор вважає, що постмодернізм вичерпав себе і за сенсами, і за формами. Новим естетичним принципом є перформатизм, який здатний протистояти механізмам постмодернізму. Так,

яскравим прикладом втілення нових настанов є мистецтво перформансу у всьому багатоманітті його художніх форм. Так, надання перформансу універсального естетичного статусу спирається на принципово нову цілісність художнього об'єкта — саме цей аспект є передумовою протистояння постмодерністській роздробленості.

Перформативність як механізм культурного регулювання у сфері естетичного Р. Ешельман також вбачає у таких видах мистецтва, як кінематограф та література. Так, автор простежує перформативність як ключовий принцип у літературних творах В. Пелевіна “Чапаєв і Пустота” та Л. Улицької “Веселі похорони”, а також у кінострічках “Краса по-американськи” (1999) С. Мендеса, “Ідіоти” (1998) Ларса фон Трієра, “Пес-примара: шлях самурая” (2000) Джима Джармуша та інших. Аналізуючи зазначені твори, автор окреслює декілька ознак перформативного принципу: по-перше, цілісність суб'єкта, по-друге, множинність хронотопів сюжетної лінії твору, по-третє, презентація як основоположний художній засіб. Так, презентація передбачає подачу матеріалу реципієнту як розповідь, в яку можна повірити або не повірити, що протистоїть постмодерністському принципу віртуальності. Крім цього, Р. Ешельман реабілітує суб'єкта, передаючи йому головну роль у реалізації художнього об'єкта, що співвідноситься з програмою мистецтва перформансу щодо перенесення уваги з об'єкта (конкретного твору) на суб'єкт (автора та реципієнта). Так, тотальний поворот до суб'єкта простежується також у зміні статусу знаку та мови, які втрачають пріоритет знаковості. Таким чином, принцип перформативності як естетична настанова передбачає ототожнення реципієнта з героєм художнього твору, певне занурення в об'єкт на протизагаду постмодерністській відчуженості й іронії. Перформатизм є способом “виробництва присутності” за рахунок такого зіштовхування художнього об'єкта та суб'єкта сприйняття. Отже, у викладі Р. Ешельмана перформатизм втілює в собі настанови перформативності у сфері естетичного.

У контексті розгляду механізмів культурного регулювання також доцільно виокремити перформативність знання як такого. У попередніх розділах був

окреслений процес диверсифікації та зростання кількості дослідників, проектів та об'єктів дослідження у межах перформативного контексту протягом останніх 50 років. Але, окрім кількісного стрибка дослідницьких ініціатив, можна також поставити під питання якісну мутацію знання як такого, яке теж стає перформативним.

Розглядаючи питання перформативності знання, доцільно звернутися до класичної праці культурної теорії Ліотара “Стан постмодерну”. Ліотар стверджує, що статус і позиція знання у постіндустріальному світі суттєво змінилися, і ці зміни мають місце як мінімум з кінця 1950-х рр. [8]. Знання модерного типу повністю реалізувалося в індустріальних суспільствах ХІХ і початку ХХ ст., і легітимувало себе через “гранднарлативи” (“великі нарлативи”) — епічні історії, такі як, наприклад, діалектика духу, герменевтика значення, емансипація суб'єкта і т. д. Залежно від політичних переконань їх захисників, навіть знання високоспеціалізованого гатунку соціально легітимувалося аргументами про користь для прогресу гуманізму, революції робочого класу або звільнення історично пригнічених груп. Натомість постмодерне знання легітимує себе інакшим чином — через оптимізацію ефективності системи. Поява нового типу знання позначає занепад великих нарлативів у науковому та публічному дискурсі, а також створює умови для зростання гегемонії комп'ютерних технологій. Важливо, що Ліотар називає цю постмодерну легітимацію “перформативністю”.

Перформативність, однак, виходить далеко за межі знання; вона виступає регулятором усієї сфери соціального. Перформативність доцільно розглядати як режим, за якого знання та соціальні зв'язки легітимуються у сучасних суспільствах. Крім того, прикметно, що Ліотар асоціює перформативність з певним примусом: перформативність включає у собі внутрішній виклик.

Модерна легітимація культурного простору, особливо його соціополітичного аспекту, діє на підставі протиставлення знання та влади, при чому влада позиціонується переважно у негативному світлі. Стверджувана об'єктивність, раціональність та універсальність знання — причому не лише

його формальних істин, але й методів дослідження та викладання — нібито дозволяють демістифікувати суб'єктивні, ірраціональні та виняткові сили влади, а також опанувати ними. Натомість перформативна, постмодерна легітимація ставить під сумнів цю опозицію та перелаштовує відношення між владою та знанням. Цей новітній тип легітимації керується настановою, що знання — це сила, причому знання усе частіше розуміється як інформація, а сила трактується як продуктивний потенціал. Але ця перебудова знання та влади, хоча й викликає занепокоєння у деяких дослідників соціального виміру, також дозволяє відкрити нове прочитання, яке полягає у специфічних способах включеності питань влади у знання. Ліотар формулює співвідношення знання й влади таким чином: “знання і влада є просто двома сторонами того самого запитання: хто вирішує, що таке знання, і хто знає, що має бути вирішене?” [8, с. 28].

Хоча теоретики культури доволі часто звертаються до праці “Стан постмодерну”, концепт перформативності Ліотара здебільшого залишається осторонь наукових обговорень, навіть у полі постмодерного культурного перформансу. Це стає особливо відчутним у порівнянні з теоріями трансгресивного перформансу, що напрацьовуються у рамках новітніх перформативних студій — однак, з'являються також інші теорії, які концентруються на нормативній силі перформансу. Таким чином, перформативність у викладі Ліотара постає одним із найгрунтовніших концептів, де перформативність аналізується як режим нормативної сили.

Говорячи про перформативність як нормативний режим, доцільно згадати також напрацювання, що належить до поля гендерних досліджень: робота Дж. Батлер була спрямована на дослідження того, як дискурсивні практики лежать в основі соціального конструктора жінок та представників ЛГБТК+. Так, у “Critically Queer” Батлер пише: “Перформативні акти є формою авторитарного мовлення: більшість перформативів, наприклад, є твердженнями, які ... також здійснюють певну дію та встановлюють поєднувальну силу... Сила дискурсу продукувати те, що назване, пов'язана з питанням перформативності. Отже, перформатив — це одна сфера, у якій влада діє як дискурс” [38, с. 17]. Протягом

останніх кількох років аналіз впливовості перформативів, здійснений Батлер, мав дуже суттєвий вплив на перформативні студії, хоча нормативний аспект залишався в тіні — на користь її продуктивного аналізу підривного потенціалу дрег-практики — і лише нещодавно був гідно оцінений вченими.

Крім цього, варто також розглянути ще одну працю, яка висвітлює теорію нормативного перформансу. Це теорія перформативного принципу, яка проходить червоною ниткою у праці Г. Маркузе “Ерос та цивілізація”. На критичному перетині теорії праці Маркса та теорії потягів Фрейда, Маркузе прагнув визначити принцип історичної реальності, режим репресивних сил, які керують напрямком руху повоєнної, постіндустріальної цивілізації. Маркузе називає це “принципом перформансу”: “підкорюючись йому, суспільство стратифікується відповідно до конкуруючих економічних перформансів його учасників... Люди не живуть своїм власним життям, а відтворюють наперед встановлені функції. Поки вони працюють, вони не задовольняють свої власні потреби та здібності, а працюють у відчуженні” [50, с. 45]. Критично важливим для теорії Маркузе є те, що індивіди не лише толерують перформативне відчуження; у ході процесу репресивної десублімації вони можуть навіть отримувати задоволення від цього. Далі, наслідки принципу перформансу простягаються у різних сферах суспільства.

Теорія Маркузе щодо принципу перформансу була опублікована у 1955 році, але вона залишилася осторонь активних обговорень протягом певного часу; і навіть сьогодні принцип перформансу залишається на периферії наукової уваги навіть з боку теоретиків культури.

Твердження та графічні елементи утворюють своєрідний ланцюг влади, пов’язуючи слово та образ нормативними силами. Слово та образ поєднані воедино, але вони не є статичними, оскільки і слово, і образ є виробництвом, активним утворенням знання: з одного боку, це аудіальний дискурс, з іншого боку, це візуальна практика. Культурне значення цього полягає у тому, що людина бачить і чує демонстрування і командування, і такі нормативні кола

оперують у процесі навчання у школах, так само як у формуванні картини світу та моральних орієнтирів на більш високих рівнях соціалізації.

Розглядаючи питання механізмів нормативності, доцільно також згадати текст “Це не трубка”, у якому М. Фуко звертається до знаменитої однойменної роботи Р. Магрітта — це малюнок трубки, під яким вказані слова “Це не трубка”. Щодо текстового елемента цього твору Фуко пише: “... це слова, які малюють слова; на поверхні зображення вони утворюють відображення речення, яке вказує, що це не трубка. Текст у зображенні. Але навпаки, зображена тут трубка намальована тією ж рукою і тим же пером, що і букви тексту; вона продовжує письмо більшою мірою, ніж ілюструє його або заповнює його порожнечу” [28, с. 22-23]. Фактично, зацікавлення Фуко роботою Магрітта полягає у каліграфічних експериментах митця у контексті відношення слова та зображення, дискурсу та практики, або, радше, у їх безвідносному відношенні, їх вимушеному співіснуванні, яке утворює нашу культурну реальність.

У праці “Наглядати і карати” Фуко стверджує, що режим сили Західної Європи у XVIII ст. та XIX ст. спирався на особливому облаштуванні словесного та візуального. Власне, дисципліна — це надісторична формація влади, епістема, що заснована на поєднанні двох форм знання: дискурсивних положеннях кримінального законодавства та конкретних механізмах нагляду, втілених у паноптичній в’язниці Бентама. Для роз’яснення меж дисциплінарної влади та знання у XVIII-XIX ст. Фуко задокументував їх нормалізуючий вплив у практиках, що виходять далеко за межі в’язниці, таких як лікарні, фабрики та школи. Більше того, на основі свого дослідження він сформував висновок, що ідея дисципліни є критично важливою для вивчення механізмів влади та знання у сучасному суспільстві. Відповідно, теорія дисциплінарної влади М. Фуко оприявнює зв’язок тіла та влади: перформативне розгортання соціальної реальності безпосередньо пов’язане з дискурсивними тілесними практиками. Трактатування перформативності у дискурсивному порядку дозволяє простежити реалізацію влади. Отже, говорячи про перформативність як про механізм

культурного регулювання, доцільно розуміти перформанс як спосіб реалізації влади та знання. Відповідно, як було продемонстровано вище, нормативність перформансу простежується у соціокультурних практиках, зокрема, наприклад, у естетичному, політичному, гендерному вимірі тощо. Зокрема, теорії перформансу Батлер, а також напрацювання Ліотара та Маркузе, так само як праці Фуко, Дельоза та Гваттарі серед багатьох інших, виступають підґрунтям для такої тези: “перформанс у XX та XXI ст. буде тим, чим була дисципліна у XVIII-XIX ст. — тобто онто-історичною формацією влади та знання” [53, с. 18]. Ця формація є онтологічною, оскільки тягне за собою витіснення буття, що кидає виклик нашому уявленню про історію; вона також є історичною, оскільки це витіснення є матеріально вписаним. Хоча перформанс однозначно спирається на інші форми знання та владні сили, а також рекомбінує їх, ця “перформативна формація” утворилася приблизно з 1950-х років, і її наслідки набувають глобальних масштабів.

Окреслення меж перформативної формації є таким: як і дисципліна, перформанс продукує новий предмет знання, що суттєво відрізняється від того, що виробляється у режимі паноптичного нагляду. Нестійкі ідентичності, трансгендерні тіла, цифрові аватари — усе це передбачає, що перформативний суб’єкт конструюється фрагментованим, а не цілісним, децентрованим, а не центрованим, віртуальним, а не реальним. Схожим чином, перформативні об’єкти є радше нестабільними, аніж фіксованими, симульованими, а не реальними. Їх важливою рисою є те, що вони не займають одне “правильне” місце у системі знання; тут немає мови про таку річ як річ-у-собі. Натомість, об’єкти продукуються та підтримуються через різноманіття соціотехнічних систем, перепрограмовуються багатьма дискурсами та розташовуються у численних практиках. Якщо дисциплінарні інституції та механізми створили умови для індустріальної революції у Західній Європі, а також для її системи колоніальних імперій, то перформативні практики програмують умови нашої сучасності — постіндустріального, постколоніального світу. Більш ґрунтовно, ніж алфавіт, друкована книга та фабрика, такі технології як цифрове медіа та

Інтернет дозволяють дискурсам та практикам з різних географічних та історичних ситуацій бути об'єднаними разом; традиції електронно архівуються та відтворюються, їх форми та процеси стають первинним матеріалом для інших об'єктів. Схожим чином, механізми дослідження та викладання, які були чітко та однозначно врегульовані книжковими догмами, наразі переформатовуються мультимедійними, гіпертекстуальними метатехнологіями — тобто відбувається регуляція через комп'ютер.

Геополітичні, економічні та технологічні трансформації, які асоційовані з перформативною формацією, дають можливість оцінити її структуру та виокремити складові частини. Бажання, “вироблене” перформативною владою та знанням, не будується на основі репресій і формується не дисциплінарними механізмами. Це не репресивне бажання; натомість воно “надмірне”, постійно модулюється та виштовхується за межі системами, що перетинаються та іноді конкурують. У цій ситуації різноманіття інтегрується не легко, але інтеграція як така стає диверсифікованою. Схожим чином, девіація унормовується не просто, оскільки норми оперують і трансформують себе через їх власну трансгресію та девіацію. Ця трансформація є зрозумілою, якщо ми усвідомимо, що механізми перформативної сили є номадичними і гнучкими, а не зафіксованими й жорсткими; що її простори є мережевими та цифровими, а не закритими та фізичними; що її темпоральності є поліритмічними та нелінійними, а не лінійною простою послідовністю. Режим перформативності дозволяє швидко переключатися між різними оціночними сітками, повсякчас переключаючись між різними викликами.

Загальна теорія перформансу є багаторівневою. Потужним індикатором того, що перформанс є сучасною формацією влади та знання, є те, що форми знання перформативної формації у вигляді тверджень та практик можуть бути зрозумілі як перформативи та перформанси. Дискурсивні перформативи та втілені перформанси є “будівельними блоками” перформативної формації; перформанси множаться та діляться, і їх відносини між собою можуть ставати нечіткими.

Починаючи з найвищого та найбільш абстрактного рівня, перформанс є формацією влади та знання, що виникає приблизно у 1950-х роках у США та Західній Європі. Витоки цієї події можуть бути прослідковані, зокрема, у трьох дослідницьких парадигмах: перформативний менеджмент (організаційний перформанс), дослідження перформансу (культурний перформанс, а також перформативний поворот у гуманітаристиці та дослідженнях культури) та техно-перформанс (технологічний перформанс). На найконкретнішому рівні сила перформансу може аналізуватися у термінах блоків дискурсивних перформативів та втілених перформансів, аудіальних та візуальних форм знання поєднаних разом нормативними силами та роз'єднаних мутаційними силами. Ці блоки утворюють парадигми, а парадигми, у свою чергу, консолідуються у формацію.

Для розгляду загальної перформативної теорії необхідно звернутися до різних моделей або парадигм, які допомагають сформуванню її. Ці парадигми перформансу самі по собі формуються шляхом генералізації, збираючи разом різноманітні активності і концептуалізуючи їх як перформанс. Для повного розуміння механізмів перформативності доцільно розглядати і міждисциплінарні витоки, і теорії, і практичні моделі.

Поле культурного перформансу, яке актуалізувалося протягом останніх 50-60 років, включає в себе широке різноманіття діяльності, яка має власну специфікацію залежно від культури, у межах якої реалізовується. Список діяльності, яка може розглядатися як перформанс, є рухливим і може повсякчас доповнюватися; завдяки цьому оприявнюється те, що культурний перформанс є культурним у найширшому з можливих сенсів — “розтягуючись” від елітарної до масової культури з акцентом на контркультурній складовій.

Питання упорядкування та класифікації діяльності, що підлягає розгляду з перформативної точки зору, є актуальною проблемою, яка здебільшого вирішується локально у кожній окремій теорії або дослідженні. Однак, дослідження перформансу як окрема галузь тяжіє до більш генералізованої концептуалізації: ідентифікація різних практик та дискурсів як “перформансу”

спершу вимагає зібрати їх разом і концептуалізувати їх як поле дослідження, поле об'єктів, поле перформансу. Фактично, історія культурного перформансу та “дослідження перформансу” як галузь в цілому постають як історія постановки питання “Що таке перформанс?” та “Що таке дослідження перформансу?”. На думку МакКензі, головним генералізуючим принципом може бути виклик ефективності [53]. Тобто в основі руху до генералізації цього поля та об'єкта дослідження є те, що дослідники перформансу конструюють культурний перформанс як сукупність дій, які мають потенціал підтримувати соціальні порядки або, навпаки, змінювати людей та суспільства. Здатність перформансу виступати як механізм утвердження існуючих структур визнається і досліджується, але у центрі дослідження культурного перформансу залишається його трансгресивний або резистентний потенціал. Протягом тривалого часу саме цей аспект перформансу викликав найбільше зацікавлення (концептуально він був оформлений у теорії В. Тернера про лімінальність).

Саме тому перформанс постає тим концептом, який охоплює практики від гепенінгів, рок-концертів та політичних демонстрацій 1960-х до дрег-шоу, техно-вечірок та культурних війн 1990-х — культурний перформанс був теоретизований як каталізатор особистих та соціальних зрушень.

Окрім Тернера, цей пласт перформансу також розробляє Р. Шехнер. Так, ще у 1976 році він ставить під сумнів тезу про те, що театр та інші приклади перформативного мистецтва функціонують лише як проста розвага або, у кращому випадку, як відображення змін, які відбуваються у зовнішньому світі. Натомість Р. Шехнер вважає, що розважальність та культурна “дієвість” — це лінії, які повсякчас перетинаються в історії культури [58, с. 76].

Важливість ефективності для концептуалізації перформансу простежується у ключових визначеннях, що були сформульовані теоретиками культури. Так, Дж. МакАлун пропонує одне з таких визначень у 1984 році у антології “Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance.” Культурні перформанси — це “випадки, у яких ми як культура або суспільство рефлексуємо та визначаємо себе, драматизуємо наші спільні міфи

та історію, даруємо собі альтернативи та у висновку змінюємося у якихось аспектах, залишаючись тими самими у інших” [49, с.1].

В цілому, можна виокремити три функції, які дослідники зазвичай приписують культурному перформансу: 1) соціальна або особиста рефлексія, яка відбувається через посередництво драматизації або втілення символічних форм; 2) презентація альтернативних настанов; 3) можливість обговорення та/або трансформації. Спираючись на імператив соціальної ефективності, теоретики здебільшого акцентували увагу на трансформативному потенціалі перформансу.

Ще одне визначення, важливе у контексті формування генералізованого статусу перформансу, було сформульоване у роботі “Перформанс: тексти та контексти” авторства К. Штерн та Б. Хендерсона. Тут автори зазначають, що “термін перформанс охоплює усе поле людської діяльності... В усіх випадках перформативний акт, який є інтерактивним за природою та залучає символічні форми та живі тіла, забезпечує спосіб утвердження значення та підтвердження індивідуальних та культурних цінностей” [61, с. 3]. Як і МакАлун, Штерн та Хендерсон визначають перформанс через його соціокультурні функції — утвердження значень та проголошення цінностей. Також важливим є визначення двох форм — людські символи та людські тіла. Ці функції та форми є цілком класичними та узгодженими істинами серед ключових дослідників перформансу.

Говорячи про перформативність як механізм культурного регулювання, необхідно також зазначити, що визначення, запропоновані МакАлуном та Штерн і Хендерсоном, демонструють те, як культурний перформанс був концептуалізований через аспект соціальної ефективності. Для створення теорії щодо способів, за рахунок яких перформанс продукує цю ефективність, вчені також виокремили жанри перформансу та запропонували їх як моделі трансформативного потенціалу культурного перформансу загалом. Відповідно, ці моделі є критично важливими для руху парадигми до генералізації та теоретизації її поля, а також артикуляції виклику культурного регулювання.

Основоположним аспектом перформансу є виклик: перформанс сам є викликом, він провокує. Дослідження перформансу, як і дослідження культури загалом, кинули виклик теорії щодо її зв'язку з реальністю, одночасно кидаючи виклик собі теоретичними питаннями, які стосуються статусу цієї “реальності” (“реальні тіла”, “реальна матеріальність”, “реальне життя”). Розвиваючи конкретні моделі у контексті теоретизування культурного перформансу, дослідники також затвердили їх як парадигми всередині парадигми як такої.

Для утворення такого різноманітного поля як поле культурного перформансу — і для утвердження себе як парадигми — дослідження перформансу залучили багато різних дисциплін. Ці дисципліни нараховують, наприклад, антропологію, історію мистецтва, культурологію, історію танцю, етнографію, дослідження фольклору, історію, лінгвістику, літературну критику, дослідження медіа, філософію, політологію, психологію, соціологію, дослідження комунікації, театрознавство та інші.

Через різноманітність досліджень, на які спирається галузь перформативних студій, їх інтелектуальна історія є доволі складною, хоча є загальне узгоджене положення, що їх формування розпочалося у 1950-х. Наприклад, МакАлун зазначає “певні початково незалежні інтелектуальні починання у 1950-х, які послуговували фундаментом для різкого розширення та зіткнення інтересів у різновекторних дослідженнях культурних форм” [49, с. 2]. Він наголошує на основоположному значенні таких чотирьох концептів: “соціальна драма” В. Тернера, “культурний перформанс” М. Сінгера, “драматургічна пентада” К. Берка та “соціальна психологія повсякденного життя” Е. Гофмана. Штерн та Хендерсон також визначають чотирьох авторів, напрацювання яких є вітальними для визначення перформансу. Штерн і Хендерсон називають трьох з чотирьох теоретиків за МакАлуном — Тернера, Берка і Гофмана. Замість Сінгера вони наголошують на важливості Р. Шехнера та його концепту “відновленої поведінки”. Незважаючи на розбіжності та різні ракурси розгляду у цьому полі, ці відмінності все-таки циркулюють у спільній мережі дискурсів та практик.

Генералізуюча інтенція досліджень перформансу відображається, зокрема, у появі фундаментальної праці авторства М. Карлсона “Перформанс: критичний вступ”. Глибина цього дослідження є безпрецедентною, оскільки автор не лише згадує більше, ніж 300 теоретиків з широкого поля досліджень, а ще й наводить до них ґрунтовні коментарі. Значення цієї праці для оформлення напрямку досліджень перформансу загалом та формування генералізуючої теорії полягає у тому, що книга Карлсона надає найширший огляд формування та розвитку парадигми, найдетальніший перелік її дискурсивної мережі. Він стверджує, що концепт перформансу “глибоко завдячує термінологічним та теоретичним стратегіям, які розвинулися у 1960-х та 1970-х” [39, с. 13], але також звертає увагу на вживання терміну у 1950-х та раніше.

Інтелектуальна історія перформансу у викладі Карлсона сфокусована на розвитку концепту у галузях антропології та етнографії, психології та соціології, а також лінгвістиці. Для розгляду генералізуючої тенденції трактування перформансу як універсального культурного регулятора важливо звернути увагу не лише на теоретиків та дисципліни, які здійснили внесок у ранню розробку досліджень перформансу, але також на шляхи оформлення цієї дослідницької формації як такої.

При застосуванні у гуманітарних та соціальних науках перформанс приносить із собою метафору, модус театральності і, у той же час, вписує свій власний рух до генералізації. Таке трактування простежується також і у “Перформансі” Карлсона, оскільки у висновку він описує перформанс як “метафору або аналітичний інструмент” [39, с. 195], стверджуючи, що перформанс спочатку приходить у науки як незнайома метафора і після активного й продуктивного застосування стає критичним інструментом аналізу. Таким чином, театр забезпечує гуманітаристику метафорами і тропами, які розвинулися у концептуальні інструменти для аналізу іншої діяльності, і ці інструменти можуть повернутися до дослідників у галузі гуманітаристики і стати заново застосовуваними. Від театру до метафори, і далі до аналітичного

концепту і назад до театру та інших перформансів: таким є загальний рух досліджень перформансу за Карлсоном.

Хоча дисциплінарна матриця досліджень перформансу містить багато галузей дослідження, зв'язки між театрознавством та антропологією найчастіше вказуються як ті, які є генеративними для парадигми. Протягом 1960-х та 1970-х років, дискурсивний обмін знанням між театрознавством та етнографією створив потужні та впливові моделі культурного перформансу. Театр запропонував антропологам, етнографам та культурологам модель для вивчення того, як люди та суспільства втілюють символічні структури у живій поведінці. Соціальні актори, відігравання ролей, формування сценарію та репетиція інтеракцій, важливість жесту та костюму, драматизація у підтриманні та трансформації соціальних зв'язків — усі ці концепти були запозичені з контексту театрознавства та застосовані до аналізу церемоній, фестивалів та ритуалів. Однак, протягом цих двох десятиліть концепти, розвинені етнографічними дослідженнями перформансу, були застосовані театром та вченими гуманітарного сектору для теоретизування соціальних вимірів театру та інших жанрів перформансу, що виникають у цей час. Впливовою у цьому аспекті була праця В. Тернера, особливо його концепти соціальної драми та лімінальності. У есе під назвою “Лімінальність та перформативні жанри” Тернер пише, що лімінальність “це комплексна фаза або стан. Це часто простір і час для появи найглибших цінностей спільноти у формі священних драм та об'єктів” [64, с. 22].

Вперше лімінальні обряди були описані А. Ван Геннепом на початку минулого століття. Лімінальні обряди забезпечили дослідників перформансу іншою важливою моделлю, яка дає можливість досліджувати способи, якими театр та інші мистецтва можуть допомогти трансформувати індивідів та суспільство загалом. Так, Пеггі Фелан говорить про “плідну співпрацю” між Тернером та Шехнером таким чином: “Об'єднуючи театр та антропологію, обое побачили надзвичайно глибокі питання, які підняли ці ракурси розгляду культурної експресії. Якщо різноманітність людської культури демонструвала

постійну театральність, чи може перформанс бути універсальним вираженням людської сигніфікації?” [55, с. 3].

Отже, парадигма досліджень перформансу виникає між театром та антропологією. Театр забезпечив антропологів, етнографів та культурологів формальною моделлю для того, щоб “побачити” перформанс, впізнати його форми у суспільстві, концептуалізувати шляхи того, як соціальні значення та цінності стають втіленими у поведінці та подіях. У свою чергу, лімінальні обряди переходу дали дослідникам театру функціональну модель для теоретизування трансформативного потенціалу театру та інших перформативних жанрів. Як театр, лімінальність стала універсальною моделлю культурного перформансу як такого: відділені від суспільства у часі та просторі, лімінальні досвіди дозволяють учасникам відрефлексувати, виокремити та реорганізувати символи та поведінку і, можливо, трансформувати учасників та суспільство. І навіть більше, ніж театр, лімінальність стане ключем у теоретизуванні перформативних студій як таких.

Лімінальні ритуали переходу мають декілька окреслених функцій у рамках досліджень перформансу. По-перше, за напрацюваннями Тернера, вони є важливим об’єктом вивчення. По-друге, залучаючи розробки Шехнера, Тернера та багатьох інших, можна сказати, що концепт лімінальності був застосований до різних видів культурної діяльності, відповідно, цей концепт робить внесок у генералізацію концепту перформативної ефективності у якості культурного регулятора. Відповідно, лімінальні ритуали функціонували як зразок усього поля об’єктів, не лише вказуючи напрямок описового аналізу, але й теоретичного та практичного конструювання інших перформансів. Протягом кількох десятиліть дослідники перформансу підкреслювали трансгресивні властивості ритуалів переходу, не висвітлюючи їх потенціал у збереженні соціальних структур. І нарешті, як демонструє МакАлун, лімінальні ритуали використовувалися для теоретизування появи досліджень перформансу як окремої самостійної галузі. Вони стали емблемою усєї парадигми як такої. Дослідники перформансу не лише розширили цей трансформативний потенціал

на широкий простір іншої культурної діяльності, але й теоретизували свою власну діяльність як таку, що визначається лімінальністю.

Як об'єкт, зразок та емблема лімінальності слугувала парадигмою всередині парадигми. Навіть більше ніж театр, ритуали переходу забезпечили дослідження перформансу метамоделлю для своєї власної появи як дисципліни, їх переходу до парадигми. Цей перехід може бути зрозумілий у зв'язку з цілим рядом концептуальних зсувів, які були визначені різними дисциплінами, але тепер вказуються як формотворчі для концепту та структури культурного перформансу. Відбувся рух від ракурсу розваги до ракурсу ефективності, що сталося завдяки зсуву в акцентах від сценарію до тіла учасників; у танці увага змістилася від формальної хореографії до рухів повсякденного життя; в експериментальному театрі стався зсув від театральних до просторових топосів. У полі візуального мистецтва митці та критики здійснили поворот до самого процесу продукування мистецтва замість арт-об'єкта як такого. В антропології дослідники змістили свою увагу від міфічних структур до їх втілення у ритуалах. Схожим чином у дослідженнях фольклору увага змістилася від тексту казки до контексту її розповіді. У лінгвістиці та дослідженні комунікації вчені сфокусували увагу на аналізі прагматики висловлювань замість вивчення граматичних структур.

Взагалі, протягом періоду 1955-1975 рр. на широкому різноманітті культурних практик та досліджень відбулася спроба перейти від продукту до процесу, від опосередкованості до безпосередності контакту, від репрезентації до презентації, від дискурсу до тіла, від відсутності до присутності. Перехід перформативних досліджень до парадигми був початково вмотивований цим загальним рухом. Але до ранніх 1980-х стало очевидним, що відбулася фундаментальна трансформація.

Отже, розгляд перформативності як універсального механізму культурного регулювання, що реалізується у соціокультурних практиках, спирається на рух до генералізації, що відбувається протягом останніх десятиліть. Так, якщо на початку розробки теорії перформансу, мова йшла про

трактування окремих явищ культури як перформативних практик, то наразі відбуваються спроби генералізувати принцип перформативності та напрацювати перформативну теорію культури. Так, розробка теорій перформативності знання, влади, гендеру і т. д. створює умови для виходу цієї настанови на більш широку перспективу, що, однак, ще очікує свого остаточного концептуального оформлення.

Підбиваючи підсумки цього розділу, варто зазначити нові перспективи, які для культурології відкриває перформативна оптика. Так, переорієнтація наук про культуру пов'язана з втратою актуальності пояснювальною метафорою “культури як тексту”. Текстуальна модель передбачала, що культура і окремі її елементи сприймалися як структурований і замкнений зв'язок складових, які можуть бути наділені значеннями — такий підхід є фіксованим і статичним.

Натомість перформативний поворот пропонує змістити інтерес до діяльнісного виміру. Як було продемонстровано у другому розділі, продуктивність такого зсуву уже проявилася у соціології, лінгвістиці, літературознавстві, мистецтвознавстві тощо. Сутність перформативного повороту полягає у зміщенні акценту на процеси утворення діями подій та культурних сенсів. Таким чином, напроти вагу текстуальній моделі, у центрі розгляду перебувають не сенсові взаємозв'язки, а практична площина продукування культурних змістів і досвіду. Отже, виникнення і метаморфози культури трактуються через аналіз подій, практик, матеріальних втілень та медіальних форм.

Говорячи про перформативність як інструмент такого аналізу, варто зауважити, що його розробка була значною мірою пов'язана з відкриттям політизуючої перспективи. Так, суттєвий потенціал криється у мобілізуючій силі соціальних практик у плані трансформацій в культурі. Зміни впливають уже з широких можливостей перформативних практик як таких, які виявляються при аналітичному розчленуванні перформансу на специфічні форми його реалізації. Так, у цьому контексті доцільно виокремити перформативну природу знання та влади, яка стала основою напрацювань, які

розглядають перформативність як нормативний режим. Механізми цього перформативного режиму є гнучкими, простори – мережевими і цифровими, а темпоральності — поліритмічними та нелінійними. Таким чином, перформативний суб'єкт конституюється як фрагментований, децентрований та віртуальний, а об'єкт — як нестабільний та симульований.

Розгляд перформативності з такого ракурсу є свідченням руху усієї парадигми до генералізації, що наразі спрямовується на створення перформативної теорії культури.

ВИСНОВКИ

Отже, перформативність є одним із новітніх концептів, який є продуктивним у дослідженні складних явищ і феноменів соціокультурного простору. Активне зацікавлення у цій проблематиці пов'язане, у першу чергу, з необхідністю пошуку альтернативи текстуальній моделі, яка втратила свою продуктивність у розгляді сучасної культури, а також з практичним запитом на втілення та унаочнення культурного досвіду. Крім цього, актуальність перформативності пов'язана з тим, що перформативність заново відкриває особливий креативний статус людського суб'єкта і його буття, що уможливорює культуру як перформанс. Вирішуючи завдання, поставлені у цій роботі, можна підбити такі підсумки.

По-перше, термінологічна еволюція проблеми перформативності мала декілька етапів. Вперше термін “перформатив” був введений у контексті лінгвістики, і завдяки Дж. Остіну був засвоєний на позначення діяльнісного аспекту висловлювань. Наступним етапом розгортання термінології є критика теорії Дж. Остіна на основі деконструкції Дерріда, що становило перехідну стадію і дозволило термінам вийти за межі лінгвістики і застосовуватися у ширшому колі — зокрема, у гуманітарних науках. Третім етапом є повна розробка термінів “перформанс” і “перформативність” спеціалізованими перформативними студіями, які наразі визначають вжиток термінології, асоційованої з перформативною парадигмою.

По-друге, концептуалізація перформативності, окрім закріплення певної термінологічної означеності, передбачає також дослідження структури, характеристик та культурного змісту перформансу. Перформанс визначається як комунікативна форма культури, у якій реалізується певний культурний сенс завдяки виконанню дій та реалізації “сценарію”. Перформативність, таким чином, проявляється у таких практиках, як музика, театр, танець, етикет, церемонії, ритуали, публічна поведінка і т. д. Структурно перформанс складається з публіки, виконавця (перформера), “сценарію” та певного повідомлення. Перформативні практики володіють характеристиками

непередбачуваності, спонтанності, символічності та естетичності і спираються на категорії події, емпатії, тіла, конвенції, простору і часу. Культурне значення перформансу полягає у реалізації таких функцій: символічної, ціннісної, телічної, рольової, ідентифікаційної, комунікативної, розважальної, лімінальної/консервативної, що, зрештою, виступає механізмом конструювання спільного життя членів спільноти.

По-третє, перформативний поворот визначив зміну перспектив досліджень не лише у науках про культуру, але й у гуманітарних науках як таких, що пояснюється принциповою міждисциплінарністю перформативних студій. Так, перформативний зсув присутній у мистецтві та мистецтвознавстві, літературознавстві, театрознавстві, історичних та соціальних науках, а також у гендерних студіях. Ця трансформація не лише дозволяє перформативній парадигмі ефективно засвоювати та застосовувати знання різних дисциплін, а ще й створює можливість для застосування перформативного підходу всередині цих дисциплін.

По-четверте, сутність перформативної парадигми полягає у зверненні уваги на користь діяльнісного аспекту практик, що відкриває можливість артикуляції тілесності, медіальності й інтерактивності культурних дій. Також цей підхід реабілітує практичний вимір виробництва культурних сенсів і досвіду, здійснюючи поворот до ідеї “процесу” (замість центральної ідеї “структури”), і завдяки цьому дозволяє продуктивно переосмислити засади культурної дійсності. Серед передумов виникнення перформативного повороту та утвердження перформативної парадигми доцільно зазначити недостатність та односторонність текстової моделі, що спричинило звернення наук про культуру й суспільство до моделі перформансу у 1970-х роках. Підхід перформативної парадигми, таким чином, був сформований на основі дуже різних джерел: театрознавства, аналізу ритуалів, мистецьких практик, культури повсякденності, теорії мовних актів Дж. Остіна та ігрової теорії культури Й. Хейзінга. Концептуальна розробка перформативної парадигми триває і досі, залучаючи

новітні підходи та ракурси дослідження, як, наприклад, квір-дослідження та актуальні медіатеорії.

По-п'яте, наразі домінуючою тенденцією перформативної парадигми є її рух до узагальнення та кристалізації перформативної теорії культури. На фоні актуалізації політичного навантаження перформансу були оприявлені перформативність знання та влади, що дозволило глибше розкрити сутність перформативності — а саме, як механізму культурного регулювання. Зокрема, у новітніх дослідженнях перформансу увага акцентується на його діалектичних функціях підриву або утвердження існуючого стану речей. На основі цих матеріалів можемо зробити висновок про перформативність як нормативний режим сучасної культури. Ці напрацювання створили умови для генералізаційної інтенції концепту перформативності, що є сучасним етапом розвитку парадигми. Розробка перформативної теорії культури у майбутньому дозволить розкрити креативний потенціал перформансу і досліджувати культуру як практичний і діяльнісний простір людської дійсності.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахманн-Медик, Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Пер. с нем. С. Ташкенова. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 504 с. (Серия «Интеллектуальная история»).
2. Безугла Р. Концептуалізація перформансу в науковому дискурсі. Художня культура. Актуальні проблеми, 16(2), С. 18–26.
3. Безуголова Н. П. Культурный поворот: смена парадигмы? / Н. П. Безуголова. Полигнозис. — 2011. — №1 (40). — URL://<http://www.polygnosis.ru/default.asp?num=6&num2=54>. (дата звернення: 12.03.2021).
4. Вульф К. К генезису социального. Мимезис, перформативность, ритуал / Пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Интерсоцис, 2009. — 164 с.
5. Горбачева Е.Н. Перформативность vs. театральность: проблема соотношения дискурсивных категорий // Коммуникативные исследования. 2017. No 3 (13). С. 7–17 — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/performativnost-vs-teatralnost-problema-sootnosheniya-diskursivnyh-kategoriy>. (дата звернення: 10.02.2021).
6. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ. статья А. Д. Ковалева — М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000. — 304 с.
7. Демехина Д.О. К вопросу о концептуализации перформанса: версия Ричарда Шехнера / Д.О. Демехина // Артикульт. 2017. 28(4). С. 144-152 — URL:<http://articult.rsuh.ru/articult-28-4-2017/articult-28-4-2017-demekhina.php>. (дата звернення: 01.04.2021).
8. Жан-Франсуа Лиотар. Состояние постмодерна (1979). Перевод с французского: Н. А. Шматко, «Институт экспериментальной социологии», Москва; Издательство «АЛЕТЕЙЯ», Санкт-Петербург, 1998 — 160 с.
9. Карповець М. В. Перформативна природа соціальної реальності // Гуманітарний часопис. — № 3 (4). — 2017. — С. 50-61.

10. Карповець М. В. Перформативна теорія культури: повернення до суб'єкта // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : ІДЕЯ ПРИНТ, 2018. – № 4. – С. 138—145.
11. Лігус М. В. Поняття перформансу: соціально-філософський аспект // Молодий вчений. №7 (47), 2017. С. 51-54 — URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/7/11.pdf>. (дата звернення: 05.04.2021).
12. Мироненко С. А. Определение понятий “перформативность” и “перформанс” в научно-исследовательском дискурсе // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. — 2014. — № 1 (134). — С. 69-74.
13. Образ, тіло, порядок. Гендерні дослідження в міждисциплінарному спектрі. Антологія / Пер. з англ. та нім.; за ред. К. Міщенко, С. Штретлінг. – К.: Медуза, 2014. – 232 с.
14. Остин Дж.Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986. — 423 с.
15. Перформатизм Рауля Ешельмана: концептуалізація соціокультурних практик / А. М. Тормахова // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія. — 2014. — Вип. 4. — С. 33-36. — URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_FP_2014_4_10. (дата звернення: 07.04.2021).
16. Рыбаков В. В. Перформанс как способ проблематизации присутствия / В. В. Рыбаков // Международный научно-исследовательский журнал. — 2016. — № 11 (53) Часть 1. — С. 159—163.
17. Рыжакова С.И., Сироткина И.Е. Performance studies: концепция и исследовательские подходы // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 726—735.

18. Рыжакова С. И., Сироткина И. Е. Перформанс как новая парадигма в гуманитарных и социальных науках. URL: <https://antropya.com/articles/main/100/> (дата звернення: 08.04.2021).
19. Скиперских, А., Гарбуз А. Концепт “перформанс”: появление субъекта / Известия Тульского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки 2013. No 3-1. С. 173-182.
20. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія / Катерина Станіславська ; вид. друге, перероб. і доп. - К: НАКККиМ, 2016 — 352 с.
21. Сучасні перформативні практики: образотворчість чи театралізація? (На прикладі творчості Марини Абрамович) / К. Станіславська // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — 2015. — Вип. 16. — С. 154—160. — URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2015_16_20. (дата звернення: 13.04.2021).
22. Тэрнер, В. Символ и ритуал / В. Тэрнер ; сост. и авт. предисл. В. А. Бейлис. – Москва: Наука: Главная редакция восточной литературы, 1983. – 277 с.
23. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. — Москва: Международное театральное агентство «Play&Play» — Издательство «Канон+». — 2015. — 376 с.
24. Фомченко, Е. В. Перформанс как современный ритуал / Е. В. Фомченко // Вестник культуры и искусств. — 2019. — № 4 (60). — С. 94—102.
25. Фуко М. Наглядати й карати. Пер. з французької П. Таращук — К.: Основи, 1998. — 392 с.
26. Хомский Н. Язык и мышление // Введение в языкознание: хрестоматия. М.: Академический проект, 2005 — С. 48.
27. Шклярєнко Ж. В. Міждисциплінарний характер перформансу // Science Review. No 5 (12), Випуск 2., 2018. С. 44-46 —

- URL:https://www.academia.edu/36864940/МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ_ХАР_АКТЕР_ПЕРФОРМАНСУ. (дата звернення: 23.03.2021).
28. Это не трубка /Пер. с фр. И.Кулик. /Навязчивость взгляда М.Фуко и живопись/ Мишель Фуко, Валерий Подорога СПб.: Художественный журнал, 1999. — 152 с.
29. A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. By Eugenio Barba and Nicola Savarese, trans, by Richard Fowler. London and New York: Routledge, 1991; pp. 272.
30. Alexander, Jeffrey C; Giesen, Bernhard; Mast, Jason L. (eds.): Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual. Cambridge, New York, 2006. — 393 p.
31. Alexander Jeffrey C. Cultural Pragmatics. Social Performance Between Ritual and Strategy // Sociological Theory 22, 4 (2004) — 62 p.
32. Auslander, P. From Acting to Performance. New York: Routledge. — 1997. — 173 p.
33. Barad K. Posthumanist Performativity // Journal of Women in Culture and Society. — 2003. — № 28 (3). — pp. 801- 831.
34. Bateson, G.: A Theory of Play and Fantasy: A Report on Theoretical Aspects of the Project for the Study of the Role of Paradoxes of Abstractions in Communication. American Psychiatric Association, Psychiatric Research Reports, (1955) pp. 39-51.
35. Bell, Catherine. Ritual Theory, Ritual Practice. Oxford, 1992. — 270 p.
36. Butler, J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge Press. — 1999. — 172 p.
37. Butler, Judith Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory / Theatre Journal, Vol. 40, No. 4. (Dec., 1988), pp. 519-531.
38. Butler J. “Critically Queer.” Gay and Lesbian Quarterly 1 (1993): GLQ. — №1 (1). — pp. 17–32.

39. Carlson M. *Performance: A Critical Introduction* // London and New York: Routledge, 1996. — 247 p.
40. Cremona V.A., Hoogland R. *Conventions and Extensions of Performance // Theatrical Events – Borders, Dynamics, Frame*. Ed.by V.A. Cremona et.al. Amsterdam: Rodopi, 2004. — pp. 5-13.
41. Culler J. *Philosophy and Literature. The Fortunes of the Performative* // *Poetics Today* 21, 3 (2000), p. 503-519.
42. Derrida, J. *Limited Inc* / J. Derrida. – Paris : Galilée, 1990. — 160 p.
43. Eshelman R. *Performatism, or the End of Postmodernism* // *Anthropoetics* 6, no. 2 (Fall 2000 / Winter 2001). – URL: <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm>. (дата звернення: 06.04.2021).
44. Fischer-Lichte, Erika *Culture as Performance / Modern Austrian Literature - Vol.42, No. 3, SPECIAL ISSUE: Performance* (2009), pp. 1-10.
45. Fischer-Lichter, E. *Performative Spaces and Imagined Spaces: How Bodily Movement Sets the Imagination in Motion* / E. Fischer-Lichter // *Dynamics and Performativity of Imagination: The Image Between the Visible and the Invisible* / [Ed. by Huppaufl, & C. Wulf]. – New York : Routledge, 2009. – P. 178–188.
46. Gibbons, M., Limoges, C. et al. *The New Production of Knowledge*. London: Sage. — 1994. — 192 p.
47. Handler, R. *What’s Up, Doctor Goffman? Tell Us Where the Action Is!* / R. Handler // *Journal of the Royal Anthropological Institute*. – 2012. – No. 18 (1). – P. 179–190.
48. Huizinga J. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Eastford: Martino Fine Books, 2014. — 234 p.
49. MacAloon J. J., ed. *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia, PA: Institute for the Study of Human Issues, 1984. — 280 p.
50. Marcuse H. *Eros and Civilization* // Boston: Beacon Press. — 1955. — 277 p.

51. McKenzie, J. Performance and Global Transference / J. McKenzie // The Drama Review. – 2001b. – Vol. 45 (3). – P. 5–7.
52. McKenzie J. Performative Studies. The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism [Ed. by M. Groden, M. Kreiswirth, and I. Szeman]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004 — 1008 p.
53. McKenzie J. Perform or Else: From Discipline to Performance. Routledge, 2001. — 320 p.
54. Performance and Cultural Politics. Ed. by E. Diamond. New York, London: Routledge, 1996. —
URL:<https://ru.scribd.com/document/353598362/Elin-Diamond-Performance-and-Cultural-Politics-1996>. (дата звернення: 15.04.2021).
55. Phelan P. “Introduction: The Ends of Performance.” The Ends of Performance. Ed. Peggy Phelan and Jill Lane. New York: New York University Press, 1998. — pp.1—22.
56. Schechner, Richard, Performance studies : an introduction / Richard Schechner and Sara Brady. – 3rd ed., 2013. — 359 p.
57. Schechner, Richard, Performance Theory. - London and New York: Routledge, 2003. — 432 p.
58. Schechner R. Essays on Performance Theory: 1970-1976. New York: Drama Book Specialists, 1977. — 212 p.
59. Schuegraf M. Medienkonvergenz und Subjektbildung: Mediale Interaktionen am Beispiel von Musikfernsehen und Internet. VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2008. — 315 p.
60. Snow P. Performing Society. — 2010. — Thesis Eleven, № 1 (103). — pp. 78-87.
61. Stern C. S., Henderson B. Performance: Texts and Contexts. London: Longman, 1993. — 558 p.
62. Turner, V. W. The Anthropology of Performance // New York: PAJ Publications, 1988. — 185 p.

63. Turner, V. Social Dramas and Stories About Them // Idem. From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. New York, 1982 — 127 p.
64. Turner V. “Liminality and the Performative Genres.” Studies in Symbolism and Cultural Communication. Ed. F. Allan Hanson. Lawrence, KS: University of Kansas, 1982. — 22 p.
65. Usher, R. (2006). Lyotard’s Performance. Studies in Philosophy and Education, № 25, pp. 279-288.
66. Wulf Ch. Zirfas, J. Ikonologie des Performativen. Munchen: Wilhelm Fink Verlag, 2005. — pp. 392.