

Отримана 01.06.2024

Прорецензована: 05.06.2024

Прийнята до друку: 10.06.2024

Електронна адреса: maksym.karpovets@oa.edu.ua,

tetiana.shelepko@oa.edu.ua

DOI: 10.25264/2312-7112-2024-26-32-38

Карповець М., Шелепко Т. Перформативний вимір сучасної соціокультурної та освітньої діяльності. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія»: науковий журнал. Острог: Вид-во НаУОА, 2024. № 26. С. 32–38.

УДК: 008+1+81

Максим Карповець, Тетяна Шелепко

ПЕРФОРМАТИВНИЙ ВИМІР СУЧАСНОЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ТА ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Ця стаття є частиною дослідження онтології театральності та перформативності в соціокультурному вимірі, мета якої – визначити основні віхи утворення поняття перформативності в світовій культурі, а також прояви перформативності у творенні соціальної реальності в соціокультурному та освітньому просторі. Текст висвітлює зростаючий інтерес до перформативних мистецтв українськими культурними організаціями та дослідниками, який став значущим після початку вторгнення Росії в Україну.

У статті порушується питання різноманітності мистецьких та соціокультурних ініціатив, що розвивають перформативні практики. Зокрема, відсутність системного підходу та глибокого розуміння понять перформансу та перформативності серед українських дослідників спонукає до актуалізації цієї проблеми. Також розглянуто походження цих термінів з лінгвістики, а їх трансформацію та вплив на культуру та суспільство висвітлюється через призму праць таких авторитетних філософів та теоретиків перформативності, як Джон Л. Остін, Річард Шехнер, Еріка Фішер-Ліхте.

У статті сфокусовано увагу на питання ідентичності, проблеми розуміння культурного спадку та взаємодії із світовим культурним контекстом через призму перформативних практик. Зважаючи на це, важливою є тема важливості усвідомленості власних дій і їх впливі на соціальну реальність, тому розглянуто приклади того, як перформанси впливають на глядачів і навпаки. Водночас підкреслено, що філософського підґрунтя перформативних практик уможливорює вплив на спосіб сприйняття і розуміння світу. Загалом, у статті осмислено необхідність комплексного підходу до перформативної діяльності, акцентуючи на значенні для розвитку сучасної культури та необхідності досліджень інтеграції в цей процес з боку українського суспільства.

Ключові слова: перформанс, перформативність, соціальна реальність, культура, освіта, театр, драма.

Maksym Karpovets, Tetiana Shelepko

THE PERFORMATIVE ASPECT OF MODERN SOCIO-CULTURAL AND EDUCATIONAL ACTIVITY

This article is a part of the research on the ontology of theatricality and performativity in the socio-cultural dimension, aimed at identifying the key milestones in the formation of the concept of performativity in culture, as well as manifestations of performativity and their impact on the creation of social reality in the socio-cultural and educational contexts. The text highlights the growing interest in performative arts among Ukrainian cultural organizations and researchers which became significant after the start of Russia's invasion of Ukraine.

The article discusses the diversity of artistic and socio-cultural initiatives that develop performative practices, noting the lack of a systematic approach and deep understanding of the concepts of performance and performativity in Ukrainian research community. It also examines the linguistic studies origins of these notions, and their transformation and impact on culture and society are elucidated due to the works of philosophers and theorists of performativity, such as John L. Austin, Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte, and others.

The article raises issues of identity, understanding of cultural heritage, and interaction with the global cultural context within performative practices. It also emphasizes the importance of awareness of one's actions and his/her impact on social reality. The article provides examples of works and their influence on viewers, who also become active participants of performance. Furthermore, it highlights the significance of the philosophical foundation of performative practices and its influence on the way the of perceiving and understanding the world. Finally, the article draws attention to the necessity of a comprehensive approach to performance studies, emphasizing its importance for the development of contemporary culture and the need for Ukrainian research and integration into this process.

Keywords: performance, performativity, social reality, culture, education, theatre, drama.

Все частіше в українських мистецьких колах, а особливо в альтернативному чи незалежному секторі, виникають дискусії, пов'язані із перформативністю та перформансом. Такі організації як Proto Produkcіia, Інша Освіта, Стипендія імені Антонена Арто та інші культурні продюсери з початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну приділяють особливу увагу саме розвитку

перформативних мистецтв і практик, створюючи альтернативу стандартній культурі державних театрів і поєднуючи різні види мистецтв із соціокультурною діяльністю. Поява інтересу до перформансу в Україні пов'язана із потребою дослідження власної ідентичності, переосмислення радянського спадку, творення нових сенсів та необхідністю включеності до світового культурного контексту, і найгостріше тут постає проблема програми освіти в мистецьких закладах, зокрема й в гуманітарній освіті загалом.

Створенням перформансу і питаннями перформативності в Україні займаються різні культурні діячі, однак саме цілісних досліджень і творення питомої методологічної бази не так багато. Серед них можемо виділити групу Стипендія імені Антонена Арто, TanzLaboratorium, Opera Aperta, КМЦ «Дах», Proto Produkcija, ЦКМ ім. Леся Курбаса, незалежні спільноти, котрі займаються дослідженням танцю та руху, окремі спецкурси театральних навчальних закладів, однак бракує системного підходу, а нерідко – і ґрунтового розуміння того, що таке перформанс і перформативність.

В гуманітарних науках найважливішими дослідниками перформативності прийнято вважати Джона Л. Остіна, як творця цього терміну, Річарда Шехнера, що започаткував окремий напрямок Performance Studies, Еріку Фішер-Ліхте, котра досліджувала перформанс як культурно-мистецьке явище. Джудіт Батлер, Крістоф Вулф, Зигмунд Бауман, Шошана Фельман розглядають соціокультурну специфіку перформансу, підкреслюючи його процесуальну природу в творенні соціальної реальності, гендеру, наративів, картини світу.

Серед українських дослідників перформансу складно назвати прізвища, які б займалися питанням перформативності, адже окремого напрямку науки не виділено і перформативні студії, будучи міждисциплінарною наукою, стають предметом досліджень лінгвістів, філософів, мистецтвознавців, політологів, юристів, медійників тощо. Виникнення такої широкої зацікавленості перформативністю пов'язуємо із потребою усвідомленості/засвідченості життя. Ця потреба зростає із продовженням кризи релігії і гуманізму, якої зазнавав світ у ХХ столітті. Загострення кризи гуманізму можна спостерігати нині саме в Україні. До того ж, технологічний переворот і поява нових медіа спотворюють сприйняття світу таким, яким він є, тоді як перформатив – це «засвідчення того, що щось є таким, яким воно виглядає» [2, с. 32], за визначенням української практикни і дослідниці перформансу Лариси Венедиктової. На території України та українською мовою існують дослідження науковців чи практиків перформансу. Зокрема, науковці приділяють увагу перформативним методологіям в освітній діяльності, практикуючи їх у власній роботі, а також дослідженню перформативної природи соціальної реальності, наголошуючи на її суб'єктності та змінності [4, с. 58]. Дослідниці Наталя Малютіна та Ірина Нечиталюк зосереджують увагу на перформативності мови, досліджуючи тексти художньої літератури. Лариса Венедиктова, Олена Левченко, Лада Прокопович досліджують перформативність в театральній та мистецькій сферах. Праці українських науковців в більшості покликані осмислити напрацювання авторів перформативних студій, чії тексти найчастіше не перекладені українською мовою. Відтак, перформативність і перформанс в Україні потребують дослідження і практики.

На жаль, в українській мові немає відповідника слову *to perform* в необхідному для нашого дослідження значенні, адже слово *діяти* не завжди означає, що дію бачать інші, *виступати* – звужує поняття до певного формату (театр, конференція, брифінг), *грати роль* – створює відчуття неправдивості дії, *виконувати* – знімає з суб'єкта конотацію, яка робить його повноцінним суб'єктом дії. Так чи інакше, в українській мові немає слова на позначення дієслова, а поняття запозичене без перекладу. В колах перформерів неофіційно побутує слово «*перформити*», але і цей неформальний неологізм стосується саме діячів культури, котрі створюють перформанси. Для цієї статті використано слово *проявляти/проявлятися* (далі це слово написано курсивом для позначення *to perform*), адже саме це дієслово можна застосувати до освітньої, спортивної, бізнес сфери, як і до мистецької в найближчому значенні до *to perform* (проявитись на сцені, проявитись у бізнесі, професії, щоденній діяльності – словосполучення, що найближче виступить у значенні досягти видимих результатів на основі повторюваної поведінки). Заразом, залишається запозичення *перформанс* і *перформативність* від *performance*, *performativity*. Питання еквіваленту слова *to perform* в українській мові виходить за межі лінгвістики, адже відображає глибинні розбіжності в картинах світу і потребує окремих досліджень.

Терміни *перформанс* та *перформативність* прийшли в мистецький вимір із лінгвістики. В 1955 році Джон Л. Остін прочитав серію лекцій «How to Do Things with Words» («Як діяти словами» – пер. авт.) в Гарвардському університеті, де запропонував поняття перформативності, а вже з 1960-х років

відбувається те, що пізніше назветься перформативний поворот в культурології. Остін називає перформативними висловлювання, які самі по собі є діями, а не описують їх, наприклад “I do” (“Так”) у контексті церемонії шлюбу не є інтерпретацією чи описом дії, а самою дією, а отже “I do” тут виступає перформативним реченням [8, р. 5]. Неологізм Остіна і його фундаментальний текст спричинили перформативний поворот, адже його відкриття, що висловлювання, які він називає експліцитними перформативними, неможливо класифікувати як правдиві чи хибні, а саме як дію, що стає причиною зміни соціальної реальності, коли ця дія зроблена за певних умов [8, р. 40].

Тоді як Остін розпочинає розмову про перформативність у філософсько-лінгвістичному дискурсі в Оксфорді та Гарварді, антрополог Ірвінг Гофман у 1956 році веде її в соціокультурній площині. Його робота «Самопрезентація в буденному житті» свідчить про перформанс як про діяльність індивіда, що відбувається протягом окресленого часу за його постійної присутності перед глядачами, на яких він має вплив [10, р. 13]. У цьому ж напрямку пізніше працюватиме й антрополог Віктор Тернер із працею «Антропологія перформансу» та «Від ритуалу до театру. Серйозність людини в грі», для якого перформативність стане центральним поняттям в антропології культури. До перформативності також звертались постструктуралісти, як-от Жак Дерріда, і Ролан Барт, Ганс-Георг Гадамер, Жиль Дельоз, однак саме основоположником окремого типу досліджень performance studies прийнято вважати Річарда Шехнера (ми послуговуємось поняттям перформативної теорії, яка охоплює як перформанс, так і перформативність, а також вказує на міждисциплінарне поле).

Річард Шехнер започатковує свою діяльність на основі широкого досвіду театральної режисури та продовженні наукових пошуків Гофмана, Тернера та Остіна, а практичних – на розвитку підходів зокрема польського режисера та театрального педагога Єжи Гротовського та французького актора і теоретика театру Антонена Арто. Не випадково, що поєднання сучасної філософської думки із театральними шуканнями саме цих авторів приводить Шехнера до ідеї, висловленої ще Шекспіром: вивчати світ через перформанс. Інша річ, що теоретичне й практичне розуміння театру Шекспіра не передбачало такої інтенсивної взаємодії та демонстративності.

Шехнер пропонує розглядати будь-які явища як перформативні, однак не все, що можна так розглядати, є перформансом, зокрема, окремий розділ присвячено різниці дій, що є перформансами і тих, які можливо розглядати як перформанси – «IS performance/AS performance» [13, с. 38]. Перформативними діями Шехнер називає дії, які є ефективними, справляють враження на інших тим, що зроблено (є переконливими), і можуть бути повторюваними (відповідно до партитури чи сценарію) [13, с. 32]. Важливо для подальших досліджень і перформативних практик, зазначає Шехнер, що «чим більше ми усвідомлюємо, що ми чи інші робимо, тим більше ці дії можна назвати “перформансами”. Таким чином, конкретна молекула дії може бути або не бути перформансом залежно від усвідомленості цієї дії... З усвідомленням приходить здатність коригувати власні дії та те, як ви інтерпретуєте дії інших. Знову і знову, ви проявляєтесь, спостерігаючи за перформансом інших людей, тоді як інші проявляються, дивлячись на ваш перформанс» [13, с. 49]. За Шехнером, перформансами є навіть дії, глядачем яких виступає сам перформер, залежно від рівня усвідомленості власних дій. Наприклад, можна чистити зуби перформативно. У такому випадку людина діє знаючи, що вона робить, засвідчуючи кожен момент тривання дії і спостерігає за собою внутрішньо. Врешті, це – перформанс, адже це повторювана поведінка, що проявляється щодня.

Усвідомленість і тривання в процесі перформансу стає основою робіт Еріки Фішер-Ліхте і надалі виступатиме рамковою для дослідження перформативності в цій статті. Науковиця багато спостерігає за роботами Марини Абрамович – однієї з найвідоміших перформерок. Однак її найбільше цікавить трансформаційна сила перформансу, тобто можливість змінювати соціальну реальність. Подібного до того, як слово «Так» із прикладу Джона Остіна є дією, що змінює життя людей, так і перформанси, на думку Ліхте, здатні змінювати їх учасників. Подібні думки у своїх роботах висловлюють чимало теоретиків театру, зокрема Антонен Арто у роботі «Театр і його Двійник» виступає проти імітації дійсності Західного театру, а пропонує творити фізичну дійсність, шукати унікальну мову театру, яка не є лише жестом, рухом, а особливо, діалогічним мовленням, а є дією. Він наголошує, що «драма має розгортатись не між почуттями, а між станами свідомості» [1, с. 56]. Те, що приводить свідомість в дію, є *проявом*. Сьогодні більшість митців, що тяжіють до перформативного театру, часто-густо звертаються до текстів Арто за розумінням сценічного існування, здатного змінювати свідомість як актора, так і глядача, а відтак – створювати нову соціальну реальність.

Лесь Курбас у своїй «Філософії театру» висловлює ідеї, що також дотичні до перформативних студій. Так, наприклад, він використовує поняття “акцентованого вияву” та “акцентованого впливу” [6, с. 56], де актор – це «людина, що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі» [6, с. 74]. Як бачимо, Курбас прагне усвідомленої роботи актора, який здатен спостерігати самого себе в кожному моменті роботи, а це саме вказує на важливість і місце перформансу в цій ситуації (про що набагато пізніше скаже Річард Шехнер). Окрім того, Курбас прагнув змінити соціальну реальність саме за допомогою театру, називаючи це утворенням спільного «світовідчужання» [6, с. 123]. Варто зауважити, що під цією ідеєю світовідчужання Курбас мав на увазі підпорядкування своєї роботи філософії епохи і донесення цієї філософії через дію до глядачів, а отже вважав глядача об’єктом впливу.

Своєю чергою, ідея трансформаційної сили перформансу вільна від тяжіння до ідеології, як у Курбаса і заснована на рівності всіх учасників перформансу. Так, описуючи роботу Абрамович, Ліхте говорить про те, що під час дійства створилась нова реальність [2, р. 21], яку переживали як перформерка, так і глядачі, адже в її роботі глядач трансформується в актора, а актор в глядача. Суть перформансу полягала в тому, що Абрамович мала низку об’єктів у просторі, якими вона так чи інакше впливала на власне тіло – їла мед, пила вино, встромляла вилку у власне тіло, показувала фото п’ятикутної зірки, а потім вирізала таку у себе на животі, лягала на лід, що був у просторі у формі хреста. Різні дії здавались хаотичними, щоденними (як їжа чи пиття) або ж екстремальними (як нанесення собі шкоди), однак само вони *проявлялись* перед публікою, що водночас відсилало до інших соціальних проблем чи знакових систем: поїдання меду могло стосуватись проблем капіталістичного світу, вирізання зірки – насильницької природи соціалістичних режимів. Аудиторія відчувала огиду, захоплення, страх, тобто переживала перформанс рівноцінно акторці, а подекуди ставала учасником, що щоразу змінювало цей перформанс конкретно у певний час дії.

Наприклад, люди, які знімали Абрамович з льодового хреста, були такими ж учасниками дійства як і ті, які дозволяли цьому тривати, діючи бездіяльністю. Пережите під час перформансу змінило свідомість кожного учасника по-своєму через новий досвід, однак не мало на меті закласти ідеї чи займатись просвітництвом. Це ставило найважливіше етичне питання: хто я? Хто ці люди навколо? Як ми діємо відносно одне одного, і чому саме так?

У статті «Перформативні практики як філософія в дії» Лариса Венедиктова критикує думку Ліхте, вважаючи, що книга «підсумовує різні гіпотези та підходи, намагаючись примирити їх, показує, що культура визначень поступається місцем культурі присутності... але робить це в семіотичній традиції і це, мабуть, не дозволяє їй вийти за межі естетики» [2, с. 28]. Венедиктова називає перформативом «жест виставляння напоказ, засвідчення того, що щось є таким, яким виглядає» [2, с. 32]. Венедиктова порушує важливу тему, говорячи, що нині перформативність часто плутають з перформансом, а перформативними практиками називають театральні вистави [2, с. 33]. Водночас, вона приділяє багато уваги дослідженню тіла, відкидаючи його «роль» чи інструментальність, де тіло можна натренувати і контролювати виконання ним певної ролі. Натомість, перформативною практикою дослідниця називає визнання за тілом права бути несподіваним, тоді як робота розуму – не контролювати, а винайти себе як філософа-спостерігача, об’єктом якого є він сам [2, с. 34].

Лариса Венедиктова час-від-часу проводить тренінги з перформативних практик і перформансів. Один з таких тренінгів – запропонувати тілу думку, наприклад, *Весь світ залежить від твоїх дій* або *Are you serious enough for being foolish?*, і спостерігати, як тіло рухається-діє (act) відповідно до цієї думки, як входить у взаємодію з простором та іншими тілами. Саме спостереження за проявами тіла є роботою свідомості, а відтак визначає присутність. Важливим для цих практик є поняття «роботи», що означає постійне утримування уваги на рухах і змінах в просторі. Такі практики в основному притягують акторів, танцівників, митців різних напрямків, однак самі по собі – не обов’язково є мистецькою діяльністю чи продуктом, а саме філософією в дії, адже простір перформативної практики разом з учасниками спрямований на дослідження думки через тіло.

Якщо дотримуватись думки, що перформативність – це здатність засвідчувати, усвідомлювати власні дії та дії інших, а перформативні практики – спостереження цієї усвідомленості світу навколо, питань, чому він такий, і як ми опинилися в такому світі, то перформанс – це досвід засвідчення і процесу усвідомлення учасниками завершеної чи повторюваної дії, події, поведінки, здатний творити нову чи змінювати наявну соціальну реальність і виходить за рамки мистецтва чи творчості в соціальну площину. Паскаль Гілен і Тайс Ляйстер у праці «Культура в підмурках громадянського суспільства» говорять, що мистецтво здатне порушувати культурну традицію, підтверджувати

ідентичність, впливати на буття і навіть змінювати його, однак ключем до кожного мистецького світу вони вважають культуру, як набір поведінкових кодів і звичаїв: «Осягнувши історію й культурні звичаї, ми можемо краще зрозуміти соціальний лад, у якому живемо» [3, с. 31-32]. Таким чином, це дає змогу зрозуміти, наскільки новий лад відрізняється від звичайного, і наскільки від нього хочеться відступитися.

Ця теза сучасних соціологів наштовхує на думку, що перформативні практики на сьогодні – це дієва можливість дослідження ідентичності, культури, історії та власного місця у світі. Так, у 2019 році відбувся перформанс на сцені Дрезденського театру, що досить простим способом змінив для учасників розуміння інклюзивності. У рамках фестивалю *Our Stage*, що проходив під загальною назвою *New Forms of Participatory Theatre*, Зеппе Байєнс і Ультіма Вец влаштували перформанс під назвою «Invited» («Запрошені»). Відвідувачів направляли на сцену, де вони мали розміститись на спіральній скрученому канаті, діаметром близько 50 см, що займав увесь простір сцени. Люди тісно сідали один біля одного на канат, інші могли розміститись на лавках навколо цього канату.

Люди сиділи настільки тісно та з усіх боків оточені іншими, що було б дивно не розпочати знайомство та розмову. Коли вимкнулось світло, настала тиша, але нічого не відбувалось, і люди реагували на це перешіптуванням чи сміхом. Хтось почав наспівувати просту мелодію, хтось її підхопив, поки врешті всі не почали співати. У цьому ритмі, так само в темряві, звідкись почався рух самого канату і вже за кілька хвилин він опинився на плечах тих, хто сидів і спіраль перетворилась на колону людей, що розкручують цей канат, несучи його на плечах і утворюючи коло, поки повільно вмикалось і яскравішало світло, а в кутку набирала обертів музика, де як виявилось була барабанна установка і невеликий гурт музикантів, що акомпанували мелодію. Врешті, канат опинився перед глядачами, що сиділи на лавках по колу, а колона людей сіла на нього, коли припинилась музика та спів. Всі довго дивились одне на одного, знову супроводжуючи це перешіптуванням, тоді як дівчина встала з місця і через центр пройшла до людини навпроти, намагаючись сісти на її місце. Тій не залишалось нічого, окрім як встати і перейти на інше місце, тому люди почали мінятися місцями перебігаючи через центр і долучаючи ще й тих, хто сидів навколо на лавках.

По дорозі люди почали вітатись за руки, обніматись, всіляко взаємодіяти, наче всі знали і приймали правила гри, що творились тут-і-тепер. Наприкінці, всі вже бігали по колу, наздоганяючи одне одного і потроху сідаючи на місця з черговим припиненням музики. Залишилися стояти шестеро людей – троє підлітків, чоловік із синдромом Дауна, чоловік віку більше 90 років, жінка з інвалідністю. Лише тоді всі навколо зрозуміли, хто розпочав спів і хто змінював правила гри – це були ці шестеро, окрім музики.

Найважливішою частиною стало обговорення перформансу, де учасники розповіли, що представляють осередок для людей з інвалідністю, а дійство складалось із практик, якими вони займаються в цьому осередку. Висловлювались усі учасники, адже і перформери, і відвідувачі пережили власний унікальний досвід, яким хотілось ділитись. У такий простий спосіб була проявлена первинна потреба у відкритій взаємодії людей з людьми, незалежно від їхніх потреб.

Описана подія є типовим трансформаційним перформансом, тому що неможливо розмежувати глядачів і перформерів, водночас, це практики, якими перформери займаються постійно – тобто є повторюваність дій та поведінки, одночасність проживання дій в одному просторі (Шехнер); учасники свідомо діють або ж обирають бездіяльність, проживають емоційні стани, взаємодіють і спостерігають за собою та іншими, трансформуючи врешті своє уявлення про власну взаємодію з різними представниками соціуму (Ліхте). Подальша дискусія – це спроба осмислення проблем і думок, проявлених у перформансі, що має політичний характер окрім етичного, соціокультурного чи освітнього, адже звертає увагу соціуму на проблеми, пов'язані з правами різних верств населення.

Важливо також, що сучасне розуміння перформансу знаходиться в площині підняття загальнолюдських проблем і не має зокрема національної приналежності чи ідеологічних проявів. За наявності останніх – це перестає бути перформансом, хоч і за Шехнером, можливо такі дійства розглядати «як перформанс». Таким чином, театральні вистави часто не є перформансами, хоча є продуктами мистецької діяльності. Традиційний англійський, французький театр, класичні опера і балет стосуються збереження традиції, де може виникати перформативний елемент.

Наприклад, під час показу вистави «Гамлет» датського театру на Шекспірівському фестивалі в Румунії у 2022 році було використано різні підходи до роботи: сучасні технології, залучення популярного рок-кабаре гурту, перетворення деяких сцен на пластичні, деконструкція сюжетної лінії,

своєрідне осучаснення і наповнення вистави поп-культурою, успішний досвід показів протягом 10 років по всьому світу. І все це не робить виставою перформативною, а залишає класичним театром, адже поєднуються різні відомі мистецтву естетичні методи, а глядачі протягом трьох годин отримують естетичне задоволення, сидячи в глядацькій залі. На початку другого акту, коли за версією цього театру має з'явитись Полоній, глядач усвідомлює, що Полонія грає жінка, і саме це є перформативним елементом. Акторка не намагається бути кимось, ким не є, не маскується під чоловіка, а глядач задається питанням «чому так?». Наступного дня трупа показує ту ж виставу, і перед виходом Полонія на сцену вибігає акторка, котра грає Гертруду. Вона вдягнена в костюм, однак її тіло і стан свідомості абсолютно відкриті до взаємодії з публікою. Зі сльозами вона вигукує в мультинаціональний зал англійською та німецькою мовами, сповіщаючи, що жінка (навіть не акторка), котра грає Полонія, зламала ногу. Зал деякий час спостерігає за Гертрудою, за собою та публікою. Гертруда повторює і питає, чи є в залі лікарі, починається перешіптування, вмикається світло в залі, троє чоловіків, називаючись лікарями, забираються на сцену і йдуть за куліси, публіку сповіщають про півгодини очікування і можливу відміну показу. Дехто виходить з залу, але за півгодини шоу продовжується з місця, де перервалось.

Саме подію з моменту вигуків Гертруди і подальші півгодини можна назвати перформансом всередині мистецького твору, адже саме тут відбувалось переживання і взаємодія всіх учасників процесу, спостерігачі і актори стають рівноцінними учасниками процесу. Лікарі, відповідно, – перформерами, що виконують звичні повторювані дії і цей їхній перформанс був унікальним, як і буває щодня.

Іншим прикладом може слугувати перформативність в освіті. Тут варто розділяти перформативні практики, театралізацію, драматичні елементи, адже все це може бути елементами освітнього процесу. Наприклад, автори посібників та науково-методичних матеріалів Алан Майлі та Алан Даф приділяють багато уваги креативності, невербальному спілкуванню та драмі у своїх роботах. Автори впевнені, що вправи і практики, якими послуговуються актори, допомагають природньому засвоєнню мови, мотивуючи спонтанні висловлювання, акумулюючи таким чином словниковий запас і використовуючи його в реальних мовленнєвих ситуаціях. Більшість вправ з посібника «Drama Techniques» спрямовані саме на створення умов, де учні будуть діяти в першу чергу, і фокус – саме на проявленні дії й досягненні мети в грі або подоланні виклику [11, р. 18]. Такі завдання створюють умови для перформативної практики, а мова використовується вже в дискусії після практики для рефлексії досвіду.

Водночас методика інсценування, театралізації більше відомі українським педагогам і часто не мають нічого спільного із перформативною практикою, хіба що можна розглядати, що саме проявляється в таких театралізаціях, і саме це буде перформативним. Наприклад, якщо задача учня – вивчити слова і відтренувати жести, але вчитель під час самої вистави стоїть в кінці залу і підказує – то перформативним тут буде саме цей момент контролю послідовності рухів чи реплік. Якщо уважно розглянути методи створення образу, постановки голосу, сценічного жесту та інших технік, якими послуговуються в школах відповідно до наявних там джерел, то стає помітно, що більшість з них засновані на методі Станіславського, що веде до відтворення реальності, якої не існує. Перформативним тут буде саме відтворення учнями технік та механізмів, за якими працювали актори радянських часів, а отже і відтворення радянської культури взаємодії зі світом через маску. Перформативні ж практики звертаються до усвідомлення того, чим це є, якщо мова йде про гру чи дію, а також усвідомлення власної відповідальності за дії.

З точки зору перформативних теорій можна розглядати освітні процеси як ситуацію взаємодії між вчителем (перформер) та аудиторією (учасники). Так, перформативним можна назвати процес, де учні або студенти і вчитель не мають ієрархічних позицій, а є рівноцінними співучасниками події. Звичайно, вчитель фасилітує діяльність, однак не диктує і не контролює її, а дає право процесу розгортатись, а іншим – впливати на нього та свідомо спостерігати за собою і власними відносинами з іншими. Такий підхід пропонує альтернативну класичним дидактичним методиками, адже «скасовує ієрархію між освітніми ролями, уможлиблюючи більш вільний, часто спонтанний освітній процес» [5, с. 42]. Крім того, освітній процес завжди супроводжується певними ритуалами та церемоніями: перший дзвоник, вручення дипломів, тести та екзамени, або й створені групою щоденні рутини. Передбачуваність і розуміння порядку дій в такому випадку створює поле для спонтанності та унікальності досвіду здобуття нових знань чи умінь, що стає трансформаційним рушієм змін в окремому індивіді, осередку і соціумі загалом.

Висновок. Стаття пропонує розглядати перформативний вимір соціокультурної та освітньої діяльності, спираючись на концепцію перформативності Річарда Шехнера і Еріки Фішер-Ліхте. Виходячи з тези Шехнера, що перформативність залежить від рівня усвідомленості дій всіх учасників, будь-яка соціокультурна чи освітня діяльність, перш за все, має фокусуватися на триванні, процесі, що веде до наміченої мети. Метою ж такої діяльності є трансформація соціальної реальності на рівні всіх учасників перформативного процесу.

Стаття порушує проблему термінологічної неточності в межах дослідження перформансу на теренах України, адже не існує загальноприйнятого дієслова на позначення перформативних дій, що своєю чергою може спричинити неточності в розрізненні перформативних практик та інсценізацій чи театралізованих дійств. Важливим для дослідження є розділення поняття перформансу в соціокультурному дискурсі і в мистецькій діяльності, як таких, що знаходяться у нерозривній взаємодії, однак не є синонімічними. Детальніше розмежування понять «перформанс», «перформативні практики», «перформативність» допоможуть у напрацюванні методологічної бази для втілення перформативних методологій як у освітній, так і в мистецькій діяльності, створюючи умови для соціокультурної трансформації в сучасному суспільстві, переосмисленні ідентичності, культурного спадку, включенні до світового культурного контексту. Незважаючи на багатошаровість досліджень у гуманітарних науках та активність українських дослідників у цьому напрямку, існує потреба у подальших системних наукових розвідках та практичних застосуваннях перформативних практик.

Література:

1. Арто А. *Театр і його двійник*. Київ: Видавництво Жупанського, 2021. 280 с.
2. Венедиктова Л. *Перформативні практики як філософія в дії (фрагменти з тексту за одноіменною науковою темою)*. // Курбасівські читання №8. Науковий вісник. Київ: Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2014.
3. Гілен П. Ляйстер Т. *Культура в підмурках громадянського суспільства*. Серія small run books | 02. Харків: ist publishing, 2023. 120 с.
4. Карповець М. *Перформативна природа соціальної реальності* // Гуманітарний часопис. Острог: Видавництво НаУ ОА, 2017. № 3-4. С. 50–60. Режим доступу: <https://core.ac.uk/download/pdf/162041177.pdf>
5. Карповець М. *Психологічна методологія перформансу в освітньому процесі вищої школи* // Острог: Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Психологія», 2023. С. 36-43. Режим доступу: <https://journals.oa.edu.ua/Psychology/article/view/3783>
6. Курбас Л. *Філософія театру*. Упорядник Лабінський М. Харків – Київ: Видавець Олександр Савчук; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.
7. Куркіна С. *Особливості вивчення і використання виховних можливостей театального мистецтва на уроках світової художньої літератури та у позакласній роботі в школі*. Серія: Педагогічні науки. Випуск 91., с. 36-43. Режим доступу: https://core.ac.uk/display/83100054?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1
- 8 Austin J.L., *How to Do Things with Words. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford University Press, 1962. 168 p.
9. Fischer-Lichte E., *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. Routledge, 2008. 234 p.
10. Goffman E., *The Performance of Self in Everyday Life. Monograph №2*. University of Edinburgh, 1956. 164 p. – Режим доступу: https://monoskop.org/images/1/19/Goffman_Erving_The_Presentation_of_Self_in_Everyday_Life.pdf
11. Maley A., Duff A. *Drama Techniques. A resource book of communication activities for language teachers. Third Edition*. Cambridge University Press, 2013. 246 p.
12. Schechner R., *Performance Studies. The Introduction. Third Edition*. Routledge, 2013. 402 p.