

Отримана 25.04.2025

Прорецензована: 08.05.2025

Прийнята до друку: 23.05.2025

Електронна адреса: katelyna.shevchuk@rshu.edu.ua

DOI: <http://doi.org/10.25264/2312-7112-2025-28-17-21>

Шевчук К. Феномен культурного перформансу і становлення перформативних студій. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія»* : науковий журнал. Острог : Вид-во НаУОА, 2025. № 28. С. 17–21.

УДК 008:316.7

Катерина Шевчук

ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОГО ПЕРФОРМАНСУ І СТАНОВЛЕННЯ ПЕРФОРМАТИВНИХ СТУДІЙ

У цьому дослідженні висвітлені основні аспекти такого інспіруючого й характерного сучасній культурі явища, як перформанс, охарактеризовано сутність перформансу, осмислено його природу та функції, а також проаналізовано соціокультурне значення перформансу, звернено увагу на багатоаспектність і багатовимірність явища перформансу, його проявленість у різних сферах культури і суспільства. Авторка статті зосереджується на визначенні сутності поняття «культурний перформанс», прагне окреслити основні риси цього явища та осмислити його значення у сучасній культурі. У статті також звернено увагу на функціонування поняття «перформатив», висвітлено найважливіші віхи у становленні теорії перформативів та зауважено роль перформативістики у низці галузей культури і науки. Крім того, авторка статті зосереджується на питанні формування такого новітнього напрямку академічних досліджень як «перформативні студії», аналізує ключові етапи формування перформативних студій та осмислює роль цього напрямку досліджень у конституюванні перформансу як важливої складової сучасної культури.

Ключові слова: перформанс, перформатив, культурний перформанс, перформативні студії.

Kateryna Shevchuk

THE PHENOMENON OF CULTURAL PERFORMANCE AND THE RISE OF PERFORMANCE STUDIES

Performance is one of the most inspiring phenomena of contemporary culture. However, there is still no comprehensive and thorough research that focuses on identifying the essential characteristics and nature of this phenomenon, which demonstrates the relevance of the study.

A separate group of issues that will be covered in this study is the terminological aspects of the functioning of the concepts of “performance” and “performative”. In addition, one of the important aspects that the author of the article focuses on is the formation of such a field as “cultural performance” and the launch of such a new area of academic research as “performative studies”.

As is well known, the term “performance” was first used by sociologists and humanities scholars in its theatrical sense to understand social rituals and everyday interpersonal communication. This understanding of performance was later used in relation to political demonstrations and artistic experiments, such as “happenings.”

A separate group of performance phenomena is represented by the “products” of cultural performance. The very concept of cultural performance today is most often encountered in connection with such audiovisual art forms as theater and cinema, and is also quite actively used in relation to television products. However, cultural performance still goes beyond these phenomena. Over time, the concept of performance as an embodied actualization of cultural forces has not only inspired many different areas of research, but has actually launched its own paradigm of knowledge – performance studies.

The formation of cultural performance and the emergence of performance studies lay an important foundation for the development of performance and research in the field of performing arts, contribute to a better understanding of the manifestations of contemporary culture, in particular, the interdisciplinary relationship between the aesthetic, socio-political, linguistic spheres, etc., which is successfully expressed in modern times through the prism of performance).

Keywords: performance, performance art, cultural performance, performance studies.

Перформанс є одним із напрямів сучасного мистецтва, що викликає значний інтерес як з боку дослідників художніх практик сьогодення, так і з боку аналітиків культури, котрі зосереджують увагу на багатоаспектності й багатовимірності цього явища, що здатне охоплювати і гармонійно поєднувати в єдине ціле такі сфери, як: естетична, соціокультурна, політична, лінгвістична тощо. Особливу увагу дослідників привертає значний творчий і трансформаційний потенціал перформансу. Перформанс може використовуватися також для аналізу політичних і соціальних феноменів [8].

Варто зауважити, що перформанс є явищем не новим, оскільки має значну історію, сягає корінням до періоду формування мистецтва як такого. По суті, можемо говорити, що цей культурний феномен

є чи не найдавнішою інтенцією творів мистецтва з огляду на прагнення презентації / самопрезентації як самопроявлення «автора», який керувався здавна притаманним людині бажанням висловитися (за посередництвом творення образів, шляхом зображення, вираження чи відображення) / залишити по собі слід тощо.

Сьогодні спостерігаємо надзвичайний інтерес до перформансу з огляду на його особливу здатність – добирати найбільш відповідні засоби з метою ефективного донесення задуму автора, використовуючи при цьому різноманітний і різнорідний арсенал засобів, умінь і навичок. Для перформансу характерне поєднання часу і простору, тілесності і присутності митця, а також активне залучення публіки. Відтак, перформанс становить значний потенціал для використання цього явища як у суто творчих діях, так і в різноманітних акціях, політичних зокрема, що мають на меті залучення громадськості.

Як відомо, термін «перформанс» доволі активно використовують соціологи й гуманітарії в його театральному значенні для розуміння суспільних ритуалів і щоденного міжлюдського спілкування. Власне саме це розуміння перформансу згодом стали використовувати по відношенню до політичних демонстрацій і художніх експериментів – «гепенінгів».

Перформанс зазвичай вирізняє особлива атмосфера. Часто це дійство має характер видовища, що «затягує» глядача, поглинає його цілком. Таким чином, можна ствердити, що для перформансу характерний своєрідний ефект занурення внаслідок контемпляції – споглядання та переживання твору (акту, дійства). Але чи не найбільш значущою його рисою є спроможність встановлення своєрідних відносин між митцем (автором) та реципієнтом (глядачем, аудиторією чи публікою). У такий спосіб вибудовується особлива комунікація і взаємодія між автором і глядацькою залогою, що веде до часткового чи повного знесення меж між ними.

Активне залучення глядача у дійство подекуди може перетворити його на співучасника або ж навіть співторця перформансу. У такий спосіб зникає дистанція між автором і реципієнтом: залучаючись до дійства, реципієнт може відчувати себе автором. Ця специфіка перформансу свідчить про важливу перетворювальну місію перформансу та його здатність виконувати низку функцій: інтеграційну, культуротворчу, комунікативну, психологічну, катарсичну, релаксаційну тощо.

Сучасний етап розвитку перформансу виявився доволі продуктивним. Перформативні практики, що здавна використовували перформанс, зокрема, філософія (публічні лекції, дискусії), релігія (обряди, ритуали, свята), мистецтво (вертепи, театралізовані дійства) сьогодні набувають нового виміру в результаті запровадження новітніх інформаційних технологій та завдяки мас-медіа.

Як зауважив Герберт Маркузе, постіндустріальним суспільством керує «принцип перформансу». Можна навіть ствердити, що сьогодні все – праця, розвага, секс і навіть спротив – усе це постає як перформанс. Особливий інтерес до явища перформансу в останні десятиліття ХХ століття спонукав подальший розвиток цього явища, а також сприяв формуванню теорії перформативності, становленню культурного перформансу й розвитку перформативних студій.

Надзвичайний інтерес викликають сьогодні «продукти» культурного перформансу. Хоча саме поняття культурного перформансу найчастіше пов'язують з такими аудіовізуальними різновидами мистецтва, як театр, кіно, а також досить активно використовують у відношенні продуктів телебачення, культурний перформанс сягає далеко за межі згаданих явищ.

Запроваджене Річардом Шехнером поняття «повсякденної повторюваної поведінки» (живої реактуалізації суспільних символічних систем) стало одним з найбільш поширених концептів культурного перформансу і заклало перспективу подальших досліджень цього феномена.

Першим дослідженням проблематики культурного перформансу була збірка під редакцією Марвіна Карлсона під назвою «Перформанс». У цій роботі М. Карлсон зазначає, що зростання зацікавлення культурною динамікою, що міститься в перформансі й у театральній репрезентації як такий, породила прагнення виявлення принципів діяльності влади й утистки в суспільстві [6, с. 266].

Визначальною рисою культурного сенсу перформансу є формула: «перформуй – або суспільство тебе нормалізує» [4, с. 10]. Таким чином, перформанс відображає і водночас несе в собі заклик до дії, до творчої й активної проявленості, що спрямована на збереження власної ідентичності та є своєрідним запобіжником від зникнення, підкорення чи розчинення індивіда в соціумі. Саме тому індивід має бути активним діячем, гравцем, що своєю дією (само)стверджується і виборює собі право бути (собою).

Особливістю сфери культурного перформансу, зауважує Дж. МакКензі, є те, що вона охоплює різноманітні активності по всьому світу: театр (традиційний і експериментальний), різні обряди й церемонії, масові свята у форматі парадів чи фестивалів; танець; авангардне перформативне мистецтво; усний переказ літератури (публічні виступи); народні рапсодійні й розмовні традиції (story-telling); естетичні щоденні практики – розваги чи спільні акції; політичні маніфестації й суспільні рухи. Цей перелік можна продовжувати та доповнювати. Головне, що можна підсумувати: культурний перформанс є культурним у найширшому значенні цього слова й охоплює сфери як «високі», так і «низькі» [4, с. 37-38].

В окрему групу варто віднести поняття «технічного перформансу». Загалом, це термін, за допомогою якого окреслюють дії, спрямовані на проектування, тестування та створення різних виробів. Найчастіше цей термін застосовується у сфері електронного виробництва, інформативної й телекомунікативної царини. Виникнення парадигми техноперформансу пов'язують з повоєнним періодом в США. Відтак, техноперформанс почав формуватися після Другої світової війни й продовжив активно розвиватися у часи Холодної війни. Основною цариною реалізації техноперформансу є сфера аеронавтики й комп'ютерні науки. Можна сформулювати основну тезу техноперформансу: «перформуй, або ти відсталий, недовчений» [4, с. 13-15].

Загалом, культурний перформанс визначають як певну операцію на суспільних нормах: як систему дій, здатних підтримувати суспільні домовленості або ж в альтернативі – змінювати людей і суспільства. Як зазначає Дж. МакКензі, з часом він усвідомив, що завдяки перформансу можна вдало підтримувати існуючі структури й тішити чи оздоровлювати людей. При цьому слід розуміти, що є й інша (не така позитивна) сторона перформансу, оскільки має місце теж трансгресивний перформанс і перформанс опору.

Джон Макалун у праці «Ритуал, драма, свято, спектакль...» дає таке визначення культурного перформансу: миті, коли культура чи суспільство рефлексують над самими собою і визначають самих себе, коли ми відіграємо наші спільні міфи і нашу історію, представляємо альтернативну версію самих себе чи також змінюємося під певними кутами, аби під іншими залишитися такими самими [7, с. 12].

Відповідно до сказаного вище, можна вивести три функції, які дослідники культурного перформансу приписують йому зазвичай:

- 1) суспільна авторефлексія і рефлексія як результат драматизації чи втілення символічних форм;
- 2) презентація альтернативних домовленостей;
- 3) можливість консервації чи трансформації.

Можна відмітити актуальну тенденцію: під впливом імперативу результативності теоретики зосередилися на трансформаційному потенціалі перформансу.

Іншу натомість дефініцію перформансу зустрічаємо в книзі «Перформанс: тексти і контексти» («Performance: Texts and Contexts»), яка є підручником й антологією для викладання академічних курсів з перформатики, 1993 року видання, що вийшло під редакцією Керол Сімпсон Стерн і Брюса Гендерсона: «перформативний акт, інтерактивний по природі, що охоплює символічні форми і живі тіла, дозволяє конституювати значення і підтверджувати одиничні й культурні цінності» [9, с. 3].

Можна відмітити, що згадані вище дослідники визначають перформанс через його суспільні функції: встановлення значень і підтвердження цінності. Вони називають, крім того, дві форми перформансу: символічну і тілесну. Слід зазначити, що ці дві функції й дві форми можна зустріти й у інших дослідників перформансу.

В антології «Критична теорія і перформанс» під редакцією Дж. Рейнелт і Дж. Роач перформативному аналізу, що виріс на ґрунті критичної теорії, приписується невіддільний від нього політичний характер: він піддає ревізії наявні сенси, заново їх формулює, аналізує їх, кидає їм виклик і часом засуджує [1, с. 2].

Особливістю функціонування поняття культурного перформансу з 50-60-х рр. ХХ ст. було підкреслення присутності тіла в театрі. У результаті вибуху теорії в 70-80-х рр. минулого століття відбувся перегляд значення тілесності, що привело до переосмислення самої категорії присутності. Найбільшу роль у цьому процесі відіграли дослідження Ж. Деріди та Леві-Строса. У відповідності з деконструктивістською інтерпретацією – на межі театру і антропології – «присутність» і «відсутність» вписуються в систему поняттєвих ієрархій, наповнену цінностями мережу, що охоплює також такі пари протилежностей, як «істина» / «хиба», «наука» / «мистецтво», «мова» /

«письмо», «дійсність» / «репрезентація» і врешті «тіло» / «мова». Як відомо, в «Грамотології» 1967 р. Ж. Дерріда називає цю систему логоцентризмом – домінуванням мовлення і письма, що є виразом «найбільш первісного і найпотужнішого етноцентризму, накинутого сьогодні усій планеті» [3, с. 21].

Загалом, критика присутності та переоцінка цінностей, яку вона спричинила, стала характерною рисою французького постструктуралізму, який представляли Ж. Бодрійяр, Р. Барт, М. Фуко, Ж. Делез, Ю. Крістева, Ж. Лакан, Ж.-Ф. Ліотар та ін. Як зауважує МакКензі, впродовж останньої декади найбільшим викликом щодо перформативної присутності стала деконструктивна інтерпретація Остіновської теорії актів мови, а друга ще глибша зміна перформативної присутності пов'язана з «гіпермедіацією» суспільних творів через комп'ютери та інформаційні мережі, що в сфері культурного перформансу вилилось у включення медійних технологій в перформанс наживо [4, с. 53].

Поняття перформансу як втіленої актуалізації культурних сил започаткувало власну парадигму знання – перформатику (англ. *performance studies*). Значний внесок у дослідження інтелектуальної історії цієї парадигми здійснили такі науковці, як Джон Дж. Макалун [7], Керол Сімпсон Стерн і Брюс Гендерсон [9].

Перформатика черпала з багатьох різних дисциплін: антропології, етнографії й етнології, філології, філософії, історії, історії мистецтва, історії танцю, мовознавства, літературної критики, культурології, медіазнавства, політичних наук, соціології, театрології та навіть зоології.

У середині ХХ ст. перформатика перетворилася на парадигму й сьогодні вона охоплює багато перспектив дослідження, є на межі театру і антропології. У 60-70-ті рр. ХХ ст. схрещення театрології і етнографії привело натомість до формування потужних моделей культурного перформансу. Театр дав антропологам і етнографам модель дослідження того, як групи і суспільства втілюють своєю поведінкою символічні структури. Між театром і антропологією, таким чином, постає парадигма перформатики. Театр дає антропологам і етнографам формальну модель «пізнання» перформансу.

Доволі цікавим фактом є те, що в перформатиці перформанс набрав особливого політичного значення, оскільки його найчастіше визначають як «лімінальний» (на межі, порубіжний) процес, пов'язаний з трансгресією суспільних структур. Однією з характеристик лімінальних перформансів є те, що вони дозволяють відігравати і переглядати норми, накинуті інституціями.

Ціннісним моментом перформатики, спрямованої на аналіз проявів лімінальних перформансів є те, що дослідження явищ вуличних демонстрацій, політичного театру, трансвестизму тощо – мистецтво перформансу чи щоденні спроби суспільного опору, – перформатики спробували задокументувати і схопити в теорію як політичні практики, так і практики, що містяться в перформансах всього світу.

Варто відмітити, що поняття «перформативу» у мовознавстві й у сфері філософії вживають для окреслення виразів, які не репрезентують суспільних дій, але власне є ними. Як зауважує Дж. МакКензі, поняття перформансу виокремлено і розбудовано у сформалізованих системах дискурсу і практики, в соціотехнічних системах, які підлягали інституціоналізації в США, а згодом по всьому світу [4, с. 15].

Ж.-Ф. Ліотар натомість стверджував таке: «перформативність пов'язана з певним викликом і не відбувається без певного м'якого чи гострого терору», а тому, відповідною формулою перформативності є наступний вираз: «чиніть операційно, тобто відповідно з панівними нормами, або зникайте» [5, с. 19].

Варто зазначити, що загалом перформативність цілком вписується у ситуацію постмодерну, оскільки вимагає оцінювати будь-яке знання в категоріях операційного результату (досягнутої ефективності).

Важливою віхою у становленні перформатики є період з кінця 70-х рр. ХХ ст. Саме в цей час відбулася інституціоналізація як самої дисципліни, так і професії. І в підвалинах цього процесу були як зміна результативності, що вела від трансгресії до опору, так і модельний поворот від театру до теорії і від ритуалу до мистецтва перформансу. У результаті відбувся перехід у парадигму, що, як зауважує Дж. МакКензі [4, с. 56-57], привів нас з вулиць і барикад до викладацьких аудиторій і конференційних зал. Так, на початку 80-х рр. ХХ ст. магістерські театральні студії в Нью-Йорському університеті перетворено у Відділення перформатики. Згодом Північно-Західний університет В США перетворив свої студії вимови в перформативне відділення. Потім цей напрям студій з'явився в університетах: Арізони, Південного Ілліноїсу Північної Кароліни, а також за межами США – в Великобританії й Австралії.

Надзвичайно плідним етапом розвитку перформансу виявився період з початку 90-х рр. ХХ ст. Тоді перформанс опинився на лінії фронту «культурних воєн», які в той час у США розв'язали політики й журналісти, адвокати й судді, митці й суспільні діячі [2].

Становлення культурного перформансу та виникнення перформативних студій закладають важливе підґрунтя для подальшого розвитку й дослідження природи самого явища перформансу й окреслення ролі перформансу та перформативності у сучасному естетичному, філософському, соціально-політичному, медійному, й лінгвістичному дискурсі, а також дозволяють осмислити соціокультурне значення цього феномену.

Аналіз низки понять, пов'язаних з існуванням та функціонуванням перформансу як явища актуальної дійсності, що наявне як в сфері сучасних мистецьких практик, так і в царині загальних соціокультурних процесів залишається доволі актуальним питанням.

Подальший розвиток теорії перформативності та становлення перформативних студій закладає перспективу глибшого вивчення таких важливих з соціальної точки зору функцій перформансу, як інтегративна, культуротворча та трансформативна.

Але чи не найбільше значення у дослідженні перформансу має окреслення його спонукальної (до дій) і перетворювальної місії, активної й акціоністської сили, що цілком відповідає духові часу з його чіткою орієнтацією на постійні зміни, прагнення успіху і ефективності в діяльності, націленістю на досягнення мети. Відповідно до таких тенденцій сьогодення, погляд на перформанс Р. Шехнера – повсякденна повторювана поведінка – набуває нового виміру: стає щоденною оперативністю, яка вся і повністю орієнтована на досягнення мети, а відтак, обумовлена всезагальним прагненням успіху.

Отже, явище перформансу демонструє нам, яким чином природа людини, що загалом здавна була спрямована на досягнення мети, мала діяльнісний характер, в умовах сучасного світу, орієнтованого на швидкий результат, виключну якість в надзвичайно конкурентному середовищі постіндустріальної реальності підпадає під диктат часу і змушена постійно активно проявлятися, виявляти ініціативу, постійно рухатися вперед і розвиватися, створюючи фундамент для подальшого соціокультурного розвитку людства.

Література:

1. *Critical theory and performance*, eds. Reinelt, Janelle G., and Joseph R. Roach. University of Michigan Press, 2007. 292 p.
2. *Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts*. New York: New Press, 1992. 363 p.
3. Derrida J. *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak. Warszawa: KR, 1999. 217 s.
4. McKenzie J. *«Performuj albo...»*. Kraków: Universitas, 2011. 416 s.
5. Lyotard Jean-Francois, *Kondycja ponowoczesna*. Warszawa 1997. 178 s.
6. *Performans*, ed. Marvin Carlson. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2007. 364 s.
7. *Rytuał, dramat, święto, spertakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. John MacAloon, Warszawa: WUW, 2009. 440 s.
8. Shevchuk, Dmytro, Karpovets, Maksym. The Performative Practices in Politics: The Ukrainian Maidan and its Carnivalization. *Symposion*, 2020. Volume 7, Issue 1. p. 85-97.
9. Stern Carol Simpson, Henderson Bruce. *Performance: Texts and Contexts*. Longman. 1993. 558 p.