

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Наталя Малютіна, Ірина Нечиталюк

**ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ:
досвід осмислення**

Монографія

Одеса
«Астропринт»
2021

УДК 821.16.2-1/-2.091:7.036
М218

Рецензенти:

О. Д. Турган, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету;

Я. О. Поліщук, доктор філологічних наук, професор кафедри українистики Інституту російської та української філології Університету імені Адама Міцкевича в Познані (Польща)

Рекомендовано до друку вченою радою ОНУ імені І. І. Мечникова
(протокол № 11 від 14 травня 2021 р.)

За науковою редакцією **Т. М. Шевченко**

Художник **В. Пузік**

Малютіна Н. П.

М218 Перформативні практики: досвід осмислення : монографія /
Наталя Малютіна, Ірина Нечиталюк ; за наук. ред. Т. М. Шев-
ченко. — Одеса : Астропринт, 2021. — 184 с.
ISBN 978—966—927—764—0

У монографії подається спроба осмислення перформативних практик ХХ та початку ХХІ століть. У першому та другому розділах книги проаналізовано загальні процеси, що визначають культурологічне та літературознавче функціонування перформативних стратегій. Наступні розділи присвячено безпосередньому аналізу виявів перформативності у різних видах мистецтва на основі спостережень авторками явищ української, польської та російської культур у широкому цивілізаційному контексті.

Книга розрахована на фахівців із сучасної культури та літератури, студентів, аспірантів та усіх, хто цікавиться актуальними проблемами сучасного літературознавства.

УДК 821.16.2-1/-2.091:7.036

- © Малютіна Н. П., Нечиталюк І. В., 2021
- © Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2021
- © Пузік В., ілюстрації, 2021
- © Одеський літературний музей, фотографії, 2021

ISBN 978—966—927—764—0

Зміст

Вступ. Перформативність, зведена в принцип життя	5
1. Перформативний потенціал як методологічна проблема та як компонент драми	9
2. Проблема присутності у часі й просторі (привласнення часу мистецтвом фотографії та перформатизація публічного перебування в музеї)	32
3. Тілесний досвід у перформативних аспектах	
3.1. Статус тіла в сучасних перформативних практиках	55
3.2. Перформативність тілесного в проєкті Олександра Довженка «Земля»	67
4. Перформативний компонент у сучасних драматургічних текстах та у театральних виставах	
4.1. Ефект зворотного резонансу у виставі-перформансі «Папір» (режисер-постановник Олександр Горенштейн)	84
4.2. Психотерапевтичний дискурс у сучасній російській драмі	109

5. Український літературний перформанс: аспекти художньої провокації	
5.1. Синкретизм у літературно-музичних перформансах Юрія Андруховича та групи «Карбідо»	127
5.2. Метафоричний концепт «вода» у ліриці Бориса Херсонського (акціональний характер тропіки)	141
Роздуми над заключною частиною книги	173
Бібліографія	176

Вступ. ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ, ЗВЕДЕНА В ПРИНЦИП ЖИТТЯ

Потреба написання цієї книги зумовлена самим життям, і це не лише красива фраза. Дуже багато змінила в нас ситуація вимушеного карантину, перерви у звичних формах спілкування, діяльності і т. п. По-іншому тепер в нашій свідомості резонують поняття інтеракція, присутність тут і тепер, петля зворотного зв'язку, автореферентність, набуття досвіду існування.

Кожне поняття про нас, наше мислення, про те, як створити свій світ кращим.

Перформативність, як неодноразово підкреслювали дослідники, виявляє конститутивний характер соціальних дій. Ця якість притаманна перформативному висловлюванню іманентно. Не усвідомлюючи, можливо, до кінця, ми беремо на озброєння цю ідею, втілюємо у житті, і вона працює. Культурно-історична ситуація дала нам шанс привласнити абсолютно новий досвід, пережити колективне усвідомлення того, що життя ніколи вже не буде таким, яким ми звикли його сприймати ще 5–10 років тому. Кардинально змінюється характер пізнання й загалом привласнення знання. Це відбувається у відкритій співдії тут і тепер, причому динаміка процесів не відстежується з тою послідовністю, як раніше. Виникає враження (зрозуміло ж, дуже суб'єктивне), що від нашого мислення все більше залежить доля світу, оточення, родини, внутрішнього «я». При цьому ми з полегшенням відкидаємо звичні устої щодо накладання традиційних

інтерпретацій, матриць на новоутворені переживання. Загалом, ми просто відмовляємось інсценізувати «великі наративи», відомі інтерпретації, будь-то фрейдизм, ніцшеанство, постмодерні візії Жака Дерріди, Жана Бодріяра чи Мориса Бланшо.

Нам імпонує відкритий простір, в якому створюється інтерактивна комунікація, що стає смыслом і потребою нового образу мислення. Тілесність заявляє про свої природні права поряд з розумовими блоками. Загалом це дає відчуття вільного проживання радісного буття собою і з собою в діалозі з близькими. Особливо відчутною є ця перформативна практика у спілкуванні зі студентами. Власне, ця книжка створювалася під час обговорювання з ними тих чи інших проблем. Ми фізично відчували, як це обговорення виходить зі звичного формату книжної перепрочитаної відповіді на відоме питання. Разом вдалося відкрити простір задоволення від енергії зворотнього резонансу, який живив нас у процесі спілкування й поза ним.

Перформативні практики у своїй даності тематизують все, що відбувається довкола нас: політичні акції, вуличні карнавали, публічні виступи відомих медійних осіб, боді- і стрит-артівські замальовки, театральні фестивалі, тренінги, музейні та фотовиставки, кулінарні, туристичні, косметологічні майстер-класи, презентації, семінари, шоу, флешмоби, релаксаційно-рекреативна анімація, приватний простір родинного побуту, в якому має місце, наприклад, «Марафон бажань» Олени Блинської. Сьогодні мало кого здивує, що на звичайний аркуш А-4 можна приклеїти 3–4 картинки, оздобивши їх влучними виваженими афірмаціями на успішну реалізацію — і бажання рано чи пізно здійсниться. Ми все більше довіряємо матеріалізації енергії слова, думки, мрії.

Перформативний потенціал виявляється у різних формах самовираження й актуалізації себе. Цьому сприяють такі механізми соціалізації особистості як екологічність стосунків, здатність до анімаційного переживання (перетворення) алгоритму дії у слові, поєднання гедоністичних та дидактичних інтенцій в одному емоційному форматі. Чималий терапевтичний ефект виявляє особистісна активність кожного сприймаючого суб'єкта у перформансі. Власне, перформативний характер висловлювання в художньому тексті пов'язуємо з опрацюванням суб'єкта висловлювання у самому акті мовлення. Продуктивність перформативних стратегій особливо переконливо дається взяти у драматичних творах, які набувають сценічної інтерпретації. У глядацькій залі продовжується дія спектаклю, від споглядання ми переходимо до безпосередньої участі в акції, що значно динамізує наше самоусвідомлення. Безперечно перформатизується в такому руслі наша самоідентифікація, яка відбувається постійно, все більш і більш виразно. Відбувається, за влучним висловлюванням Валерія Савчука, проблематизація присутності у перформансі. Естетика присутності визначається хронотопом, всередині якого ми існуємо. Дослідники вважають, що для сучасного етапу культури властива інтенція затримати теперішнє, зробити його більш тяглим, уповільненим. Не випадково Ганс Ульріх Гумбрехт пов'язав феномен присутності з динамікою енергетики. З аурою, яка виникає в момент інтеракції. Тому перформативні заходи (прикладом яких є хоча б акції Марини Абрамович) викликають у всіх присутніх граничні емоції, що свідчать про переживання трансгресивних станів. Посилюється зворотний зв'язок між учасниками акції, що виявляє творчу інтенцію до створення особистісної енергії переживання присутності.

Перформативність як потенціал художнього висловлювання виявляє суттєві відмінності в залежності від того, який тип мистецтва або мова якого мистецтва стала базовою для дійства. Отож, важливо підкреслити, що перформативні практики розглядалися авторками книги на матеріалі музики, театру, фотографії, музейних вистав, живопису, літературних текстів. При цьому стратегії і форми комунікації, притаманні кожному виду мистецтва, зберігають свою чинність. Можна додати, що у перформативній практиці митець (або ж перформер) постає як організатор комунікації. Власне, досвід комунікації став найпоширенішою темою подібних творів мистецтва.

Різні погляди на перформативні практики у контексті сучасного мистецтва дозволяють міркувати про категорію художнього в них. Привертає увагу проблема контактності перформативного й художнього, яку ми розглядаємо на літературному матеріалі та в інших видах мистецтва.

Варто додати, що розділи книги формувалися під час обговорення функціонування перформативних практик на спеціальному курсі з магістрами. Також наші міркування визрівали в ході дискусії, на конференціях в Жешуві, Одесі, Гданську, Білостоці. Своєрідним каталізатором спільних ідей безумовно стала конференція «Сучасна російська драма в контексті перформативного повороту у культурі», яка відбулася 15–16 листопада 2017 року в Жешуві. З того часу наше життя настільки перформатизувалося, що без зайвих зусиль виявляємо все нові та нові аспекти перформативного буття у мінливому світі. Усвідомлюючи це, запрошуємо майбутніх читачів до діалогу, що і стане чинною перформативною практикою.

1. ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА ТА ЯК КОМПОНЕНТ ДРАМИ

Явище перформансу, перформативних практик, перформативності, перформативних досліджень, перформативного потенціалу тексту (або театральної вистави (видовища) широко досліджується сучасними вченими різних галузей науки: культурології, антропології, етнографії, естетики, соціології, філософії, психології, театрознавства, драмознавства, лінгвістики, літературознавства, теорії та практики комунікації.

Багатоплановий характер дослідження дозволяє відзначити кілька контекстів аналізу названих явищ (за всієї своєрідності предмета та об'єкта кожного) та сфер реалізації.

У контексті методу дослідження, філософської проблеми явище перформативності (у найширшому сенсі) подано в наукових працях Ролана Барта, Жіля Дельоза, Дорис Бахманн-Медик, Річарда Шехнера, Валерія Савчука, Умберто Еко, Еви Доманської та ін.

Перформансу як виду мистецтва й культури та перформативності як практиці мистецтва й культури присвячені дослідження Роузлі Голдберг, Джудіт Батлер, Анни Вуянович, Еріки Фішер-Ліхте, Річарда Шехнера, Марії Антонян, Моріса Карлсона, Артура Дуди.

У сфері соціології культури ці явища і питання, що з ними пов'язані, розглядались у наукових працях Георга Зиммеля, Томаса Лукмана, Карла Манхейма, Альфреда Шюца.

Різноманітні аспекти теорії комунікативної дії, інтерактивності висвітлювались у працях Марини Абрамович, Марії Антонян, Ілзе Фєдосєєвої, Теодора Адорно, Антонена Арто, Мішеля Фуко, Ханса-Тиса Леманна, Умберто Еко.

Особливої уваги у зв'язку з предметом нашого колективного дослідження заслуговують наукові роботи, в яких аналізуються сучасні підходи до перформансу, перформативності, перформативних практик, перформативного потенціалу тексту та вистави у драматургії й театрі. Серед них дослідження Артура Дуди, Еріки Фішер-Ліхте, Марко де Маріні, Даріуша Косіньського, Петра Гжимиславського, Біргіт Боймерс, Марка Липовецького, Сергія Лавлинського, Валерія Савчука. Можна вважати, що вони склали наукове теоретичне підґрунтя для спільних пошуків авторів пропонованого дослідження.

Як відзначає Валерій Савчук, з труднощами зіштовхується будь-який дослідник «при спробі визначити перформанс як самостійний напрямок»¹. На його думку, це будь-яка синтетична «форма «live art» перед публікою, тісно пов'язана з візуально-пластичним мистецтвом свого часу»². Дослідник наводить також такі характеристики як концептуальне «мистецтво дії», акціональне мистецтво, що являє загальне переживання, загальний досвід, вплив, що поширюється на кожного з учасників («Мистецтво перформанса дає тілесні образи метафоричним інтерпретаціям впливу, який реалізують наші технології на нас самих»)³.

Мова також йде про найважливішу естетичну характеристику перформанса: властивість реалізовувати мульти-

¹ Савчук В. О перформансе и театре // Режим актуальности. Санкт-Петербург, 2004. С. 59.

² Там само.

³ Там само.

пліковану та інклюзивну дію, участь, сприйняття глобальної людини, вписане в структуру топологічної, а поряд з тим і тілесної рефлексії, завданням якої є залучення до процесу переживання⁴. Важливо слідом за Джонатаном Каллером відзначити те, що в процесі перформативних практик втрачається зв'язок між смыслом сказаного та наміром того, хто говорить, і це визначається соціальними та лінгвістичними конвенціями⁵. Саме вони надають практикам характер створюваної тут і зараз (усіма разом) дійсності.

Певним проривом у гуманітарних дисциплінах постало осмислення перформанса і перформативних досліджень як методологічної культурної парадигми в працях Еріки Фішер-Ліхте, Річарда Шехнера, Доріс Бахманн-Медик, зорієнтованих, перш за все, на культурно-естетичні трансформації суспільного життя, театрознавство і драму.

На противагу структуралістським та постструктуралістським підходам стосунки людини зі світом (реальністю) в такій постгуманістичній (Ева Домансбка) оптиці перестають мислитись за моделлю текста, не зводяться до системи значень та їх інтерпретації. У цьому перформативному контексті помітно зміщується інтерес від категорій семантики, інтерпретації, репрезентації значення, суб'єкта висловлювання, твору, мови на користь таких понять як: семіотика, дія (діяння, роблення), безпосередня присутність, об'єкт, подія, процес набуття досвіду, феномен автореферентності, тіло⁶. При цьому заявляє про себе прагнення відійти від повторюваності, відтворюваності, увага

⁴ Савчук В. О перформансе и театре // Режим актуальности. Санкт-Петербург, 2004. С. 59.

⁵ Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. Москва, 2006. 158 с.

⁶ Fischer-Lichte E. Estetyka performatywności / przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków, 2008. S. 353.

фокусується на присутності суб'єктів та об'єктів комунікації та процесах набуття нового медіатизованого досвіду.

Складовими поняття перформативності у розумінні Е. Фішер-Ліхте є звернені на себе дії, що структуруються у процесі «...здійснення акцій, які виявляють самореферентність, таких, що реально конститууються»⁷. Це відкритий семіотичний процес, і він залежить від матеріальних (чуттєвих) якостей елементів, що використовуються, та від того, в якому контексті ці елементи застосовуються.

Заслуговують на увагу характеристики перформування (глядачем як учасником вистави) власного сприйняття: проблематизується фігура емансипованого глядача, глядача-фланера⁸, бачення якого не регламентовано режисерським (акторським) завданням.

Осмислюючи такі аспекти поняття перформативності як театральність та політичність, Ева Баль на прикладі експериментальних вистав сучасних італійських режисерів та акторів розглянула кілька багатоступеневих реляцій з глядачами такого театрального персонажа як простак (блазень), що поширюються на політичні ролі риторика, трибуна і т. ін.⁹

Подібне розуміння відсилає до робіт Кліффорда Гірца, в яких театральність, рольові ігри, ритуальні сценарії, прийоми стилізації та інсценізації поширюються на проблеми соціального аналізу. Він оперує поняттям «соціальна драма», що стосується, по суті, перформативності (спільної поведінки людей як джерела інтерпретації сим-

⁷ Fischer-Lichte E. *Estetyka performatywności* / przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków, 2008. S. 43.

⁸ Bal E. Roberto Benigni i Beppe Grillo obalają premiera. *Teatralność i polityczność jako dwa aspekty performatywności* // *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, pod red. E. Bal i W. Świątkowskiej, Kraków, 2013. S. 214–222.

⁹ Там само.

волів). Система соціальних ролей ізоморфна культурним символам і може бути досліджена в контексті ритуальної поведінки¹⁰. Ритуально-церемоніальна природа перформативних дій виявляється, по суті, у всіх сферах життя.

У низці фундаментальних праць Віктора Тернера, Марвіна Карлсона, Джона Маккензі, Річарда Шехнера перформативний спосіб дії осмислюється як інтертекстуальний, такий, що визначає характер і цінності соціально-культурного життя епохи. Розглядаючи питання трансформації самоідентичності в різних культурах, питання інсценування соціально-культурних явищ за допомогою перформативних практик, Річард Шехнер відзначив здатність до перформатування (в якості ритуалізованої поведінки або театральної вистави) онтологічних і побутових засад життя: принципів пізнання, що увібрали смисли і значення лімінальних ритуальних практик, наприклад, ритуал ініціації розглядається ним як спосіб набуття нової (само)ідентичності¹¹.

Таким чином завдяки перформативним практикам та естетиці виявляється величезний потенціал формування і ствердження соціально-культурних явищ (у системі інших координат — потенціал життєбудування).

Не випадково, наводячи у своєму енциклопедичному дослідженні-компендіумі визначення п'яти сфер перформатики Дуайта Корнегергуда (перформанс як культурний процес, як етнографічна практика, герменевтика, презентація наукових досліджень, політика (ідеологія)¹², Річард Шехнер детальніше зупиняється на останній сфері.

¹⁰ Гирц К. Интерпретация культур / пер. с англ. Е. М. Лазаревой; под ред. А. Л. Ефимова. Москва, 2004. 560 с.

¹¹ Schechner R. *Performatyka / wstęp, przeł. T. Kubikowski*. Wrocław, 2006. S. 269–279.

¹² Там само. S. 40.

Він подає наукове осмислення низки проблемних полів (площин), виходячи з того, що перформанс підтримує ідеологічну платформу, дозволяє в якості певного важеля спростовувати, піддавати сумніву чи стверджувати, насамкінець, «робить можливою» ідеологію, дозволяє крикувати чи приймати її вплив на суспільство¹³.

Слідом за В. Тернером Р. Шехнер проаналізував взаємозв'язки між моделями і практиками естетичної та соціальної драми в аспекті їх впливу на свідомість особистості та на світ.

Узагальнюючи та уточнюючи позиції дослідників перформансу, інший американський дослідник, Марвін Карлсон розглянув роль ритуальних дійств (і розваг) як явище етнографії, антропології, культурології, психолінгвістики в різноманітних змінах сучасного соціально-культурного життя¹⁴. Зокрема, осмислюючи міжкультурний характер перформативних практик (у сфері гендерних, психологічних пошуків та процесів), М. Карлсон виявив низку внутрішніх рис подібності/неподібності з постмодерним мисленням, що дозволило йому трактувати перформатику як особливий науковий дискурс¹⁵.

Більше того, посилаючись на думку Джона Маккензі, дослідник припускає, що перформатизм може стати визначаючою характеристикою для XX та XXI ст., хоча з обережністю підходить до того, щоб побачити в «культурному перформансі метакоментар своєї культури»¹⁶. Вчений більше схиляється до театральних практик перформансу, в яких публічності відводиться роль співтворця всіх значень

¹³ Schechner R. *Performatyka*... S. 40.

¹⁴ Carlson M. *Performans* / przeł E. Kubikowska. Warszawa, 2007. S. 448.

¹⁵ Там само. S. 297.

¹⁶ Там само. S. 306.

і переживань, здатного декодувати, оцінювати та маніпулювати смислами. (Перформери представляють, публічність бере участь, обидва довідуються, що їх досвід складається з матеріалу, що підлягає інтерпретації та рефлексії, і ангажує — в плані почуттів, розуму, можливо, і фізично.)¹⁷

Пріоритет театрального перформансу пов'язаний, на думку Р. Шехнера, з тим, що «ритуалізований театр» має як наративний (когнітивний), так і афективний характер і спрямованість¹⁸. Мова йде про те, що прийняті в ритуалах певної культури способи поведінки сприяють спочатку деконструкції, а потім і реконструкції публічних уявлень. «Ритуалізований театр» як репрезентація репрезентації (оприлюднення ритуалів) нагадує продукцію медіакультури. Р. Шехнер використовує поняття «безпосереднього театру» (карнавали, хода, вуличні бої), показуючи, як завдяки «медіаобробці» (! — *Авт.*) він у результаті перетворюється в «наративний, ритуалізований і такий, що легко привласнюється, продукт»¹⁹.

Дослідник називає перформанс «реконструйованою дією», що несе в собі заряд заперечення, відторгнення тих чи інших значень ритуалу.

Не випадково Р. Шехнер часто використовує запропоноване В. Тернером порівняння ритуалу з тренінгами, практичними заняттями, під час яких розігруються готові тексти, прийоми поведінки, образні уявлення, а потім «розбиваються» на окремі поведінкові, мисленеві, емотивні елементи, образи, що здатні до реконструкції заново²⁰. До того ж, гра уяви або театральна інсценізація дозволяють при цьому з'єднати особистісні візії та публіч-

¹⁷ Schechner R. Performatyka... S. 308–309.

¹⁸ Там само. S. 269–279.

¹⁹ Там само. S. 91.

²⁰ Так само. S. 233.

ний (соціальний) досвід. Це надає ритуальним діям більшої свободи і сили для перетворення людини.

Враховуючи це, М. Карлсон відзначає такі важливі явища сучасного, передовсім, політичного перформансу як настанову на маскарад і мімікрію. Він, зокрема, згадуючи судження Ж. Дерріди, відзначає, що перформанс маскараду може обернутись на свою протилежність: мимоволі реконструюється те, що збирались деконструювати. Посилаючись на праці Джона Еріксона, дослідник називає це явище «повторною реєстрацією» або «повторним привласненням», якого неможливо уникнути, доки перформанс меншості або маргінесу буде подано за допомогою того, що намагаємось деконструювати (наприклад, за допомогою стереотипів домінуючої (офіційної) культури)²¹.

Низка дослідників культури і театру (Річард Шехнер, Яцек Ваховські, Даріуш Косіньський, Марк Липовецький, Світлана Мироненко, Анна Вуянович) послідовно розрізняють поняття перформансу як акції та перформативності як характеристики (властивості) цієї дії або практики виконання актів (театральних, ритуальних та ін.).

Як відзначає Анна Вуянович, спираючись на думки Д. Поссельта і Світлани Мироненко, визначальним фактором відмінності між перформансом та перформативністю є наявність суб'єкта: перформанс передбачає наявність діючого суб'єкта, перформативність (також і висловлювання) пов'язана з породженням суб'єкта мовлення у самому мовленнєвому акті²².

²¹ Carlson M. Performans... S. 276.

²² Мироненко С. Определение понятий «перформативность» и «перформанс» в научно-исследовательском дискурсе // «Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2014. № 1 (134). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/performativnye> (дата звернення: 07.03.2021).

Розрізняючи два способи розуміння перформативності: перформатику уявлень як явищ, процесів, а, відтак, ритуалів, сценаріїв, соціальних ролей і т. ін., та перформатику перформативності (медіазасобів, які встановлюють способи розуміння дійсності та реагування на ситуації), Даріуш Косинські робить акцент на процесуальності, на близькій перспективі, на форматі телешоу, зручному для введення в нього метакоментаря та багатоголосся²³. Саме так нівелюється різниця між дійсністю (реальністю) та фікцією, усвідомлюється відносність ролей перформера та публічності.

Надаючи поняттю «перформативність» ширшого значення, Р. Шехнер розуміє його як здатність наділяти об'єкт (в суспільній, політичній, економічній, особистісній, художньо-артистичній сферах) характеристиками перформансу²⁴. У цій категорії дослідник побачив поєднання характеристик, які надає поняттю теорія актів мовлення Дж. Остіна та Дж. Серля, а також: телевізійне реаліті-шоу та популярні телепрограми, інтермережі, постмодерна естетика з її симулякричністю, ідеєю деконструкції, практиками репрезентації та споживання, гендерними експериментами²⁵. За влучним висловлюванням Р. Шехнера, *simulakrum* не є ні розіграшем, ні імітацією. Він є «реплікацією» самого себе як чогось іншого. Це робить симуляції досконалыми перформативами²⁶.

Симуляції дуже нагадують театралізацію, коли артист, що увійшов в образ, живе в уявлюваному ним світі, вірить в нього, діє за його законами, змушує вірити і жити глядача. Можна думати, що закони театралізації сприяють створенню загальної реальності для сцени та глядацької

²³ Kosiński D. *Performatyka w(y)prowadzenia*. Kraków, 2016. 250 s.

²⁴ Schechner R. *Performatyka...* S. 145.

²⁵ Там само. S. 145–195.

²⁶ Так само. S. 157.

зали. Можна погодитись з поглядом Петра Гжимиславського, що, хоча дехто бачить у перформативному повороті загрозу для театру з властивою йому і необхідною для сценічної вистави театралізацією, простір дій у подібному перформативному дійстві також театралізовано, а глядач може обрати ступінь занурення у цей процес²⁷.

Можна прийняти за основу наших міркувань думку Жозетт Ферал про те, що між театральністю та перформативністю (в широкому сенсі понять) існує діалектична напруга²⁸. Власне, драмознавець зближує такі поняття як перформатизування театру та театралізація перформансу. Зокрема вона розглянула у цьому контексті деякі аспекти сучасного сценічного мистецтва (солідаризуючись з Х. Т. Леманном): домінування автореферентності над елементами інсценізації, деконструкція структури вистави, яка являє собою інсценізацію, і, врешті-решт, вторгнення реальності події, ситуації і т. ін.²⁹

При цьому ми пропонуємо врахувати і думку Б. Боймерс та М. Липовецького, яку поділяють автори монографії, про те, що перформативність у новій драмі досить часто «прямо протилежна театралізації»: «театральність і театралізація будуються на ігровому оголенні розриву між тим, що позначає, і тим, що позначається, тоді як перформатизм повністю знімає цей зазор, ототожнюючи перше з другим»³⁰. Дослідники вбачають особливе значення (пост)модерністського перформатизму в тому, що

²⁷ Grzymisławski P. Zwrot performatywny w teatrze postdramatycznym // *Przestrzenie teorii*. Poznań, 2012. 17. S. 56.

²⁸ Feral J. Rzeczywistość wobec wyzwania teatru // *Didaskalia*. 2012. № 109/110. S. 19–25.

²⁹ Там само.

³⁰ Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». Москва, 2012. С. 27.

на новому рівні відроджується ритуально-магічна складова нової драми³¹. Більше того, перформативні тексти отожднюються з «ритуальними драмами» (наприклад, Євгена Гришковця або Івана Вирипаєва)³².

Поза сумнівом, слід взяти до уваги і те, що поняття перформативності, яке виникло у контексті теорії актів мовлення, з одного боку, робить можливим опис наступних дій, а, з іншого, — стосується ефектів вжитих дій, а, відтак, того, «що змінюють вони в оточенні суб'єкта й, також, в них самих»³³.

У першому випадку перформативність може бути поєднана з діями (перформансами), у зв'язку з чим втілюється погляд на культурні явища через призму дій. У другому — перформативність стосується лише окремих ситуацій та вчинків, що мають певні наслідки для їх учасників³⁴. Тіло являє знак і зовнішню сутність такого перформансу. Перформативність, на думку дослідника, стосується одночасно і поведінкового акту, рівно як і мислення про нього, уявлення на його тему³⁵.

Приймаючи за даність той факт, що свідомість є аспектом роблення, автор статті стверджує, що внутрішній перформативний акт має як індивідуальну, так і соціальну цінність³⁶.

Таким чином, поняття перформативності пов'язується з процесами поведінки, дій «перформативного тіла», які відбуваються у фізичній, емоційній та когнітивній сферах.

³¹ Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». Москва, 2012. С. 26.

³² Там само. С. 28.

³³ Wachowski J. Ciało performatywne // Przestrzenie teorii. Poznań, 2015. 23. S. 91.

³⁴ Там само. S. 92.

³⁵ Там само. S. 95.

³⁶ Там само. S. 99.

Показово, що не тільки театрознавці, але і літературознавці звернулись до перформативного потенціалу драми як категорії тексту, яку можливо актуалізувати під час читання або постановки на сцені.

У цьому сенсі відомий польський драматург і критик Артур Грабовський відзначає, що «драмописьменник» переносить перформативну дію у сферу висловлювання, велику увагу приділяє способу мовлення (говоріння), жанровим характеристикам мовлення. На його думку, «драмописьменник» функціонує як посередник, що є інтерпретатором тексту і режисером перформансу³⁷.

Сергій Лавлинський пов'язує перформативний потенціал драми зі структурно-смаковими можливостями драматургічного дискурсу реалізовуватись у межах «комунікативної партиципації», що вимагає від учасників граничного занурення в процес естетичної взаємодії³⁸.

Для дослідника особливий інтерес складають аспекти драматургічного висловлювання, безпосередньо пов'язані з його візуально-сценічними стратегіями³⁹. Мова йде про організацію сценічного простору та «...такі властивості структури твору, які покликані наділяти статусом подіївості»⁴⁰.

Таке розуміння перформативного компонента поділяє і Тетяна Сем'ян, звертаючи увагу на ті аспекти візуальної презентації текстів сучасної драми, які є, передовсім, «дією

³⁷ Grabowski A. Dramatu-pisanie jako performans. Zeznanie sprawcy // Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne / pod red. E. Bal, W. Świątkowskiej. Kraków, 2013. S. 98.

³⁸ Лавлинский С. Перформативные аспекты драматургии Александра Струганова // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/performativnye> (дата обращения: 09.03.2021).

³⁹ Там само.

⁴⁰ Там само.

самопрезентації»⁴¹. Серед аспектів візуального перформансу дослідниця називає дії розмовного мовлення, іконічні та вербальні знаки в текстах «змішаної, креолізованої природи» (напр., «п'єса з картинками»), різні форми і способи презентації феномена тілесності (смак, запах, рух, жест)⁴².

Посилаючись на досвід численних критиків, дослідників, практиків перформансу, можна відзначити великі можливості перформування норм особистісної і соціальної поведінки, (само)ідентифікації у явищі театральних вистав. Не випадково Р. Шехнер відзначив, що постановка класичних творів на сцені, подібно до виконання обрядів, підживлюється (практиками) давніх перформансів⁴³.

Під «давніми перформансами» (або «протоперформансами») Р. Шехнер розуміє, очевидно, всі норми усталених дій, поведінки, ритуалів, у тому числі (якщо мова йде про постановку класики. — *Авт.*) традиції сценічної інтерпретації, канони рецепції твору в різних сферах літературного поля.

Театральна постановка як акт перформатування дозволяє моделювати соціально-культурні схеми комунікації, наративи, передбачати зсуви в системі регулятивів особистісної і суспільної поведінки, (само)ідентичності.

При цьому, як писало чимало вчених, активізується не тільки психоемоційний, інтелектуальний, але і тілесний досвід учасників перформансу⁴⁴.

⁴¹ Семьян Т. Перформативный характер текста современной отечественной драмы // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2012. № 1. С. 172–173.

⁴² Там само. С. 175.

⁴³ Schechner K. Performatyka... S. 25.

⁴⁴ Див. про це у працях Дж. Батлер, Е. Фишер-Ліхте, Р. Шехнера, Дж. Маккензи та ін.

Крім того, що перформативні практики функціонують в якості «метакоментаря» суспільних та культурних стосунків, Марвін Карлсон ще відводить їм роль своєрідної (медіа)лабораторії, в якій створюються нові значення, формується оцінка і здійснюються процеси неогоціації (очевидно, мова йде про обмін, про включеність у процеси посередницьких стосунків)⁴⁵.

Останнім часом пильна увага вчених націлена на специфіку мультимедійного спектаклю, в якому задіяні різні види мистецтва, новітні комп'ютерні технології, до того ж, як відзначила Надежда Пчолкіна, драматургія сюжету в таких виставах оформлюється з використанням технологій 3D, розташуванням артистів у просторі об'ємних відеопроєктів. Комп'ютерні технології дозволяють акторам змагатись з інтерактивними мультимедійними проєкціями, реальні актори замінюються віртуальними і т. ін.⁴⁶ Таким чином опановується досвід включення артистів (і глядачів) у медіареальність. Здійснюється ефект інкорпорації мультимедійного дійства у театральне (або, інколи, навпаки).

Геокультурні стратегії сучасної перформатики

Прикметно, що у сучасній культурі, пов'язаній з різнобічним усвідомленням геолокальних вимірів, поширилися підходи до перформатики й перформативних практик у контексті осмислення поняття «територія». Спроба об'єднати зусилля у цій галузі належить вченим кафедри перформатики Ягеллонського університету⁴⁷. Поняття

⁴⁵ Carlson M. Performans...

⁴⁶ Пчелкина Н. Мультимедийный спектакль-перформанс как форма современного театрального искусства // Литературный научно-исследовательский журнал. 2017. № 01 (55), часть 1. С. 200–203.

⁴⁷ Performatyka. Terytoria / red. Bal E., Kosiński D. Kraków, 2017. S. 328.

«територія» у широкому розумінні означає відокремлений (огорожений) простір у зв'язку зі спробами його формування або функціонування. Мішель де Серто влучно назвав це «освоєним чи практикованим місцем». Ці «місця» створюються, послуговуючись мовомисленням перформативних практик, у яких синтезовано досвід і стратегії різних видів мистецтв.

Серед інших дослідники виокремили поняття рециклінгу (recykling). У дослівному перекладі з англійської термін означає: запровадження до повторного уживання (обігу). До перформативних практик рециклінг увійшов у значенні повторного використання старих непотрібних речей та матеріалів.

Французька дослідниця Жозетт Ферал пропонує досить широке послуговування цим поняттям у значенні «перепрограмування форм». Це означає використання тем, стилів, мовних кліше, значення яких ще не вичерпане і не реконструйоване. Таким використанням елементів реквізиту живиться театр. За думкою Катаржини Валігури, театр є матеріальним медіа, оскільки циркуляція речей між спектаклями робить їх носіями театральної пам'яті. В інших спектаклях вживані елементи реквізиту зберігають (консервують) пам'ять від аури попереднього спектаклю. У певному сенсі ці речі є формою гри з глядачем. Вони надаються для активізації смисло-сенсорних кодів, збагачуючи сприйняття образу чи сцени інтертекстуальними контекстами.

Окремими сферами культурного рециклінгу є пародії, пастиші, переробки, ремікси, ремейки, скетчі, бриколажі, асамбляжі тощо. Прикладом літературного бриколажу слугують романи Володимира Лиса. У поетиці роману «Острів Сильвестра» вміщено невеликі п'єси, фрагменти лекцій С. Васильчука, неопубліковані есе-рецензії С. Ва-

сильчука, уривки віршів П. Тичини, Б. Олійника, В. Свідзинського. Також часто можемо виявити включення епістолярію до художніх текстів, наприклад, у романі Софії Андрухович «Амадока» в канву тексту включено листування Віктора Петрова з Софією Зеровою.

У творчості Сергія Параджанова також чинною є техніка бриколажу. Його цикл «Кілька епізодів з життя Мони Лізи» можна назвати жартом, в якому розпізнається референція до шедевру Леонардо да Вінчі. У техніці мультиплікації й асамбляжу С. Параджанов створює свої образи Мони Лізи, комбінуючи предмети й частини тіла. Кожний образ із колажу є епізодом із життя Джоконди: «Мона Ліза засоромлена», «Остання вечеря Мони Лізи». Міксування тем, мотивів італійського малярства доби Ренесансу (наприклад, картин Рафаеля і Пінтуріккіо) виявляє різноманітні, зокрема гендерні підтексти. Використовуючи все-світньо відомі сюжети, С. Параджанов пропонує незвичні способи їхнього сприйняття й ужитку. Новий твір може бути критикою, реінтерпретацією, продовженням теми, коментарем або висміюванням традиційного. Є думка дослідників, що у такий спосіб митець міг сугерувати думку про відносність естетичних критеріїв.

Поняття «асамбляж» набуло у гуманістиці двадцятого і двадцять першого століть статусу художньої техніки аутентичного контакту (чи досвіду контакту) з матеріальним предметом. У контексті філософії Ньютона асамбляж означає спосіб мислення про дійсність, у якому бінарні опозиції не існують об'єктивно, а виникають перформативно.

Враження відтворення дійсності як асамбляжу полягає в тому, що стираються кордони між елементами.

За спостереженнями Матеуша Хаберського, твори мистецтва часто дозволяють звернути увагу на спосіб існування по відношенню до асамбляжу. Йдеться про те,

що реляції з предметом, матеріалом, твором мистецтва динамічні⁴⁸. Процеси спостережень, виникнення асоціацій, сприймаються як спроба надавання сенсів. Таким чином, сприйняття асамбляжу неодмінно передбачає образ присутності (у ньому) реципієнта як Іншого. Своєрідний поліфонізм у перцепції асамбляжу можна пов'язати з фрейдистською та постфрейдистською теорією афектів. Зокрема в праці Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі «Що є філософія?» доводиться: афект є безособовою силою, яка переконує нас у тому, що кордони між окремими елементами дійсності стираються, руйнуються⁴⁹. До того ж Інший постає у такій оптиці бачення як можливий світ, який опановується тою особою, яка надає йому реальність мовлення.

Якщо взяти до уваги те, що за основу ідеї асамбляжу береться модель досвіду (опанування або переживання) чогось у дійсності, то у цьому можна виявити стирання кордонів між окремими елементами твору.

Асамбляжі нібито створені для асоціативного мислення. Так, «Фантазія з гудзиків» («Пуговичная фантазия») Людмили Зубанової викликає асоціації з деревом, створеним з гудзиків, та крони з міцних грубих ниток. В асамбляжі застосовано предмети, що мають об'єм. Відчуття фактурності позасвідомого активізує дотикові та зорові враження у реципієнта, переживання цього досвіду є значною складовою художнього твору авторки.

Ева Баль запропонувала антропологічне розуміння локальності в оптиці перформативності, що сприяє ідентифікації з місцем, часом, мовою. Якщо йдеться про локальні стереотипи, уявлення, звичаї, традиції, у нашій

⁴⁸ Haberski M. Asamblaż // Performatyka. Terytoria / red. Bal E., Kościński D. Kraków, 2017. S. 31.

⁴⁹ Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / [пер. с франц. С. Зенкина]. СПб., 1998. 98 с.

свідомості виникають образи культурних відмінностей. Італійську комедію *dell'arte* у XVIII столітті сприймали як явище провінціалізму, яке передусім викликало враження імпровізаційної гри бродячих акторів. Можна помітити, що у різних національних культурах елементи цієї комедії (чи у подальшому техніки гри) наповнювались локальним колоритом: варто згадати англійську комедію *stand up*, російські жарти, польські фрашки.

Варто додати, що завдяки поняттю локальності вдається мобілізувати у свідомості реципієнта ознаки як сучасної культури, так і традиційної. Завдяки перформативним практикам оприявнилась проблема локальності культур у змішаних мегаполісах. Творчість одеських драматургів Анни Яблонської та Олександра Марданя може слугувати влучним прикладом подібного явища. За висловлюванням О. Марданя, він пише російською, а думає як українець. А. Яблонська також згадувала, що у її мисленні вкорінена українська культура, але писала вона російською з огляду на потреби ринку й читацько-глядацької аудиторії. І, навпаки, російськомовний поет Борис Херсонський останнє десятиліття в житті й у творчості часто послуговується українською мовою, визнаючи при цьому, що мислить він російською.

Ще одне поняття може бути актуалізоване з огляду на перформативні властивості. Англійською воно звучить як *re-enactement* (або «реконструкція»). У семіотичному аспекті Ванда Швіонтковська пов'язала його з ре-актуалізацією подій, відтворенням практики минулого, поновного втілення. Наступне значення цього вже неодноразово тиражованого терміна наближається до розуміння вистави як переживання участі в чомусь. Чинною у цьому явищі є категорія репрезентованого (представленого) простору, який створюється завдяки символічній дії уяви суб'єкта.

Поняття ре-енактеман може розглядатися і як перформативне відтворення, як те, що повернене пам'яттю, реконструйоване, поновлене, повторене чи віднайдене. Суб'єктність і авторство події при цьому стираються. Тим більше, що мотиви авторської поведінки можуть не зберігатися. Прикладом може слугувати вже згадуваний твір Софії Андрухович «Амадока», у якому світ візії реконструйований за допомогою фотографій, щоденників, листів, тісно переплітається із реальним, крім того у тексті наявні наратори, голоси яких звучать із різних пластів (не)буття. У романі актуалізовано символічний художній простір мистецької уяви: ре-актуалізується простір спогадів про середньовічне озеро Амадока, що, за описом Геродота, було розташоване десь між сучасними Тернополем і Кам'янцем-Подільським. Роман про пам'ять та забуття поновлює художню практику відтворення того, що без сліду зникло з мапи, з підручників, але не з глибинних файлів людської свідомості.

Відома американська дослідниця перформативних практик, політичних процесів, феміністського театру Діана Тейлор зокрема уточнює, що конститутивним елементом кожної реконструкції є тіло й тілесна трансмісія практик. Дослідниця впровадила у свої студії поняття «сценарій», який можна зіставити з поняттям вірець (взірці). Вона розглянула це явище в оптиці «своєрідної культурної уяви», маючи на увазі набір можливих культурних практик, локальні способи розв'язання конфліктів, кризових станів тощо.

На основі розглянутого вище поняття можна говорити про перформативні практики історичної реконструкції у формі численних видовищ (інсценізації лицарських боїв, повстань, турнірів, штурму фортеці тощо). До цивільних перформативних практик реконструкції належать: етно-

забави (у процесі яких учасники долучаються до виробництва старовинних речей у господарствах, до виготовлення страв національної кухні). Міркуючи про характер подібних практик, варто замислитися над вжитком близьких в аспекті перформативної дії термінів: «сценарій» та «вистава». Одним із найбільш властивих духу перформансу є поняття «вистава», яке містить значення того, що створюється колективно в момент тривання (розігрування). За спостереженнями Даріуша Косінського, термін вистава сугерує думку про те, що створюється в процесі співтворчості з публічністю. Видовище як подібна, але не тотожна категорія, заявляє про щось штучно створене за сценарієм, про певний контроль над виконанням, про поділ на виконавців і глядачів. Видовище нерідко заангажоване до політичного чи етичного дискурсів, у той час як вистава не дає, як правило, підстав для такої інтерпретації. Крім того, видовище передбачає зорове сприйняття колективного дійства, в якому відбувається емоційна взаємодія виконавців та глядачів.

Не випадково Микола Хренів доводить, що в основі видовища лежать не художньо-естетичні, а соціально-психологічні чинники⁵⁰. Отож в дію вступають чинники колективного збудження, а, нерідко, й доведення до спільного (колективного) екстатичного стану.

Візьмемо до уваги й таку властивість видовища як масовім, зведений нерідко до егалітарності. Особливістю таких форм видовищності як карнавал і шоу Марія Абисова вважає можливість для глядача звільнитися від пасивної ролі суб'єкта й пережити свою належність до чогось загального⁵¹. У такий спосіб реальний світ пере-

⁵⁰ Хренів Н. Зрелища в епоху восстання масс. М., 2006. 646 с.

⁵¹ Абисова М. Видовище як форма масової комунікації в умовах комунікаційного плюралізму // Вісник Національного авіацій-

творюється на віртуальний симулякр. «Шоу переводить переживання з конкретного тілесно-чуттєвого плану в сферу віртуального, забезпечує ілюзію публічної участі»⁵². У той же час, як доводить автор статті, спектакль або вистава несе у собі споконвічну подвійність, вказуючи на реальність і одночасно створюючи її символічний образ. Це завжди має характер елітарного дійства, яке виконує функції психологічної розрядки, інтелектуальної сублімації⁵³. Розгортаючи думки дослідників, можна припустити, що вистава, на відміну від видовища, дає імпульс до інтелектуальної співпраці й особистісного переживання, часто на засадах самоідентифікації з образами на сцені. Видовище ж у силу масового характеру екстатичної співучасті позбавляє того, хто знаходиться у ролі реципієнта, можливості індивідуального співтворення акції. Така форма інтеракції навпаки виявляє переваги колективістського сприйняття на основі стереотипного бачення й розуміння.

Завершуючи короткий огляд досліджень, що стали теоретичною базою наших спільних міркувань та особистих спостережень, треба наголосити на відкритості перформативних студій до залучення різнобічних методів, прийомів, форм наукового дослідження. Це чинний активний процес, що закоординований на суспільно-гуманітарній сфері сучасних науки й культури, тому сама практика життя корегує його зміст і характер.

ного університету. Серія: Філософія. Культурологія. 2011. Том 14, № 2. URL: <http://jrn1.nau.edu.ua/index.php/VisnikPK/article/view/8780> (дата звернення: 05.03.2021).

⁵² Там само.

⁵³ Там само.

Література

Абисова М. Видовище як форма масової комунікації в умовах комунікаційного плюралізму // Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Філософія. Культурологія. 2011. Том 14, № 2. URL: <http://jrn1.nau.edu.ua/index.php/VisnikPK/article/view/8780> (дата звернення: 05.03.2021).

Гирц К. Интерпретация культур / пер. с англ. Е. М. Лазаревой; под ред. А. Л. Ефимова. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2004. 560 с.

Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / [пер. с франц. С. Зенкина]. СПб.: Алетейя, 1998. 98 с.

Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. Москва: Астрель : АСТ, 2006. 158 с.

Лавлинский С. Перформативные аспекты драматургии Александра Строганова // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/performativnye> (дата звернення: 09.03.2021).

Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.

Мироненко С. Определение понятий «перформативность» и «перформанс» в научно-исследовательском дискурсе // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2014. № 1 (134). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/performativnye> (дата звернення: 07.03.2021).

Пчелкина Н. Мультимедийный спектакль-перформанс как форма современного театрального искусства // Литературный научно-исследовательский журнал. 2017. № 01 (55), часть 1. С. 200–203.

Савчук В. О перформансе и театре // Режим актуальности. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004. 280 с.

Семьян Т. Перформативный характер текста современной отечественной драмы // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2012. № 1. С. 172–173.

Хренов Н. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. 646 с.

Bal E. Roberto Benigni i Beppe Grillo obalają premiera. Teatralność i polityczność jako dwa aspekty performatywności // *Performans, performatywność* // *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne* / pod red. E. Bal, W. Świątkowskiej. Kraków, 2013. S. 214–222.

Carlson M. *Performans* / przeł. E. Kubikowska. Warszawa 2007. 448 s.

Feral J. Rzeczywistość wobec wyzwania teatru // *Didaskalia*. 2012. № 109/110. S. 19–25.

Fischer-Lichte E. *Estetyka performatywności* / przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008. 353 s.

Grabowski A. Dramatu-pisanie jako performans. Zeznanie sprawcy // *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne* / pod red. E. Bal, W. Świątkowskiej. Kraków, 2013. S. 98.

Grzymisławski P. Zwrot performatywny w teatrze postdramatycznym // *Przestrzenie teorii*. Poznań 2012. 17. S. 56.

Haberski M. *Asamblaż* // *Performatyka. Terytoria* / red. Bal Ewa, Kosiński Dariusz. Kraków, 2017. S. 31.

Kosiński D. *Performatyka w(y)prowadzenia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. 250 s.

Performatyka. Terytoria / red. Bal Ewa, Kosiński Dariusz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017. 328 s.

Schechner R. *Performatyka* / wstęp, przeł. T. Kubikowski. Wrocław, 2006.

Talar M. Flanerie spojrzenia, czyli sztuka bycia hiperwizorem na przykładzie «Życia seksualnego dzikich» Krzysztofa Garbaczewskiego // *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne* / pod red. E. Bai, W. Świątkowskiej. Kraków, 2013. S. 182.

Wachowski J. Ciało performatywne (Performative body) // *Przestrzenie teorii*. Poznań, 2015. 23. S. 91.

2. ПРОБЛЕМА ПРИСУТНОСТІ У ЧАСІ Й ПРОСТОРІ (ПРИВЛАСНЕННЯ ЧАСУ МИСТЕЦТВОМ ФОТОГРАФІЇ ТА ПЕРФОРМАТИЗАЦІЯ ПУБЛІЧНОГО ПЕРЕБУВАННЯ В МУЗЕЇ)

У контексті теорії культурних поворотів Доріс Бахманн-Медик зауважує, що більшість сучасних культурних поворотів (перформативний, постколоніальний, лінгвістичний...) оприявнюють глобальні зміни, пов'язані, передовсім, з категорією простору.

Дослідниця пише: «Якщо гуманітарні та культурологічні науки визначалися переважно категорією часу, то за останній період принципова увага сфокусована на просторі»¹. Це пояснюється, на її думку, потребами «локалізації культури», стратегіями репрезентації, чинними для інтерпретативного повороту, змінами у розумінні та у функціонуванні категорії «простір», яка стає аналітичною категорією, принципом побудови соціальної поведінки, «мірою матеріальності й близькості досвіду»².

Подібним чином суспільство охоплено ідеєю ущільнення часу. Синтез минулого і сучасного (явищ, наприклад, у спогляданні (переживанні) фотографії або у процесах самоусвідомлення в музеї) створює уявлення про конструювання неоднозначного медіапростору. На сприйняття часу властиве, передусім, медіа, впливає те,

¹ Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М., 2017. С. 46.

² Там само. С. 46, 47.

що континуум постає як лінійна безперервна категорія (й усвідомлюється як текст), але, водночас, сприймається як дискретне явище, що узгоджується з епохою інформативно-технологічного буму.

Певне переформатування у наш час відбувається з поняттям присутності у часі і просторі, що виявляється у різних видах, формах мистецтва, публічних діях, дискурсивних практиках тощо. У цьому ракурсі цікавий досвід дозволяє пережити сучасне фотомистецтво та процеси ідентифікації себе, які відбуваються з відвідувачем музею.

Не випадково Сьюзен Зонтаг ототожнює досить молоді (веде свою історію від 1839 року) мистецтво фотографії з привласненням досвіду. Для неї фотографії в якості зображення «...не стільки висловлювання про світ, скільки його частини, мініатюри реальності, які може виготовити або придбати будь-хто»³.

Фотографування, яке завжди розглядалося як елемент ритуалу родинного життя, створює ілюзію володіння минулим, якого немає. У той же час це мистецтво допомагає людям оволодіти тим простором, в якому вони не почувають себе впевнено. Не випадково, вважає С. Зонтаг, фотографія супроводжує туризм. У такий спосіб, фіксуючи подробиці подорожі, вдається задокументувати, що подорож відбувалася, а саме відбувся «процес споживання» вражень⁴. «Фотографування свідчить про набуття досвіду і, в той же час, звужує його — обмежуючи пошуками фотогенічного, перетворюючи досвід у зображення, у сувенір»⁵.

Дослідниця пов'язує психологічні мотиви такої споживацької пристрасті, часто агресії, з тим, що у сучасному

³ Зонтаг С. О фотографии. М., 2012. URL: <https://www.rulit.me/books/o-fotografii-read-280021-1.html> (дата звернення: 20.10.2020).

⁴ Там само.

⁵ Там само.

цивілізованому суспільстві доволі травматично відбувся відрив від минулого.

З одного боку, фотографування обмежує досвід, перетворюючи його на зображуване. Фотографія стає головним посередником у сприйнятті дійсності. У своєму фільмі «Людина з кіноапаратом» (1929 р.) Дзига Вертов створив ідеальний образ фотографа, що у постійному русі не може втручатися у події.

З іншого боку (як у фільмі «Вікно у двір» (1954 р.) Альфреда Хічкока), фотограф, обмежений у рухах, виявляє участь у подіях саме в процесі зйомки, що оприявнює його співучасть у тому, що робить сюжет цікавим, вартим фотографування...»⁶

Спираючись на спостереження Сьюзен Зонтаг, можна виявити ряд чинників (форм) участі у стосунках з іншою особою (світом) через посередництво фотографування. Йдеться про такі модальні реєстри співучасті як: презентація співучасті у події, ілюзіях (символічної) присутності у події (і, в той же час, — реальної відсутності); пропозиція естетичної або етичної норми, а також — характер проникнення до сфери буття іншого, почасти — чужого.

Зробити фото, як міркує С. Зонтаг, означає «причаститися до смертності» або до хвороби (потворства) людини, при цьому глядача примушують взяти відповідальність на себе, наприклад, за представлену травму.

Подібний досвід долання травми (скажімо, від споглядання жахів війни або виродків на фотографіях Діани Арбус) провокує ситуацію перформативного опанування (привласнення) досвіду.

Розглядаючи знімки, що викликають почуття жаху, огиди, відчаю, почуття провини, більшість з нас відчуває по-

⁶ Сонтаг С. О фотографии. М., 2012. URL: <https://www.rulit.me/books/o-fotografii-read-280021-1.html> (дата звернення: 20.10.2020).

требу перервати цей процес. Зворотніми сторонами цього може бути збудження. Це доводить досвід Діани Арбус, яка писала, що фотографування виродків породжувало ефект вражаючого підйому, викликаного, очевидно, сублімативними процесами. Поряд з таким сублімативним перенесенням нереалізованого бажання ці знімки, ймовірно, викликали психічне руйнування суб'єкта бачення, наслідком чого й стало самогубство Д. Арбус⁷.

Навколо фотографії як перформативного мистецтва, безумовно, утворилося нове розуміння часу та простору. Передусім сформувалась ілюзія відсутності часу за умов його опредмечування в умовній реальності. Виникає враження, що розмикаються усілякі кордони, втрачається будь-який зв'язок з контекстом.

На одній фотографії можна побачити історичне минуле і сьогодення, свідчення віків (наприклад, єгипетські піраміди) і момент народження дитини, який для батьків є визначеним у часі. Для стороннього споглядача цей момент увійшов у вічність.

Очевидно, що у самій природі фотографування закладено ідею створення театралізованого світу. Нереальним на знімках, передусім, є зафіксований час, звичайно ж, завжди минулий. Ілюзія минулого в перформативній інтеракції створює враження розширення естетичного досвіду, який мимоволі трансформується у спосіб бачення. Охоплення уявної реальності (зовсім не обов'язково, щоб фото з псевдоіндіанцем передавало хоч якісь деталі існування цієї народності) надає їй статусу оцінювання.

Мистецтво фотографії, перформативне за своєю сутністю, як ніяке інше, можливо, фіксує і тим самим про-

⁷ Див. про це, напр.: Сонтаг С. Смотри́м на чужие страдания. М., 2013.

блематизує ідею присутності (тілесної, зрозуміло ж) у просторі. Слідом за В. Рыбаковим під присутністю розуміємо динаміку просування, проявлення якогось предмета, тіла у просторі»⁸.

Як і в інших перформативних практиках, у фотографуванні відбувається подвійне усунення кордонів між перформатором (найчастіше фотографом) і глядачами (разом з перформатором). При цьому усі вони постійно змінюють свою позицію: глядач бере у руки камеру і фотографує. Таке розмивання кордонів накладає на обидві сторони дійства відповідальність за те, що відбувається.

Загалом, в інтерактивній дії фотографування беруть участь мінімум чотири сторони, кожна з яких має свою установку, свої обмеження... Три суб'єкти (фотограф, той, кого фотографують, хоча це може бути й об'єкт, та реципієнт) та камера з тільки їй властивою програмою.

Слід зазначити, «що у перформативних практиках феномен присутності відрізняється від інших дискурсивних практик, перш за все, способом проблематизації ситуації»⁹. Оскільки інтеракція і театралізація події є для фотографії чинними, логічно думати, що одним з її завдань буде створення ефекту присутності в певному моменті життя й у певному просторі, принаймні просторі переживання того досвіду, який ми отримуємо, коли вдивляємося у фото.

Ілюстрацією привласнення культури минулого, особистісного досвіду, вписаного у цю культуру, а, попри це, не лише зрозумілого для сучасників, але й такого, що слугує процесам (само)ідентифікації; встановленню контактів з суб'єктом через власний світ реципієнта, може стати

⁸ Рыбаков В. Перформанс как способ проблематизации присутствия // Философские науки. 2016. Вып. 11. С. 159–163.

⁹ Там само.

фрагмент з роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів». Наведемо його. «Химерний знімок, якийсь учепистий, не відірвешся — може, тим, що жінка на ньому, якраз як фотограф клацнув об'єктив, спустила очі на малюка, і ми по цей бік об'єктива, залишилися чекати, аж доки вона знов підведе на нас погляд: ефект, якщо вдивлятися довше, доволі неприємний, надто коли знаєш, що тієї жінки вже кільканадцять років нема на світі, і якими б очима вона глянула, якби стрепенула була б в ту мить повіками, того нам ніколи вже не дізнатися... Так би мовити, піднято з дна часу, підсвідомий стереотип сприйняття:десь вони там під мулом літ собі лежали, а ми їх узяли та видобули на світ — ошасливили б то, чи як?

Ось чим різниться подружжя від усіх, хай би й яких вольтанутих за температурою, кохання і закохання: воно включає обов'язковий обмін привидами. Твої небіжчики робляться моїми, і навпаки»¹⁰. Модальність висловлення у наведеному фрагменті дозволяє встановити зв'язок знімка з потребою (само)ідентифікації його реципієнта. Привласнення чужого досвіду шляхом його споглядання викликає роздуми наратора про етичні аспекти такого «споживання» чужої долі, того, що відбулося і того, що могло, але не відбулося. Крім того, про фотографії йдеться як про засіб (маркер) перевірки достовірності існування того (і тих) хто вже не присутній у полі зору (полі знаків взагалі).

Здатність фотографії «жити своїм життям», поза суб'єктом, який їх створив, не раз була художньо інтерпретована у мистецтві слова. Фотографії живуть своїм окремим життям в уяві старого фотографа, героя п'єси Олександра Строганова «Чорний, Білий, акценти Черво-

¹⁰ Забужко О. Музей покинутих секретів. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2745> (дата звернення: 27.08.2020).

ного, Помаранчевий». Фізична присутність героя (на відміну від присутності його суб'єктності на фото) ставиться під сумнів, тому у п'єсі діє голос Плаксина:

«Голос Плаксина. Что же касается фотографий, в особенности контрольных отпечатков... всяких, всевозможных фотографий... любительских ли, на документы ли... вот, даже, тех фотографий, что скомкали вы и бросили в корзину... Они, дорогие мои, имеют неоспоримое право на самостоятельную жизнь... Нас в тех снимках, можете мне верить, много больше, нежели в самих себе¹¹».

Драматургія уяви розігрується в залежності від того, чи є суб'єкт об'єктом фотографування, чи ще ні. У словесній грі формується певна модель комунікації; погляд на знімки позиціонується поряд із поглядом зі знімків, кадр деформує характер бачення, згідно з яким виявляється релятивізм дійсності і зображення. Момент створення кадру і стає дійсністю зображування. Отож, варто ще раз згадати міркування С. Зонтаг про спробу об'єднати у мистецтві фотографії предмет фотографування та характер бачення.

«Елизавета. Что вы имеете в виду?

Сев, Она смотрит на фотографии или с фотографий, когда знакомится с отцом?.. Ну что же здесь непонятного? С какой стороны фотографии она вспоминает отца?»¹²

Перефразовуючи відому думку Андре Кертеса¹³, можна думати, що персонажі п'єси існують лише на фотографіях, а в уяві читача розгортаються події, принаймні частина дії відбувається у призмі дзеркала (або об'єктиву).

¹¹ Строганов А. Черный, Белый, акценты Красного, Оранжевый. Контрольные отпечатки в 2 действиях. М., 2010. URL: <http://www.stroganow.ru/texts/> (дата звернення: 10.08.2020).

¹² Там само.

¹³ «Мой инструмент — камера. Посредством нее я придаю смысл окружающему» (Андре Кертес).

Ми дивимось у «вічко» фотооб'єктиву, але і він дивиться на нас.

Відображені постаті оживають і живуть власним життям поза будь-якою суб'єктивністю, точніше, вони діють такими, якими їх побачили в момент зйомки.

Подібний «режим» відносин між реальним і уявним описує Жіль Дельоз щодо кінематографічної оптики¹⁴. Культуролог обґрунтовує кристалічний спосіб співіснування реальних і уявних образів (і це йому нагадує кристалічну структуру): два способи існування тепер об'єднуються в колі, де реальне та уявне... міняються ролями й стають такими, що їх не можна розрізнити... це «злипання» певного актуального образу та його віртуального образу, а на перехідних ділянках інколи виникають сполучення режимів»¹⁵.

Посилаючись на міркування Анрі Бергсона, дослідник спостерігає такі сенсомоторні ситуації, коли оптичні ефекти виникають поза хронологічним образом часу¹⁶. При цьому ані сучасний план подій, ані умовно минулий не відтворюють реальність, але створюють умови для руху. Обидва світи (уявний і ніби реальний) постають наче у позачасовості, відповідно до оптичних ефектів кристалічних форм. Саме такі оптичні ефекти викликають до дії калейдоскоп образів у п'єсі А. Строганова «Чорний, Білий, акценти Червоного, Помаранчевий». Старий фотограф (батько) Плаксін вступає в діалог з прийомним

¹⁴ Делёз Ж. Кино. М., 2004.

¹⁵ Комиссарова Т., Ястреб Н. Философское и лингвистическое обоснование визуального языка фотографии // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. 2016. № 2 (12), декабрь. С. 89.

¹⁶ Давыдова О. Нарратив в фотографии: аффект вне времени // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2014. № 3. С. 86–89.

сином Смаховим, який, з певною долею вірогідності, що дозволяє відчувати поетика діалогів, не існував ні раніше, ні тим більше зараз. Голос Плаксина (на тлі контрольних відбитків) і Голос Смахова звучать у одній протяжності, що створює паралельну реальність, у якій комунікують їхні постаті (в іншій сцені).

Фотографічні знімки оживають, нібито кристал повертається і на нього потрапляє світло: дочка й мати, Ольга й Єлизавета, здається, плывуть у молочній річці в іншому вимірі, подібному до сну далеко від реальності, а потрапляють у той вимір, в якому нібито їх згадує Плаксін.

«Єлизавета. Дважды в одну реку не войдешь, как тебе известно... надеюсь тебе это известно? Это уже другая река и мы другие! Не смей, слышишь?! Мы плывем в обратном направлении, плывем от тебя... И нечего тревожить нас»¹⁷.

Можна думати, що тут виникає фантастичний образ, який одночасно фіксує і момент споглядання фотографом предмета (об'єкта зйомки), і (умовно кажучи) суб'єктивну візуалізацію «внутрішнього стану» того предмета/об'єкта в процесі роздивляння фотографії реципієнтом.

Варто звернути увагу й на довільне гротескне розмивання часових планів у поетиці висловлювання. Релятивність сноподібної часовості набуває майже кінематографічної пластичності.

З'єднувальною ланкою внутрішньої дії в п'єсі барнаульського драматурга постає фотографічний рефлекс кольорів: чорного, білого, акцентів червоного, помаранчевого. Уявна постать Смахова означена одягом білого кольору, градація сприйняття якого означена фантастично-

¹⁷ Строганов А. Черный, Белый, акценты Красного, Оранжевый. Контрольные отпечатки в 2 действиях. М., 2010. URL: <http://www.stroganow.ru/texts/> (дата звернення: 10.08.2020).

містичним флером («В белом одеянии. Неземной белый цвет. Звнящий белый цвет. Такой цвет, наверное, больше и не встретить»¹⁸).

За спостереженнями Сергія Лавлінського, що обстоює перформативний характер дії в п'єсі, «...кожна зі сцен демонструє різні форми втілення (тілесного та/або безтілесного) у свідомості Плаксіна тих чи інших людей, що колись були сфотографовані ним»¹⁹. Театрознавець зауважує, що читач, світогляд якого «...кожного разу по-своєму збігається з кругозором Плаксіна», стає учасником театральної гри («За її умовами внутрішній світ головного героя набуває просторової форми буття, а театральне і фотографічне постають у межах п'єси ізоморфно»²⁰).

Комунікаційний формат присутності реципієнта завдає, безумовно, назва п'єси та її підзаголовок «контрольні відбитки у двох діях». До того ж, варто взяти до уваги і пропозицію С. Лавлінського вважати, що множинність суб'єктів, відображених у свідомості старого фотографа (Плаксіна), закоординована на візуально-ціннісних засадах, які показують сценічний характер фотографії та її сприйняття (як, наприклад, у праці Р. Барта «Camera lucida»)²¹.

Можна сказати, що театр, у якому діють фотографії і різні за характером матеріалізації (голоси, сліди, тіні, персонажі, які діють...), персоніфіковані об'єкти фотографічного освоєння життя Плаксіним, дозволяє досягнути відносності часу щодо всіх тих (близьких і випадкових

¹⁸ Строганов А. Черный, Белый, акценты Красного, Оранжевый. Контрольные отпечатки в 2 действиях. М., 2010. URL: <http://www.stroganow.ru/texts/> (дата звернення: 10.08.2020).

¹⁹ Лавлинский С. Перформативные аспекты драматургии Александра Строганова // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 46.

²⁰ Там само. С. 46.

²¹ Там само. С. 47.

учасників фотозйомки), які «виринають» з надр свідомості старого фотографа.

Перефразовуючи думку Вілема Флюссера, можна сказати, що старий фотограф живе лише функцією створених ним образів: уява перетворилася на галюцінацію. Герой вже не в змозі декодувати ці образи, тому й сам вже стає втіленням світу образів, створених за допомогою об'єктиву²². У поезиї висловлювання суб'єктів, голосів, що нібито отримують окремішність, відтворюється двоспрямований погляд: з минулого у сьогодення реальності і навпаки.

Весь час у діалозі з уявним прийомним сином, якого, вочевидь, не існувало в реальності, Плаксін згадує про екзистенціальний обрив часу (він десь пропав на кілька років, чи то був у божевільні, чи то блукав — не відомо точно, так само, як і те, де він був). У його репліках пластично передається погляд митця на сина, причому єдиною певною реальністю у цій сцені здається освітлення.

«Плаксин: «При определенном освещении — сколько угодно... Да, соглашусь, вид несколько неестественный, я бы даже сказал марсианский вид... Ну и что? Взгляд художника на приёмного сына... Вот таким я вижу его теперь... Таким он мне представляется... Спустя год или два года, точно не упомяну... Между прочим, это более реалистично, да, я настаиваю, это более реалистично, нежели, скажем, нежели... Сами посудите, предположим был бы он одет простенько... ну, вот, хотя бы как мы с вами... (Невидимым осветителям). Я прав, Господа Осветители?»²³

²² Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб., 2008. С. 10.

²³ Строганов А. Черный, Белый, акценты Красного, Оранжевый. Контрольные отпечатки в 2 действиях. М., 2010. URL: <http://www.stroganow.ru/texts/> (дата звернення: 10.08.2020).

Не випадково Валерій Савчук пов'язує мистецтво фотографування із засадами такого сучасного спрямування у культурологічному мисленні як топологічна рефлексія²⁴.

Певними логічними чинниками такого сприйняття є, на його думку, здатність фотомистецтва до репрезентації ідеї, концептуалізації фотообразу, йдеться, отож, про конструкцію певного фокусу бачення, що спирається на раціональність мислення²⁵.

Зміщуючи ракурс аналітичної активності, дослідник усвідомлює, що фотообраз не лише ілюструє концепт, але й може бути відносно незалежним від культурної ситуації. Також ракурси активності (особливо у сучасну епоху) зміщуються від суб'єкта до об'єкта, який «хоче бути сфотографований»²⁶.

У фотографуванні В. Савчук передусім спостерігає «позу логоса» (спосіб схоплювати й утримувати стан людини у її готовності саме так сприймати, переживати, бачити)²⁷. Зважаючи на процеси наближення сучасного мистецтва до медіареальності, можна спостерігати, як фотографія входить у медіапростір, формує способи сприйняття, трансляції, а також — способи виявлення внутрішнього світу реципієнта. Сучасні медіа, як неодноразово розглядалося дослідниками, дозволяють описати досвід сприйняття або несприйняття оточуючої дійсності. Аналіз структури медіальності дозволяє осмислити різні способи життя, різні картини світу, різні мови...²⁸

²⁴ Савчук В. Топологическая рефлексия // Политическая концептология. 2012. № 4. С. 174–305.

²⁵ Там само. С. 216.

²⁶ Там само. С. 216.

²⁷ Там само. С. 217.

²⁸ Там само. Так, В. Савчук пише про нові засоби формування мовильної, інтернетної мови... С. 226.

Цілком зрозуміло, що й перформатизований музейний простір так чи інакше «вписується» у сучасну медіарезальність. Доречно згадати, що культурознавці вважають музей особливим, майже містичним простором, у якому здійснюються практики комунікації, (само)ідентифікації, трансформації свідомості і т. п.

Володимир Абашев, розглядаючи феномен оживання експонатів у музейному просторі, влучно використав метафору, яку знаходимо в праці Р. Якобсона, щодо семіотичних антиномій скульптури, йдеться про стосунки між мертвим і нерухомим та оживленим рухомим. Музей характеризується як поле драматичних семіотичних антиномій, які закликають до уяви і запускають механізм поетичних трансформацій²⁹.

У нашій уяві музей інтенсифікує переживання кордону: між сучасністю і минулим, між світом живих і мертвих. Цей кордон матеріалізується у вигляді скла вітрин, сигнальної розмітки, мотузка тощо. Вже неодноразово зверталася увага на взаємооберненість такого кордону, адже відвідувач завжди може опинитися на місці експоната.

Ця ситуація викликала ряд медійних втілень, досить згадати хоча б фільми «Музей воскових фігур» 1–2, Ентоні Хікокса (80-ті рр.), «Ніч в музеї» Шона Леві (2006, 2009 рр.), «Жах в музеї» Говарда Лавкрафта, «Вбивство в музеї воскових фігур» Джона Карра.

Стає зрозумілим, що експонати в музеї виконують знакову функцію повідомлення про історію (події), людей. Не випадково Микола Федоров, відомий російський бі-

²⁹ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии А. Пушкина // Р. Якобсон. Избранные работы по поэтике. М., 1987. С. 168–170. Цитуємо за статтею: Абашев В. Музей как топос массовой культуры // Топографии популярной культуры. М., 2015. С. 324.

бліограф, вважав, що музеї слугують воскресінню померлих душ і воз'єднанню роду³⁰.

Ця ідея певною мірою розкривається у численних художніх творах. Крім вже згаданого роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» можна ще назвати романи Хав'єра С'єрра «Хазяїн музею Прадо», Тетяни Устинові «Дивні справи твої, Господи!»

Все більше дослідників (І. Щепеткова, Т. Калугіна, Г. Грибкова, А. Нікіфорова, Т. Гордєєва, Л. Шляхтіна, О. Краснова) звертаються до проблеми театралізації музейного простору, події в якому все ширше охоплюють соціокультурні практики гуманізації суспільства.

Типологію видів театралізації музейного простору запропонувала у своїх працях Ірина Щепеткова³¹. Вона розглянула сучасний музей як комунікативний простір, відкритий для художньої практики, в якому одночасно відбуваються перформативні акції, театральні вистави, костюмовані дійства, дидактично-просвітницькі проекти, хеппінєнги, флешмоби і т. ін. Інтерактивне привнесення мовленнєвих знаків інших культурних явищ проявляється, на її думку, в інсценізації образів та ритуалів, у проведенні рольових та навчальних ігор. Особливістю подібних акцій, за її спостереженнями, став відхід від візуальної складової музейної експозиції і створення можливості «прожити» музейні події у певному контексті і просторі.

Безумовно, це свідчить про успішну перформатизацію музейного простору. Споглядання змінюється на втягання у безпосередню дію. Не менш важливою є функ-

³⁰ Федоров Н. Музей, его смысл и значение // Собр. соч.: в 4 т. / сост. А. Г. Гачева, С. Г. Семенова. Москва, 1995. Т. 2. С. 370–422.

³¹ Щепеткова И. Музей: метаморфозы театральности. СПб., 2005. 189 с.

ція відпочинку, динамізації фізичних та інтелектуальних можливостей в межах так званого «вільного часу». Не випадково, скажімо, співробітники Театру Фонтанного дому (при музеї Анни Ахматової у Санкт-Петербурзі) вважають, що дають відвідувачам «імпульс захвату, з яким вони йдуть додому і відкривають книги»³².

Феномен театралізації, безумовно, сприяє оживленню атмосфери музею, акція відбувається не лише між експонатами і відвідувачами, оскільки у взаємодію вступає інститут культурної пам'яті, «увійти» до якого допомагає магічна сила креації, що народжується в цей час. Музей, як доводить у дисертації дослідниця, прагне в сучасному соціумі стати «музеєм-подією» і «музеєм-співбуттям»³³.

Цікава творча спроба спрямувати на відвідувача одночасно тексти книг і газет, образи, реалії епохи, час, особисті речі, листи, фотографії... спостерігається у сценаріях-інсталяціях Одеського літературного музею. Поетичне мислення або образне бачення світу, власне, організує особливу атмосферу такого перформативного спектаклю, в якому відвідувач сам, без супроводу, пересувається залами відповідно до своїх уподобань, інтуїції, часто поза хронологією і логікою. Сама можливість особистісного втручання у простір того чи іншого літературного світу (будь то письменник, школа чи окреме видання) створює сюжетну логіку дійства: емоційно-почуттєвий досвід освоєння (і привласнення) простору, організованого працівниками музею світу, відбувається у кожного по-своєму, і залежить від багатьох умов контек-

³² Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. URL: <https://akhmatova.spb.ru/events/museum-theater/> (дата звернення: 25.01.2021).

³³ Щепцова И. Театрализация музейного пространства как форма взаимодействия с посетителями: дис. ... канд. культурологии. СПб., 2006. 249 с.

сту, горизонту сподівань, того інтересу, який мотивував інтеракцію.

Варто звернути увагу на те, що головним артефактом, об'єктом і суб'єктом дії в літературних музеях є Слово. Можна простежити внутрішній зв'язок між прийомами документального театру і музейними практиками, завдяки яким поетичне слово випробовує учасників музейних акцій, оскільки утворюється безпосередня сигнальна ланка між словом (наприклад, віршем у старовинному першодруці) і читацьким досвідом. Навіть процес читання цього вірша на пожовклому папері, особливо, якщо йдеться про рукопис, написаний нерозбірливо, в стані натхнення... відмінний від того, як ми «пробігаємо» цей же текст у книзі, перебуваючи, наприклад, вдома, не вдумуючись у деталі, і т. п. Музейна атмосфера сприяє особливому напруженню в моменті читання і відвідувач, до певної міри, бере участь у створен художнього світу поета. Це читання, концептуально навантажене контекстом, певною мірою відрежисоване працівниками музею. Тим не менше, кожен артефакт є чинником відповідної дії, яка відбувається тут і тільки зараз, причому суб'єкт акції безпосередньо й одночасно перебуває й у ролі об'єкта.

Не дивно, що музейний простір, відкритий для спілкування, приваблює учасників різних перформативних практик. Так, у Художньому музеї Естонії у 2017 році проходив танцювальний перформанс і майстер-клас Тетяни Романової «Тіло і простір», яка на практиці продемонструвала, що у танку людина інтерпретує простір, наповнює його речами, думками, діями.

У 2010 році в місті Воронежі пройшла програмна експозиція перформансу «Живий музей перформансу». В якості кураторської стратегії обрано «промовляння» до відвідувачів артефактами і документами, серед яких

Олександр Повзнер запропонував створення медитуючих скульптур з відвідувачів.

Не випадково Н. Мочалова розглядає простір сучасного музею як механізм індивідуальної та колективної ідентифікації, оскільки цей простір демонструє (і, додамо, дозволяє реалізувати) актуальні, життєво необхідні норми, цінності, правила, моделі, взірці й ідеали³⁴.

Артефакти музею можуть корелювати з моделями соціуму, що сприяє (само)ідентифікації суб'єкта або його усвідомленню свого місця у культурному контексті.

Дослідниця звернула увагу на те, що сучасні музеї стають «аксіологічним мейнстрімом» культури, активізують міжкультурну комунікацію³⁵. Більше того, музейний простір є своєрідним рентгеном культурних тенденцій доби. Перформативні практики, що глибино закорінені у концептуалізм, самий дух ідеї, хоча й виявляють, за її думкою, здатність вивільнювати табуйовані сторони свідомості, не мають властивостей іманентного екзистенційного занурення до почуттєвої сфери, тому й їхня актуалізація в музейному просторі може виявити тимчасовість, обмеженість функціонування таких практик³⁶.

Культурологи простежують значні зміни саме у перформативному аспекті функціонування музеїв. Принаймні, пізнавально-виховний аспект помітно відходить на другий, третій план. Простір музею перформується (наприклад, Музей премії «Оскар» в Лос-Анджелесі, меморіал-водоспад Ground Zero у Нью-Йорку, меморіал у Катині...) відповідно до способів і характеру проживання людьми емоцій.

³⁴ Мочалова Н. Художественный музей как инструмент самоидентификации // Вопросы музеологии. 2011. Вып. 2 (4). С. 31.

³⁵ Там само. С. 32.

³⁶ Там само. С. 35.

Топос музею як рух в уявній реальності представлено і в художній літературі, наприклад, у новелі В. Набокова «Відвідування музею». Герой, опинившись у музеї провінційного французького містечка, знаходить те, що вважав вигадкою свого друга-фантазера («портрет Леруа»). Сприйняття портрета як ірреального елемента уяви друга змушує героя-оповідача прийняти уявну реальність нескінченного «музею буття»³⁷.

Головний герой, граючи метафоричними і буквальними сенсами, семіотизує предмети.

Уявна реальність «музею буття» відкриває герою його власний уявний світ, «сновидіння», яке стає реальністю посеред блукання у просторі межової ситуації. До того, як герой побачив полотно, його вразила сірість музею, «предметність, яка знепредметилася», коли ж він таки побачив дуже посередньо написаний портрет, то відчув суперечливі почуття: сподобалося насамперед, що портрет існує. Музей постав в його уяві опредмеченою сутністю: «...косо лоснились полотна широких картин, полные грозowych облаков, среди которых плавали в синих и розовых ризах нежные идола религиозной живописи, и всё это разрешалось внезапным волнением туманных занавес, и зажигались люстры, и в освещенных аквариумах рыбы виляли прозрачными шлейфами»³⁸.

Простір музею несподівано перетворився на внутрішній простір уяви («я повернулся, увидел в верхке от себя высокие колеса вспотевшего локомотива и долго пытался найти между макетами вокзалов обратный путь...»³⁹).

³⁷ Григорьева Е. Мотивный анализ рассказа В. Набокова «Посещение музея» // Вестник СПбГУ. Сер.: Язык и литература. 2016. № 3. С. 109.

³⁸ Набоков В. Посещение музея. URL: <http://www.lib.ru/NAVOKOW/fial06.txt> (дата звернення: 20.10.2020).

³⁹ Там само.

Як у сновидінні, герой раптом опинився у проході, де були тисяча музичних інструментів, басейн з бронзовим Орфеєм на зеленій «глибі». Він потрапляв то до вітальні у стилі ампір, то до зимового саду з гортензіями і розбитими шибками, то у театр. Коли у стані сновидіння герой вибирається на вулицю, він бачить пейзаж радянського російського міста, вочевидь Ленінграда чи Санкт-Петербурга 1938 року. («Увы! Это была не Россия моей памяти, а всамделишная, сегодняшняя, заказанная мне, безнадежно рабская и безнадежно родная...»). Він набуває знання, передчуття (ясное сознание того, что из музейных дебрей я вышел на волю, опять в настоящую жизнь...). Герой у безпам'ятстві чи божевіллі почав витягати зі своїх кишень і рвати листи від сестри з Парижа, 500 франків, хустку, папіроси, все, щоб «...совершенно отделаться от всех эмигрантских чешуй...»⁴⁰.

Розв'язкою чи новелістичним пуантом твору слугує несподіваний фінал: «не стану рассказывать ни о том, как меня задержали, ни о дальнейших моих испытаниях. Достаточно сказать, что мне стоило невероятного терпения и трудов обратно выбраться за границу, и что с той поры я заклился исполнять поручения чужого безумия». Новелу було написано Набоковим 1938 р. у Парижі. Як й інших героїв «Петербурзьких текстів» (наприклад, Германа з «Пікової дами») «вогняна уява» приводить набоківського героя «...к роли медиума inferнальных сил, наполняющих мир Петербурга. Этот герой вполне закономерно либо гибнет, либо сходит с ума. Набоковский же персонаж простить себе не может, что увлекся желанием при-

⁴⁰ Григорьева Е. Мотивный анализ рассказа В. Набокова «Посещение музея» // Вестник СПбГУ. Сер.: Язык и литература. 2016. № 3. С. 117.

обрести портрет, и остается убежденным рационалистом, несмотря на все с ним происшедшее»⁴¹.

Біограф В. Набокова Брайан Бойд, як вказує О. Григор'єва, наводить лист письменника до М. Алданова про його відвідування влітку 1937 року музею в Мендоні. Біля входу його зустріли дві статуї Пушкіна й Петра I (які знаходились на набережній у Петербурзі)⁴².

За думкою Олени Григор'євої, новела внутрішньо (мотивно) пов'язана з романом В. Набокова «Дар» і може слугувати ілюстрацією стосунків письменника з літературними емігрантськими колами, які різко загострилися у 1938 р., коли «Современные записки» отказались публікувати четвертую главу о Чернышевском»⁴³. У цій главі побачили «осквернение святыни русской литературы (таким образом, черт/Годар/Чернышевский закидывает героя в идеологический ад советской России, где хозяйничают его, Чернышевского последователи)»⁴⁴.

Розпізнається принцип гри з умовними послідовниками того погляду, які не визнають знакову умовність мистецтва, референтність знаку і які визнають лише існування реальності. Пропонується таке відчитування поетики новели, згідно з яким головним сюжетним мотивом є гра, містифікація, а в основі рецепції — набуття досвіду фантастично-гротескних маніпуляцій предметною дійсністю, що сприймається водночас як поетична умовність. «А сам рассказ воспринимается как свалка литературных приемов, тем, «ключей», мотивов, представляющих творчество Набокова русского периода»⁴⁵.

⁴¹ Григорьева Е. Мотивный анализ рассказа В. Набокова «Посещение музея» // Вестник СПбГУ. Сер.: Язык и литература. 2016. № 3. С. 109.

⁴² Там само. С. 114.

⁴³ Там само. С. 115.

⁴⁴ Там само. С. 116.

⁴⁵ Там само. С. 117.

У цій новелі аналізується феномен уяви як здатність (взаємо)оберненого пересування або проектування рухів у часопросторі. Саме уява в ситуації гротескного розщеплення складових образу суб'єкта дозволяє реконструювати сферу образного представлення стосунків героя зі світом і собою. Світ стає панорамою образів, які не завжди декодуються, а тому — уява перетворюється на галюцинацію. Герой, послуговуючись влучним виразом Вілема Флюссера, стає функцією власних образів⁴⁶.

Отож, ми спробували зіставити способи і форми усвідомлення часу і простору за посередництвом таких перформативних практик як фотографування (художнє і приватне) та переживання власного стану ідентифікації у музеї.

У сферу аналізу потрапив механізм створення як технічних образів, так і художніх. Феномен фотографування і феномен перетворення дійсності в уяві музейного відвідувача розглядаються й у поетиці художнього висловлювання, що розширює ракурси образного сприйняття та виявляє певні стратегії рецепції.

Можна дійти висновку, що у практиках фотографування та (само)ідентифікації у музеї виявляють себе медіаінструменти формування способу бачення, поведінки, привласнення минулого, декодування образів та їхня проєкція (трансляція) у світ, що сприймається як семіотична даність (текст). Простір і час також стають функцією способу бачення, уяви суб'єкта перформування. Глядачеві ж лишається або довіряти створеному за його допомогою світу, або вступати в складні стосунки екзистування посередництвом образів. У будь-якому випадку ця ситуація максимально напружує потребу (само)ідентифікації. Ре-

⁴⁶ Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб., 2008. С. 10.

ципієнт все більше проявляє механізми свідомості у сфері образної уяви, не виключаючи того, що і він, до певної міри, стає її продуктом.

Література

Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: НЛО, 2017. 504 с.

Григорьева Е. Мотивный анализ рассказа В. Набокова «Посещение музея» // Вестник СПбГУ. Сер.: Язык и литература. 2016. № 3. С. 109–119.

Давыдова О. Нарратив в фотографии: аффект вне времени // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2014. № 3. С. 86–89.

Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 624 с.

Комиссарова Т., Ястреб Н. Философское и лингвистическое обоснование визуального языка фотографии // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. 2016. № 2 (12), декабрь. С. 84–95.

Лавлинский С. Перформативные аспекты драматургии Александра Строганова // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 45–55.

Мочалова Н. Художественный музей как инструмент самоидентификации // Вопросы музеологии. 2011. Вып. 2 (4). С. 30–36.

Набоков В. Посещение музея URL: <http://www.lib.ru/NAVOKOW/fial06.txt> (дата звернення: 20.10.2020).

Рыбаков В. Перформанс как способ проблематизации присутствия // Философские науки. 2016. Вып. 11. С. 159–163.

Савчук В. Топологическая рефлексия (фрагмент книги) // Политическая концептология. 2012. № 4. С. 174–305.

Сонтаг С. О фотографии. М., 2012. URL: <https://www.rulit.me/books/o-fotografii-read-280021-1.html> (дата звернення: 20.10.2020).

Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. 96 с.

Строганов А. Черный, Белый, акценты Красного, Оранжевый. Контрольные отпечатки в 2 действиях. М., 2010. URL: <http://www.stroganow.ru/texts/> (дата звернения: 10.08.2020).

Федоров Н. Музей, его смысл и значение // Федоров Н. Собр. соч.: в 4 т. / сост. А. Г. Гачева, С. Г. Семенова. Москва, 1995. Т. 2. С. 370–422.

Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. 146 с.

Щепеткова И. Музей: метаморфозы театральности. СПб.: Знак, 2005. 189 с.

Щепеткова И. Театрализация музейного пространства как форма взаимодействия с посетителями: дис. ... канд. культурологии. СПб., 2006. 249 с.

Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии А. Пушкина // Якобсон Р. Избранные работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С 168–170.

3. ТІЛЕСНИЙ ДОСВІД У ПЕРФОРМАТИВНИХ АСПЕКТАХ

3.1. СТАТУС ТІЛА В СУЧАСНИХ ПЕРФОРМАТИВНИХ ПРАКТИКАХ

У перформативних практиках тіло сприймається як демонстрація, об'єкт і суб'єкт творення. Варто згадати субверсії і трансгресії з тілом: небезпечні для життя експерименти Марини Абрамович, в яких тіло виступало у ролі жертви. Задля вираження соціально ангажованих провокацій тіло зв'язують, ріжуть, намагаються всіляко ушкодити. Розглядаючи ці проблеми, спираємось на позицію А. Торопової щодо трьох способів позиціонування тіла у перформансі: жертовність, трансгресія й алеаторність. Третя позиція відповідає мистецтву хепенінга, коли тіло сприймається як таке, що позбавлене будь-якої організації, впорядкованості¹.

Тілесний досвід оприявнює себе як провокацію, яка виявляє і дозволяє реконструювати архетипи ритуалів, звичаїв, стереотипів, табу. Перформанси з відбитками тіла на папері, глині, землі нагадують про створення каталога «слідів», «записів» природного у культурному контексті. У такий спосіб відбувається діалог між природно-тілесним і культурно сконструйованим.

¹ Торопова А. А. Конструирование перформативной телесности в современном искусстве // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: научно-теоретический и прикладной журнал. Тамбов: Грамота, 2017. Ч. 1. № 10 (84). С. 107.

Важливий аспектом реалізації тілесного досвіду у перформансі стало сприйняття тіла як способу пізнання і як твору мистецтва (у body-art). У той же час воно виконує роль транспортного засобу, своєрідного шатла для транспозиції знаків. Тіло розглядається митцями як засіб для маніпулювання, особливо у трансгресивних вимірах культурної провокації. Крім того, це одна з форм долання митцем власних комплексів і травм. Тому не варто знецінювати терапевтичне значення розпису свого тіла або навіть імплантування у нього штучних речовин. Прикладом такого терапевтичного ефекту може слугувати звичайний татуаж, який вже став частиною нашої культури тіла. Тату як спосіб самоідентифікації в останні роки позиціонується як тимчасове задоволення, пов'язане з тим чи іншим етапом самореалізації чи самопізнання, самовдосконалення. Тому труднощі з позбавленням від тату можуть сприйматися як пролонгація тих психологічних проблем, від яких хоче звільнитися певна особа, чиє тіло засвідчило на довгі роки образ встановлення ідентифікації.

Тілесність у перформативних практиках проявляє себе як текст і як твір. Скажімо, відома французька перформерка Орлан позиціонує своє багато разів (внаслідок операцій) перероблене чи, краще, «перекроєне» тіло як місце публічних дискусій. Особливу увагу приділяє вона технологічним та соціальним практикам будови тіла. Перформерка перетворила своє обличчя й тіло у предмет критики самого поняття краса. Це виявилось своєрідним протестом проти стандартизованих облич, позбавлених індивідуальності естетичною косметологією. Тіло водночас є словом (виявляє текстову природу) і твором мистецтва, що існує на пограниччі різних мистецьких практик. Навіть хірургічні операції Орлан обставляла як пишні ритуальні дієства: і вона, і лікарі були в театральному одязі.

Перформерка була у свідомості і трималася як жриця, що бере участь у ритуалах долання власної природної краси. «Святий Орлан» — одна з масок, що виникла як спроба передати переживання впливу стереотипів — образів діви Марії та Марії Магдаліни, коли два архетипи — матері і блудниці — створювали своєрідний провокативний жест, спрямований до публіки, — вибір завжди лишався за останньою.

Показовою щодо перформативного характеру тілесності виявилася виставка фотографій мисткині світового рівня Іоанни Піотровської, яка з успіхом відбулася восени 2020 у Варшаві (у вишуканому палаці галереї Захента). Серія фотографій монографічного характеру, яка мала назву «Задуха», передавала характер соціальних, родинних, особистісних стосунків, що виявляли примус близького контакту, дискомфорт від фізичного дотику. Ідея травматичного дотику корелює з психотерапевтичним методом Берта Хеллінгера, на думку якого, в основі будь-яких психічних хвороб — розірвані родинні зв'язки, стосунки.

У фотографіях Іоанни Піотровської вражають напружені, ніби скам'янілі дотикові реляції людей. Зрозуміло, що переважна більшість з них близькі друзі або ж родичі. Родинні стосунки виявляють травматичну сутність, як, наприклад, на фото, коли міцно стиснуті руки кількох осіб не дають шансу вирватись із цього поневолення (родинного або дружнього кола). На іншій фотографії затиснута чоловічою рукою ключична кістка жінки, що ось-ось може бути вирвана з тіла, символічно сигналізує про втрату відчуття опори і захисту на психо-тілесному рівні.

Невипадково перформансу дослідники, зокрема Еріка Фішер-Ліхте, надають значення «здійснення чогось», перетворення чогось на тілесну практику. Йдеться передусім про обмін енергіями під час театральних вистав, коли

відбувається активна (у тому числі і на тілесному рівні) взаємодія акторів і глядачів.

Тілесний рух став невід'ємною ланкою сучасної медіа-реальності. Розглядаючи працю виконавця лекції, Іоанна Брукнер вважає тіло лектора-перформера місцем, у межах якого «виробництво афектів» є чинником захоплення уваги аудиторії². Власне, «Конференція про тіло II» Іоанни Брукнер сприймається як колективна лекція-перформанс, у якій учасники персоніфікують емоції і симптоми. Почуття та емоції, які тілесно передають учасники перформансу, дозволяють впливати на кожного присутнього. При цьому майже зримо дається взнаки петля зворотної реакції як ефект самостворення. Не випадково виконавці подібних лекцій вважають, що у лекції-перформансі важлива контекстуалізація висловлювання, оприявлення мовленнєвого акта як самодостатнього явища, драматизація тіла і тілесності митця³. Присутність⁴ учасників перформансу уможливорює вторгнення (бодай умовного!) у життєвий простір один одного. Досить часто ситуація присутності учасників акції створює момент відповідальності за все, що там відбувається. Перформер не замикається на собі: присутність кожного створює ефект подвійного стирання кордонів: між перформером і потенційним учасником акції, між тим, що розігрується, і тим, що відбувається насправді⁵.

² Шенталь А. Художественная речь: что такое лекция-перформанс? URL: <https://special.theoryandpractice.ru/lecture-performance> (дата звернення: 22.02.2021).

³ Там само.

⁴ Розуміємо присутність як певну практику енергетичного обміну під час комунікації.

⁵ Про це докладніше у статті: Рыбаков В. Перформанс как способ проблематизации присутствия // Философские науки. 2016. Вып. 11 (53), ч.1. С. 159–163.

Властивості перформативності перетворюють лекцію на соціальну практику. Так, у лекції-перформансі «Передай» («Passiton») хореографа Драгани Булут з Белграда у Берліні відбулась акція у формі аукціону. Спочатку перформерка змусила публіку підписати умови контракту, потім почала продаж власних речей (футболки, CD-диски). Коли вона продала все, що було, то на 24 години продала себе (своє тіло) за умови того, що повернуть в тому ж стані, що і придбали. Отож, в ході перформансу визначались через варіювання кордони індивідуального простору тілесності, що набувала статусу продукту споживання.

Але й звичайна аудиторна лекція, як показує власний досвід багаторічного спілкування зі студентами, відкриває значний потенціал тілесно оприявленого перформативного руху. Йдеться про жести, міміку, потребу виокремити щось сказане несподіваною проходкою аудиторією чи, навпаки, проголошування матеріалу сидячи, у позі релакса. Подібні, споріднені зі сценічними, рухи передають внутрішню динаміку мовомислення, волевиявлення, позасвідомих аспектів тілесності, які, на думку багатьох спеціалістів, випереджають розумові. Так, у момент, коли у процесі виголошування апробованого матеріалу раптом виникає новий поворот думки, тіло ніби підштовхує лектора, він зривається зі стільця і починає стрімко ходити аудиторією. Це, очевидно ж, пробуджує частину студентів, для яких ще спосіб існування, заявлений у пелевінському «Сні», не є нормою. У той же час, друга частина студентів переймається несподіваним імпульсом енергії, який іде від лектора. У такі моменти зникають ефекти сценографії «робочого процесу», але імпульсує творчий енергетичний обмін, що передусім дає задоволення проживання спільного досвіду відкриття нового усіма учасниками процесу.

Думка про простір задоволення є при цьому показовою. Пригадуються лекції професора ОНУ імені І. І. Мечникова Арнольда Олексійовича Слюсаря, під час яких вчений від захвату влучно вихопленим з потоку свідомості словом потирив руки. У той же час відсторонення від процесу мовомислення за посередництвом жестикуляції може слугувати певним прийомом педагогічної перформативної майстерності. Таким чином увага аудиторії переключається від повідомлення (нарації) до центрації на психологічному стані лектора. Відсутність стимулюючих увагу реципієнтів жестів, знаків може свідчити про тактику лектора, який дає можливість трішки перепочити перед більш енерговитратним фрагментом лекції. Власне, реципієнт має отримувати сигнали про характер комунікативної активності під час лекції. Значний ресурс у процесі такого спілкування дають, звичайно ж, міміка лектора і тембр голосу. Якщо уявити собі сцену, коли про епатажну поведінку комедійного звабника лектор повідомляє млявим, сповненим песимізму тоном, то у цьому випадку явлена міміка, властива трагічному песимісту, повідомляє лише про бажання швидше завершити заняття.

Загалом індивідуальні та соціальні колективні сигнали комунікативних жестів безпосередньо свідчать про наявність зворотного зв'язку у комунікації — так званої петлі feedback. За спостереженнями Катерини Шемякіної, жести проєктують окремий світ у ріккерівському сенсі цього слова⁶. За посередництвом жестів часто вдається виразити те, що принципово не підлягає словесному висловлюванню, невиразиме у слові. Жест функціонує «як свого роду метафора, яка здатна викликати до життя думку»⁷. Функціо-

⁶ Шемякина Е. Социальный смысл жеста: философский анализ: дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2015.

⁷ Там само.

нальність слова і жесту має як спільне, так і відмінне. Якщо говорити про співвідношення абстрактно-узагальнюючої та комунікативної функцій, то у слові вона явно виразніша, ніж у жесті. В той же час, у художній літературі, зокрема у драматургії, жести набувають характер психологічного маркера світобачення автора (драматурга) та персонажів, а також способів художньої комунікації з читачем/глядачем. Художня обробка жестової палітри дозволяє глибше зрозуміти світобачення митця, певним чином універсалізоване, та виявляє стратегії спілкування всіх суб'єктів драматургічного переживання в процесі сприйняття тексту.

Виконання жестів у театральних виставах передбачає спосіб ретрансляції авторського бачення, режисерського підходу до спектаклю, акторської гри і, що не менш важливо, сценарію участі глядача у цьому дійстві. Легко встановити аналогію між семіотикою жестикуляції на сцені й у соціальному житті. Жести у дослідницькій оптиці Катерини Шемякіної, наприклад, являють собою спосіб соціалізації тіла, спосіб включення соціального до індивідуального⁸. Більше того, за допомогою виконання жестових сценаріїв вдається регулювати порядок у соціумі й у просторі особистісного спілкування.

Не випадково кожному жесту, кожній позі у перформансі надається символічно-ритуальне значення. За допомогою ритуальної наготи, наприклад, Марина Абрамович досягає ефекту сакралізації простору та наділяє його спеціальною енергетикою. Надія Малишева вважає перформанси Абрамович своєрідною практикою шаманізму⁹. Зокрема відомий перформанс «Дім із видом на океан» (2002)

⁸ Шемякина Е. Социальный смысл жеста: философский анализ: дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2015.

⁹ Малышева Н. Шаманизм как основа перформанса: метод Марины Абрамович // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 2. С. 242–245.

розглядається дослідницею як відсилка до шаманських обрядів ініціації: перформерка усамітнюється в штучно зробленому приміщенні, не спілкується з людьми, не їсть, не п'є впродовж дванадцяти днів. У такій практиці автор статті спостерігає взаємодію на енергетичному рівні: спробу змінити внаслідок ритуалізації дій і аскетизму простір навколо себе. Також у цьому розпізнається перевірка здібності впливати на публіку: на рівні тонких матерій перевіряється здатність перформера змусити людей забути про час¹⁰. Нагота як естетична даність, за спостереженнями Н. Малишевої, позиціонується митцем як форма комунікації. Тіло включається у ритуальну дію, що актуалізує деякі архаїчні структури наготи: гіпертрофованість окремих частин тіла, безликість, універсальність космологічної сутності тощо¹¹. Для митця-перформера, тим більше жінки, нагота стає моментом долання себе, сприймається як вихід за межі суто еротичного контексту у простір художньо-психологічних трансформацій¹². Серед засобів тілесної репрезентації особливо виразними є, мабуть, жести, міміка, дотикові рухи. Досліджуючи перформативні аспекти жестів у соціальних акціях, Наталя Галушина спостерігає, що у карнавальній ході чи на гей-парадах задіяна не лише фізична присутність тіла. Тіло стає тим дисплеєм, завдяки якому учасники руху демонструють свої позиції¹³. Важливо підкреслити при цьому,

¹⁰ Малышева Н. Шаманизм как основа перформанса: метод Марины Абрамович // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 2. С. 242–245.

¹¹ Малышева Н. Женская нагота в контексте ремифологизации современного искусства: автореф. ... кандидата культурологи. Саранск, 2020. С. 17.

¹² Там само.

¹³ Галушина Н. Перформативность и жест в социальных движениях. Вестник РГГУ. 2019. С. 118–131.

що жести у багатьох випадках універсалізують індивідуальні прояви людини, оскільки набувають символічного значення відповідно до культури певної доби.

Так, палітра жестів стала для Оскара Шлемера, засновника «Тріадистичного балету» у Баухаусі, арсеналом проявів соціально-біологічної сутності людини, представленої як механістичне утворення. За основу його експериментів з «Танцем жестів» була обрана ідея взаємодії людини і простору. Роузлі Голдберг, зокрема, згадує, що О. Шлеммер спробував у «Танці жестів» проілюструвати, як можна пережити досвід освоєння простору за посередництвом жестів. У «Танці жестів» три фігури, одягнені в костюми червоного, жовтого, синього кольорів, виконували складні геометричні рухи, що передавали відчуття форми у просторі¹⁴.

Мова жестів розглядається й сучасними драматургами як комунікативний засіб соціалізації людей з певними вадами зору і слуху. У створених 2018 року п'єсах Дани Сидерос «Всім, кого це стосується» та Марти Райцес «Я-Кулак. Я А-Н-Н-А» мова жестів функціонує як тактильний засіб спілкування підлітків, що не можуть розмовляти у звичайний спосіб із оточуючим світом. Драматург Дана Сидерос в одному з інтерв'ю зізналася, що в її п'єсі представлена експансія мови жестів та дотиків. В основі драматичної дії — складні процеси непорозуміння між підлітками елітної школи і новими однокласниками-братами, що спілкувалися за допомогою ними вигаданої мови жестів та дотиків. Один з них раніше не бачив, але йому вдалося повернути зір, другий з дитинства був німий, єдиним словом, яким він послуговувався вербально, було запереч-

¹⁴ Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М., 2016. С. 130.

чення «ні». В їхньому «мовленні» є слова для означення відтінків одного й того ж стану. Театр обміну жестами й дотиками викликає в однолітків неприйняття й здивування. Дотики братів викликають асоціації з медійною пропагандою спілкування геїв.

Мова жестів дозволяє одивнити звичайне вербальне спілкування, криза якого стала вже неминучою. Власне, виходом з кризи у складних ситуаціях ізоляції братів, недовіри до них, підозри, що вони могли влаштувати пожежу в школі, стає опанування їхньої мови жестів та дотиків. В арсеналі «зворушливого братства» (як себе позиціонували підлітки) азбука спілкування дозволяє передати досить складні суперечливі емоції: наприклад, доторкнутися до підборіддя іншого означає говорити. Доторкнутися до скроні — означає сумнів, недовіру до присутніх або ж бажання втікати від усього подалі. Виявляється, що обмежені від народження можливості молодшого з братів, Костяна, стосуються усіх. Мова жестів та дотиків в гострій ситуації відмови від спілкування й порозуміння з іншими, в ситуації недовіри слову стає своєрідною ланкою єднання.

У п'єсі Марти Райцес «Я-КУЛАК. Я А-Н-Н-А» глуха героїня, 12-річна Анна спілкується за допомогою Внутрішнього голосу, який самостійно, ніби окремо від свідомості, звучить у ній, та більш універсальних, зрозумілих для інших жестів. Часто ці два способи комунікації зливаються, іноді існують осібно один від одного. В її комунікативній поведінці виникає стійкий образ артикуляції жестами звуків, так звана дактиляція літер (жестула). Так, наприклад, особливе семантичне навантаження містить у собі жест, що передає звучання літери А. Символічний образ стиснутого кулака (дактилічний знак літери А) передає готовність героїні захистити себе від неприйняття іншими, хто не страждає подібною вадою. Внутрішній го-

лос А-Н-Н-И повідомляє про зміни у внутрішньому стані дівчини, які можна відтворити у зміні масок: ізгоя, борця, мрійниці, персонажа, який себе створює чи заперечує сам. Внутрішній голос героїні спрямовано на бажану, але відсутню комунікацію і, в той же час, на саме мовлення. Враховуючи драматичну напругу між голосом та мовленням дівчини, варто помітити, що у даному випадку голос заступає мовлення, специфічно вербалізуючи свідомість, стає мовленням, свідомістю, його звучання продовжує тілесне існування. Феномен звучання голосу у супроводі жестів створює світ героїні, в якому порушено норми комунікації. Звучання голосу й жести оприявнюють процеси самоідентифікації Анни та її спроби у фіналі п'єси прийняти себе і світ у всіх суперечностях і конфронтаціях.

Отже, перформативний потенціал обох п'єс увиразнює комунікативні стратегії жестової символіки. Тілесні рухи стають мовним кодом, що відкриває ресурси для порозуміння підлітків, які втратили можливість вербального спілкування. Можемо припустити, що дотик і жест мають те універсальне значення, яке дозволяє сприймати їх лише в одному конкретному прояві. Суб'єктивні конотації при цьому знімаються, адже жести не передають відтінки модальності, які ширше інформують реципієнта про нюанси власне індивідуального ставлення у процесі комунікації. Енергетика жестів і дотиків не завжди співпадає з енергетикою вербального висловлювання. Отож драматурги користуються палітрою невербальних засобів у спілкуванні персонажів поряд з вербальними.

Загалом, закодований у нашій свідомості та підсвідомості культурний досвід тіла має потужні ресурси для реалізації інтеракції. У гру входять при цьому смислові традиції, установки, стереотипи, які загалом є частиною національної культури, що дозволяє моделювати тілес-

ну поведінку, створювати власне тіло як арт-об'єкт. При цьому образ тіла все частіше десакралізується, все більше пов'язується з постмодерними ідеями хаосу, спонтанності, неупорядкованості.

Література

Галушина Н. Перформативность и жест в социальных движениях. Вестник РГГУ. 2019. С. 118–131.

Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М. : Ад Маргинем, 2016. 320 с.

Малышева Н. Женская нагота в контексте ремифологизации современного искусства: автореф. ... кандидата культурологии. Саранск, 2020. 17 с.

Малышева Н. Шаманизм как основа перформанса: метод Марины Абрамович // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 2. С. 242–245.

Рыбаков В. Перформанс как способ проблематизации присутствия // Философские науки. 2016. Вып. 11 (53), ч. 1. С. 159–163.

Торопова А. А. Конструирование перформативной телесности в современном искусстве // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: научно-теоретический и прикладной журнал. Тамбов: Грамота, 2017. Ч. 1, № 10 (84). С. 107.

Шемякина Е. Социальный смысл жеста: философский анализ: дис. ... канд. филос. наук. СПб, 2015. 155 с.

Шенталь А. Художественная речь: что такое лекция-перформанс? URL: <https://special.theoryandpractice.ru/lecture-performance> (дата звернення: 22.02.2021).

3.2. ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ ТІЛЕСНОГО В ПРОЄКТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА «ЗЕМЛЯ»

У сучасній гуманітаристиці поняттю «тілесність» відводиться одна з ключових ролей, проте інтерес до згаданої проблематики пожвавився ще на початку ХХ століття. Науково-технічний прогрес призвів до зміни філософської парадигми, переоцінки понять моралі та духовності (згадаймо знамените висловлювання Ніцше: «Бог помер!»). У цей час поняття «тілесність» досліджується у феноменологічній концепції Едмунда Гусерля, працях видатних філософів ХХ століття Ролана Барта, П'єра Бурд'є, Жюльєна Дельоза, Моріса Мерло-Понті, Жана-Поля Сартра, Мішеля Фуко та інших. Народжується наука антропологія.

Українська культура відповідає на імпульси доби. «Пародоксальна гострота епохи — прискорений пульс сучасності і крива побутових колізій — не може вкластися в абстрактні заявлені схеми академічно перевірених літературних форм»¹, — написав у 1928 році український режисер Лазар Френкель. Саме в літературі антропологічний поворот стає чітко окресленим. Так, на початку століття в монолозі Мавки (головної героїні «Лісової пісні» Лесі Українки) аспекти тілесності ще були виразно протиставлені проявам духовного: «О, не журися за тіло! Ясним вогнем засвітилось воно, чистим, палючим, як добре вино, вільними іскрами вгору злетіло». «Ні! Я жива! Я буду вічно жити! Я в серці маю те, що не вмирає»². Риторично наголошено на дистанціюванні духовного і тілесного, особистісні рефлексії недужої Лесі Українки про-

¹ Френкель Л. Письменник і фотокіно // Антологія української кінокритики. 2019. Т. 3. С. 178.

² Леся Українка. Лісова пісня. Харків: Фактор, 2004. С. 120.

свічують у знаменитих словах про те, що дух важливіший, вагоміший за тіло. Натомість вже у творчості Володимира Винниченка лунають, під відчутним впливом філософії Ніцше та праць Фрейда, зовсім інші гасла: «Змінити жорстоку моральність на слідування запитам життя»³. Тілесність, фізіологічні потреби тіла для Винниченкових героїв стали засадничими ознаками культу індивіда, який відчув свою значимість.

Колізії тілесного і духовного оприявлено й у творчості Валеріана Підмогильного, який обрав для роману «Місто» досить промовисті епіграфи: «Шість прикмет має людина: трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола: як тварина — людина їсть і п'є: як тварина — вона множить-ся і як тварина — викидає; як янгол — вона має розум, як янгол — ходить просто і як янгол — священною мовою розмовляє» (Талмуд. Трактат Авот); 2) «Як можна бути вільним, Евкріте, коли маєш тіло?» (А. Франс «Таїс»)⁴. Власне, всі проблеми головного героя закорінені в його досвіді того, що неможливо віднайти гармонію в протистоянні тілесного і духовного.

З появою та розвитком мистецтва кіно поняття тілесності отримує нове наповнення. Кінематограф за природою цього виду мистецтва запрограмований, як і театральне мистецтво, на взаємодію з тілесністю. Не випадково дослідники перформансу, зокрема Е. Фішер-Ліхте надають значення «здійснення чогось», перетворення чогось на тілесну практику. Йдеться передусім про обмін енергіями під час театральних вистав, коли відбувається активна (у тому числі й на тілесному рівні) взаємодія акторів і глядачів.

³ Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофіля // Прапор. 1989. № 2. С. 64.

⁴ Підмогильний В. Місто. Харків: Фоліо, 2014. С. 4.

У кінематографі тілесність виявляє свою перформативність, за рівнем розкриття тілесного перформативного акту він нічим не поступається театру, а якщо говорити про німе кіно, то й виявляє пріоритети. Згадаємо, що «первісне» кіно позбавлене звуку. Напрошується аналогія з набуттям певного досвіду. Йдеться про те, що ранній кінематограф ще не пізнав, не привласнив, не опанував досвід звучання голосу. Подібним чином обмежена у своїх тілесних можливостях людина розвиває інші типи передачі/сприйняття інформації, наприклад, зір може в чомусь компенсувати вади слуху й голосу. Саме тому тілесність кінематографу початку XX століття є не просто дуже важливим, поруч із зображальністю, а й змістоорганізуючим чинником.

У той самий час момент презентації німого кіно у кінотеатрі завжди супроводжувався музикою, часто вибір акомпанементу лягав на плечі музикантів, як правило, це була відома та популярна на той момент, шлягерна мелодія, що надавала зображальному ряду певний ритм. Перформативне включення відбувалося за безпосередньою участю публіки, яка безперечно дуже емоційно впливала на процеси кінематографічної дії. Музикант ставав спів-автором того, що відбувалося на екрані. Оксана Булгакова так описує процес кінопоказу: «Німе кіно ніколи не було німим. Тому що фільми завжди супроводжувалися чимось — оркестром, піаністом, співаком або оповідачем. Тиша та мовчання в кіно з'явилися, як це не парадоксально, з приходом звуку, коли стала зрозумілою різниця між шумом, який глушить вуха, та моментом, коли можна було слухати тишу. І, звичайно, німе кіно було зовсім не німим. Там було багато тексту, титрів, які потрібно було читати. Мені подобається одна фраза Шкловського. Він пише, що неписьменні люди, які щойно навчилися чита-

ти, читали титри вголос, створюючи гул, схожий на хор античної трагедії, який супроводжував виставу. Так вони намагалися зробити цей текст своїм»⁵.

Вирішальне значення у німому кіно мала акторська гра, оскільки кіноіндустрія знаходилася тільки на перших сходинках розвитку, примітивне обладнання не дозволяло змінювати освітлення, оптику, ракурси. «Щоби глядачеві був зрозумілий душевний стан персонажів, актори, які часто приходили на знімальний майданчик із театрів, перебільшено жестикулювали, «грали тілом». Міміка створювала окремий план акторської дії, що на рівні фізіології виявляла у глядача «потрібні» реакції. Перформативність німого кіно фактично перебувала в площині виразної пантоміми, що потребувала максимальних віддачі і точного посилу до заангажованого у це дійство реципієнта. Німий кінематограф аж до 1920-х років був здебільшого сценічним, левова частка всіх зйомок була статичною й відбувалася тільки в одному павільйоні. Акторам доводилося постійно перебувати в кадрі, тому настільки важливо було відігравати обличчям і рухами тіла навіть найпримітивніші характеристики героїв»⁶.

У теоретичних розвідках про тілесність у кінематографі традиційно йдеться про ступень оголеності чи жіночої емансипації. Так, у статті, присвяченій творчості Бернардо Бертолуччі, дається відповідь на питання: «Наскільки відверто секс та сексуальність можуть бути показаними в кіно та чи взагалі можуть бути на широких

⁵ Булгакова О. Вплив німецького експресіонізму на раннє українське кіно. URL: <http://www.dovzhenkocentre.org/articles/29/> (дата звернення: 23.02.2021).

⁶ Сумароков А. Недільне кіно і театр. Синкретизм мистецтв. URL: <https://moviegram.com.ua/cinema-and-theatre/> (дата звернення: 18.01.2021).

екранах?»⁷ У лекції Оксани Булгакової «Тілесна мова зірок екрану до і після 1917 року»: «У циклі «Femme Mute» розглянуто репрезентацію жінки в українському кінематографі 1920-х — початку 1930-х років. Дослідниця аналізує, яким було і як змінювалось протягом цього періоду тогочасне бачення жінки і ставлення до гендерного розподілу ролей в суспільстві»⁸. Проте на тілесність у кінематографі є й інші точки зору. Так, Крістоф Уолл-Романа, аналізуючи кіномистецтво Жана Епштейна, зазначає, «що кіно Епштейна — це кінематограф, який фізично відчувається в тілі глядача. Епштейн дуже зацікавлений у кіно як у своєрідному протезі, і такий погляд здається дуже близьким до цифрових способів мислення про віртуальну реальність та альтернативні реальності»⁹.

Хорватський вчений Крунослав Лучич виділяє чотири різні аспекти аналізу тілесних практик у кінематографі: тіло актора, тіло фільму, тіло глядача та тіло у фільмі¹⁰.

Даний підрозділ присвячено вивченню феномена тіла (тілесності) на матеріалі фільму «Земля» (режисера Олександра Довженка). Тілесність у кінематографі 20-х років набуває нової виразності, все більше відходить від театральності, режисери експериментують: позбавляються екс-

⁷ Чикунова К. Феномен тілесності у кінематографі Бернардо Бертолуччі. URL: <https://vertigo.com.ua/blog/fenomen-tilesnosti-u-kine-matohrafi-bernardo-bertoluchchi/> (дата звернення: 12.01.2021).

⁸ Булгакова О. Тілесна мова зірок екрану до і після 1917 року. URL: <http://www.dovzhenkocentre.org/articles/23> (дата звернення: 15.02.2021).

⁹ Corporeality and the Prosthetic Being: Christophe Wall-Romana on the Cinema of Jean Epstein. URL: <https://walkerart.org/magazine/corporeality-and-the-prosthetic-being-christophe-wall-romana-on-the-cinema-of-jean-epstein> (дата звернення: 12.01.2021).

¹⁰ Лучич К. Артикуляції тіла та тілесності у фільмі. URL: <https://hrcak.srce.hr/158786> (дата звернення: 12.12.2020).

пресивних перебільшено гротескних жестів, сповільнюють рух, мова кіно стає відчутніше залежною від монтажу, оптики та руху камери. Безперечно, одним із найцікавіших режисерів цієї епохи є Олександр Петрович Довженко.

Для Довженка тілесність відіграє провідну роль як у кінематографі, так й у художній творчості. Варто наголосити на тому факті, що в кіноповісті «Україна в огні» вперше розкривається проблема тілесної (фізичної) незахищеності жінки під час війни. Довженко не побоявся відверто розповісти про те, що жінка під час війни беззахисна не тільки перед чужими, тобто ворогами, а й перед своїми також, що універсалізує проблему, виводить її за межі конкретної (історичної) ситуації. Голос Довженка був самотнім на довгі десятиріччя. Наступним підняв проблему незахищеності жінки під час воєнних дій вже тільки Павло Загребельний у романі «Юлія, або Запрошення до самогубства».

Отже, вершиною кінематографічної практики Олександра Петровича є німа драма «Земля». Фільм було знято на студії ВУФК у Києві в 1930 році. Стрічка є третім фільмом кінотрилогії («Звенигора», «Арсенал», «Земля»). Режисером та сценаристом виступив Олександр Довженко, оператором Данило Демуцький, художником-постановником Василь Кричевський. «Земля» існує одночасно у кількох мистецьких вимірах: як літературний текст (кіноповість «Земля»), як німе кіно «Земля» (при тому, що музичний супровід є, по суті, вагомою і змінною складовою), як фотографії Бориса Косарева, який знімав процес створення фільму. Всі ці фактори роблять «Землю» унікальним проектом.

Сюжет фільму-агітки простий, хоч початок досить драматичний: цілком у дусі скородишинської естетики, в одній з перших сцен помирає дід Семен. Підготовка до смерті й власне смерть діда (який сприймає наближення смерті як закономірний, природний і нестрашний перехід) є алю-

зією на життя та смерть Григорія Сковороди; йдеться про відому легенду про те, що Григорій Савович знав дату своєї смерті й готувався до неї. Напередодні смерті був у гарному настрої і сприймав смерть як закінчення мандрівки: «Ми народилися для справжнього щастя й мандруємо до нього. А життя наше — це дорога, що тече, як ріка»¹¹.

Після цієї події у село повертається Василь, окрилений новими ідеями — він мріє про утворення колгоспів, розвиток та механізацію. Куркулі (заможні селяни), у тому числі й батько головного героя, проти нововведень. Визначною подією стає прибуття у село трактора. Кульмінацією сюжетної дії є вбивство Василя, переломний момент у свідомості селян. Похорон Василя супроводжує сцена пологів його матері, що символізує тісну єдність життя й смерті. Сковородинівська ідея життя як перетворення сущого набуває у Довженка виразного тілесного втілення.

Режисер використовує прийом паралельного монтажу, завдяки якому кожна сцена стає більш об'ємною, панорамною та експресивною. Саме в цих паралельних сценах бачимо просте життя маленької людини, яке між тим сповнене роботою, гармонією та спогляданням (дід Семен, Опанас оре, хліборобний цикл і т. д.). «Однак за зізнанням Довженка, сюжет сам по собі його мало цікавив. Його інтерес до людської природи мінімізує значення революційних змін в Україні. Найбільше це проявилось в «Землі», що загалом пояснює світовий успіх фільму. У виконанні Довженка звичайна історія класової боротьби стає філософською притчею про життя і смерть. Революційні події втрачають своє значення та стають складовою круговороту природи, де смерть породжує нове життя. Вбивство Василя — це не лише класовий злочин, а й трансгресивний

¹¹ Сковорода Г. Найкраще. Львів, 2019. С. 94.

акт, скерований проти спільноти, землі. Селянам не треба карати вбивцю. Він робить це власноруч, намагаючись вернутися в землю. У цьому природному процесі смерть Василя компенсується народженням братика. Віру в Бога заступає віра в техніку, представлену трактором і літаком. Природний баланс лишається непорушним»¹².

Для вдалої реалізації задуму ритм фільму, тим більше у німому кіно, відіграє чи не вирішальну роль, поруч з фокусом бачення й освітленням. Саме в цих аспектах проявився талант оператора: «Пейзажні плани Демуцького, на думку Довженка, найточніше розкривали його режисерський задум, відтворюючи настрій та ритміку фільму. «Земля» починається з чотирьох планів пшеничних полів у кожному наступному плані лінія обрію щоразу піднімається вище. Плани ці доволі статичні, тільки вітер ритмічно колише пшеницю. Вміння Демуцького захопити цей ритм, саму сутність степового пейзажу, не просто робить образи захопливими, а задає ритм подальшого епізоду. Виходить досить нетиповий початок фільму»¹³. Далі цей ритм підхоплювали актори. Наприклад, Довженко досяг того, щоб рухи засівальниці на початку фільму відповідали ритмічній структурі народної думи¹⁴. Так тілесність вплітається в темпоритм матеріального світу.

Актори Семен Свашенко (Василь) і Петро Масоха (Хома) були артистами театру «Березіль» та навчалися за системою Леся Курбаса: «Там на них чекало фізичне та інтелектуальне тренування. Окрім акробатичних і балетних вправ, занять з пластики, ритміки, жонглювання та вокалу, актори мусли стати «мислячими митцями». Вони

¹² Небосьо Богдан. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2017. С. 68.

¹³ Там само. С. 83.

¹⁴ Там само. С. 89.

мали відвідувати мистецькі заходи й студіювати загальну мистецтвознавчу літературу. Щоб стати справжніми творцями, актори «Березолу» навчилися робити свій кожен рух фізично та психологічно вмотивованим, відчувати структуру кожного руху та образу»¹⁵. Тобто тілесність актора ставала «усвідомленою» формою існування в кадрі. Пригадаймо, що перформативність акторської гри полягає в безпосередньому поєднанні руху і знаку.

До успіху фільму доклала своїх зусиль і Юлія Солнцева, яка хоч і мала в «Землі» роль другого плану (сестра Василя), проте була необхідним членом знімальної групи. Як зауважив Г. Костенко, «згадаймо, що Солнцева увійшла в життя Довженка з інтернаціональної авангардної майстерні на перехресті різних мистецтв, де в 1923 році зійшлися кращі художні сили: від живопису до театру та кіно. Умове місце цього перетину — майстерня київської художниці Олександри Екстер»¹⁶. Саме в ті часи майстриня захопилася експериментами зі сценічними костюмами, випробовувала їх у тривимірному просторі й досягла в цьому неабияких результатів: «Костюми Екстер були призначені підкреслювати, «ліпити» тіло актора»¹⁷.

Цікаво, що Довженко в різних епізодах по-різному дивиться на функції тіла: або робить тілесність глибоко індивідуалізованою (смерть діда, танок Івана, голосіння Наталки), або ж нівелює фізіологічну складову, уніфікує, або ж і деперсоналізує акторів: «Персонажі німої трилогії не обтяжені фронтальними обмеженнями, хоча Довженко долає

¹⁵ Небось Богдан. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2017. С. 97.

¹⁶ «Земля» в кадрі Бориса Косарева. К., 2011. С. 22.

¹⁷ Коваленко Г. Вспоминая «Аэлиту» // Интервали. Космізм в українському мистецтві ХХ століття. К.: Вид-во Раєвського, 2000. Частина І. С. 80.

їх не завжди зумисне. Актори, наприклад, частенько стають спинами до камери або ж дивляться прямо в об'єктив. Ставлячи людей спиною до камери, Довженко забирає в глядача можливість їх розрізнити, тому що зйомка зі спини зазвичай слугує натяком на другорядність персонажа в даний момент. Бесіда Василя й Опанаса в «Землі» постає перед глядачем завдяки прийому паралельного монтажу героїв зі спини. Ніхто й нічого, крім них, не привертає увагу в кадрі. Обидва персонажі однаково важливі, навіть визначальні для сцени, в ній не виникає ієрархії. Окрім того Довженка цікавить візуальна подібність образів. Схожість чоловічих спин демонструє, що попри ідеологічні розбіжності, виражені в інтертитрах, відмінність між ними досить незначна. Ідеологія розділяє батька та сина не так переконливо, як візуальна схожість об'єднує»¹⁸.

Деперсоніфікація героїв виражається й у підході до акторського складу: «Усі персонажі в фільмі доволі приємні ззовні. Хома та Василь дуже схожі, не відрізняються також костюмом і гримом. Якби вони обмінялися ролями, фільм від цього втратив би небагато. Навіть класовий ворог, сільський священик, не такий уже й лиховісний. Перед нами радше жаліслива й розгублена людина, спантеличена революцією. Такий підхід до кастингу багато про що говорить. Довженко ніколи не поляризує сторін конфлікту»¹⁹. Бо соціальні ролі — це тимчасові маски на обличчях героїв, вони не мають відволікати глядача від головного: плінності буття з його радостями й бідами.

Кульмінацією стрічки є танець головного героя. Василь повертається з вдалого побачення з коханою, і сповнений

¹⁸ Коваленко Г. Вспоминая «Аэлиту» // Интервали. Космізм в українському мистецтві ХХ століття. К.: Вид-во Раєвського, 2000. Частина І. С. 104.

¹⁹ Там само. С. 103.

радості буття, починає танцювати. Життєва енергія так і ллється з екрану. Для німого кінематографу емоції, а, особливо радість прийнято було зображати за допомогою перебільшеної міміки та експресивних жестів. У нашому ж випадку «радіє» тіло, обличчя не в фокусі, глядач, споглядаючи рухи Василя, на фізичному (тілесному) рівні відчуває цілий спектр хвилюючих почуттів: радість від розділеного кохання, фізична насолода молодого тіла від побачення, передчуття ще більш прекрасного майбутнього; коли вібує кожна клітина організму і встояти на місті, або ж йти спокійно не можливо, натомість хочеться активно рухатися. Пейзаж тільки підкреслює і збирає в єдиному фокусі емоції героя. Час події — світанок, містичне саяво якого тільки додає миті чарівності казки: «Танець знімався на світанку, коли пил і все навкруги було вкрите вранішньою росою. Використавши контражурне освітлення, оператор домігся ефекту золотавої куряви, що клубочилася від ніг Василя, який немовби танцював у місячному саяві. Такої емоційності в зоровому ряді сцени можна було досягти тільки зйомкою моноклем²⁰.

Окремо варто звернути увагу на ритм. Рухи Василя спочатку повільні й ніби непевні, а далі тіло бере гору й перемагає контроль, рухи пришвидшуються, стають ритмічними. Під час зйомок Довженкові здавалося, «...що ритм Василевих ніг просто губиться в кадрі. Тому він змусив Свашенка (який грав Василя) взути більші на кілька розмірів чоботи. Таким чином, у кадрі посилили ритмічну функцію чобіт та одночасно привернули до них увагу глядачів. Більші чоботи також здійсмають на дорозі більше куряви»²¹. Отже, сцена вийшла унікальною, бо головним

²⁰ Коваленко Г. Вспоминая «Аэлиту» // Интервали. Космізм в українському мистецтві ХХ століття. К.: Вид-во Раєвського, 2000. Частина І. С. 83.

²¹ Там само. С. 115.

джерелом передачі глядачу емоцій слугують чоботи, які задають темпоритм усій композиції.

Вдосконаливши наявні, вже апробовані способи освітлення, Довженко й Демуцький навчилися краще контролювати його вплив на аудиторію. Вони краще розуміють, що зміни в освітленні можуть сприйматися як зміни самого об'єкта²².

Контрапунктом сцени стає вбивство Василя. Чи варто казати, яке враження на глядачів, які були свідками кращих миттєвостей життя героя, справляє постріл у спину? Такий поворот сюжету, хоч і не новий для німого кіно, проте справляє сильне враження. Життя від смерті відділяє кілька миттєвостей.

Унікальність художнього висловлювання кіноповісті «Земля» ще й у тому, що воно, як у кожному геніальному творі, має кілька вимірів прочитання. Серед інших є цікавою рецепція сюжету фільму мистецтвознавицею Тетяною Павловою: «Перші кадри «Землі» розпочинаються космологічною панорамою. Швидко розгортаючись, вона переносить глядача в Едемський сад. Ця сцена, яка виражає сокровенну мрію Довженка про рідну домівку, що зігріває й насичує райськими плодами, аранжована неперевершеним майстром фотографії Демуцьким у дусі прабатьківського раю. Дід з'їдає яблуко, прийняте з рук жінки, наче завершуючи історію гріхопадіння, що підтверджує парафраз Христа-дитини, якого в іконах зображували з яблуком у руках, символом порятунку й спокути Первісного гріха. Виникає мотив зживання прокляття важкою безрадійною працею. Далі, в результаті ще одного акту творення, з'являється божественний дар людству — трактор, мета-

²² Коваленко Г. Вспоминая «Аэлиту» // Интервали. Космізм в українському мистецтві ХХ століття. К.: Вид-во Раєвського, 2000. Частина І. С. 84.

символ прогресу, що тріумфально домінує навіть на театральній сцені, як це було у сценографії Любові Попової до мейєрхольдівської п'єси «Земля дибки», котра, до речі, була показана у Харкові у червні 1923 року. Насамкінець загиблий герой (у чому реалізується мотив Каїна і Авеля) наче воскресає з мертвих у фіналі в особі нового нареченого героїні»²³. Отже, художніми засобами універсалізується природний стан існування людини і балансування на перетині двох світів (божого та демонічного); біблійні алюзії тільки підкреслюють цей факт. У наведеній цитаті привертає увагу образ трактора, який є, по суті, продовженням тіла людини, символом її переродження у більш могутню сутність, тут ми бачимо зародження кібертілесності.

Одна з найсильніших сцен фільму, на нашу думку, — голосіння Наталки в хаті: дівчина дізнається про вбивство коханого. Довженко для передачі горя знайшов несподіване (на перший погляд) рішення: Наталка гола, вона «кидає» своє тіло по кімнаті, б'є його. Всіма своїми діями дівчина демонструє, що це тіло, яке ще вчора відчувало пристрасть коханого, без нього їй не потрібне.

Драматизму ситуації додають не тільки і не стільки рухи та жести героїні, як її оголена тілесність. Наталчине тіло — тіло дівчини, готової до материнства (широкі стегна, важкі груди, довга товста коса), яке не станеться. Сцена з оголеною героїнею змушує дивитися на її тіло як на об'єкт, оскільки вона й сама своїми діями наче хоче відокремити його від себе (від душі). «Бути голим — це бути собою. Бути оголеним — це коли інші бачать вас роздягнутими й не визнають у вас особистість. Щоб постала оголена натура, голе тіло треба розглядати як об'єкт. (Споглядання голого тіла як об'єкта викликає бажання використовувати

²³ «Земля» в кадрі Бориса Косарева. К., 2011. С. 16.

його як об'єкт)»²⁴. Новаторство Довженка полягає в тому, що сцена не несе в собі еротизму чи сексуальності, більше того, героїня асексуальна, такою її робить саме усвідомлення героїнею неможливості подальшого інтимного (статевого) життя.

Є ще один можливий і доволі прозаїчний мотив розпачу дівчини: страх суспільного осуду. «Справді, дівчина, яка втратила «вінок» до шлюбу, зазнавала ганьби та осуду з боку односельчан, ставала об'єктом глузувань і зневаги»²⁵. Знущання над своїм тілом Наталкою можна сприймати і як спробу позбавитися ймовірного безчестя. Тілесність тут набуває властивостей дискурсу, що утворює змістові коди.

У цій сцені відчувається близькість до живопису та фотографії. Пози, у яких завмирає Наталка, схожі на репродукції картин (наприклад, Борис Косарев «Жнива» 1919 р.). «Серед тематичних захоплень фотографа Демущького — імпресіоністичні пейзажі й еротичні фото. Обидва ці напрямки він пробував розвивати як кінооператор у фільмах Олександра Довженка»²⁶.

Імпресіоністичні мотиви звучать також у фіналі: «Є наприкінці «Землі» сцена, що закарбувалася в пам'яті багатьох глядачів, — образи яблук, гарбузів та інших фруктів під зливою. Ці кадри явно натхненні натюрмортною фотографією — вони були ретельно скомпоновані та освітлені. Дощ тут задає ритм сцени. Освітлення підкреслює круглу форму яблук, а розмиті обриси фруктів тільки посилюють цей ефект. Так само й краплі, що падають на

²⁴ Берджер Дж. Як ми бачимо. Харків, 2020. С. 58.

²⁵ Ігнатенко І. Жіноче тіло у традиційній культурі українців. Харків, 2016. С. 79.

²⁶ ВУФК. Lost&Found. Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2019. С. 111.

яблука, здаються м'якшими, а дощ лагіднішим. Такого ефекту не можливо досягти, працюючи зі звичайним об'єктивом. Коли дощ сягає апогею, краплі довкола гарбузів створюють ефект поволоки, що пропущена крізь дифузійний фільтр, нагадує імлу. Тому ці кадри не стільки кінематографічні, скільки нагадують найкращі зразки живопису імпресіоністів. Імпресіоністичні аспекти найкраще помітні, коли дощ вщухає, і на вкритих краплями яблуках виблискує сонце»²⁷. Ця сцена завдяки майстерній техніці Демуцького бринить самим життям, яблука завдяки фокусу бачення, дифузійному фільтру та специфічному освітленню ніби оживають, їх прозора тонка «шкіра» тільки підкреслює соковитість (сповненність життям). Фізичне існування речі (яблука) відсилає до тілесності людини. Тут можна згадати велику кількість приказок, у яких фізіологічні особливості обличчя людини порівнюються з яблуком (наприклад, дівчина зарум'янилася, наче яблучко).

Тактильності образу яблука додає об'ємність: «У деяких кадрах, зокрема зрошених дощем фруктів, що попадали на землю, тло підсвічується більше, ніж передній план. Так зображення фруктів і дощу набуває об'єму. Хоча освітлення штучне, ці кадри справляють враження літнього дощу, крізь який сяє сонце. Наїзд та від'їзд — це ті не запозичені з малярства та фотографії операторські прийоми, що створюють ілюзію тривимірного простору»²⁸.

Присутність яблук у кадрі на початку й наприкінці фільму ніби вивершує коло життя — смерть — життя. Пригадаймо, що саме яблука за народними казками й легендами дарують молодість (вічне життя).

²⁷ ВУФК. Lost&Found. Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2019. С. 82.

²⁸ Там само. С. 85.

Отже, «через двері простого, навіть наївного сюжету Довженко виходить у набагато ширший світ українського села, де життя підпорядковане неписаним законам природи. У ньому навіть смерть Василя є незначним епізодом, тимчасовою паузою в одвічному ритмі сільського побуту, а зміни мають загалом не революційний, а еволюційний характер»²⁹.

Довженко адепт романтичного світогляду та естет з великої літери, у його світовідчутті тіло прекрасне незалежно від віку (згадаємо фокус камери на обличчі старого діда, яке сяє наче у святого), статі чи соціальної ролі. Також режисерські знахідки Олександра Довженка та операторська робота Данила Демуцького дозволяють фіксувати перформативні властивості тілесності, і як вона діє на глядача. У «Землі» звичні речі набувають сакральності, духовність сприймається через посередництво тілесного.

Література

Берджер Дж. Як ми бачимо, Харків : IST Publishsng, 2020. 176 с.

Булгакова О. Вплив німецького експресіонізму на раннє українське кіно. URL: <http://www.dovzhenkocentre.org/articles/29/> (дата звернення 23.02.2021).

Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофіля // Прапор. 1989. № 2. С. 20–84.

«Земля» в кадрі Бориса Косарева. К.: Національний центр Олександра Довженка, 2011. 164 с.

Ігнатенко І. Жіноче тіло у традиційній культурі українців. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2016. 224 с.

Коваленко Г. Вспоминая «Аэлиту» // Интервали. Космізм в українському мистецтві. Ч. 1: Книга-каталог / Національний художній музей України. К.: Вид-во Раєвського, 2000. 261 с.

²⁹ ВУФК. Lost&Found. Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2019. С. 175.

Леся Українка. Лісова пісня. Харків: Фактор, 2004. 128 с.

Лучич К. Артикуляції тіла та тілесності у фільмі. URL: <https://hrcak.srce.hr/158786> (дата звернення 12.12.2020).

Небосьо Б. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2017. 200 с.

Підмогильний В. Місто. Харків: Фоліо, 2014. 240 с.

Сковорода Г. Найкраще. Львів: Terra Incognita, 2019. 320 с.

Сумароков А. Недільне кіно і театр. Синкретизм мистецтв. URL: <https://moviegram.com.ua/cinema-and-theatre/> (дата звернення 18.01.2021).

Френкель Л. Письменник і фотокіно. Антологія української кінокритики 1920-х. К.: Національний центр Олександра Довженка, 2019. Т. 3. 198 с.

Чикунова К. Феномен тілесності у кінематографі Бернардо Бертолуччі. URL: <https://vertigo.com.ua/blog/fenomen-tilesnosti-u-kinematohrafi-bernardo-bertoluchchi/> (дата звернення 12.01.2021).

Corporeality and the Prosthetic Being: Christophe Wall-Romana on the Cinema of Jean Epstein. URL: <https://walkerart.org/magazine/corporeality-and-the-prosthetic-being-christophe-wall-romana-on-the-cinema-of-jean-epstein> (дата звернення 12.01.2021).

4. ПЕРФОРМАТИВНИЙ КОМПОНЕНТ У СУЧАСНИХ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТЕКСТАХ ТА У ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВАХ

4.1. ЕФЕКТ ЗВОРОТНОГО РЕЗОНАНСУ У ВИСТАВІ- ПЕРФОРМАНСІ «ПАПІР» (РЕЖИСЕР-ПОСТАНОВНИК ОЛЕКСАНДР ГОРЕНШТЕЙН)

Як відомо, сприйняття мистецтва є складним процесом, що відбувається у глибинах свідомого та позасвідомого, отож майже не вдається його зафіксувати у миттєвому спостереженні. Цей інтимний процес залежить від таких чинників «горизонту сподівань» як: життєвий досвід, культурна підготовка реципієнта (сталі ознаки), його настрій, психологічний стан (ознаки тимчасові).

Сучасна культура охоплює обидва плани чинників, що, з однієї сторони, посилює естетичний вплив на аудиторію, з іншої ж, — породжує цілий ряд питань, які потребують теоретичного осмислення, тим паче, що у сприйнятті мистецтва сьогодні більш чинними виявляються тимчасові (контекстуальні) особливості рецепції.

Традиційно в культурі виявляють дві форми художнього сприйняття:

- 1) реакція на сприйняття (перцепція);
- 2) власне сприйняття, як процес, який полягає у декодуванні знакової системи і надаванні явищам (об'єктам) відповідних сенсів.

Сучасна культура часто апелює до першої форми, при цьому поза увагою нерідко (і частіше — свідомо) лишається друга. Якщо говорити про перформативні практики, то

перформер може нехтувати ситуацією встановлення чи надавання присутніми (глядачами) значень, смислів, натомість для нього особливого значення набувають: досвід присутності й емоційна реакція учасників акції.

Перформатизація сучасного театрального мистецтва виявилась у недовірі до позаакційних форм сприйняття дії. Популярності у сучасному медіатизованому світі все ж набувають радіовистави, вистави-фільми, вистави-шоу, вистави-перформанси, що спрямовані на чільну участь у дії реципієнта. Варто назвати деякі спроби дослідників осмислити таке синкретичне явище, як спектакль-перформанс.

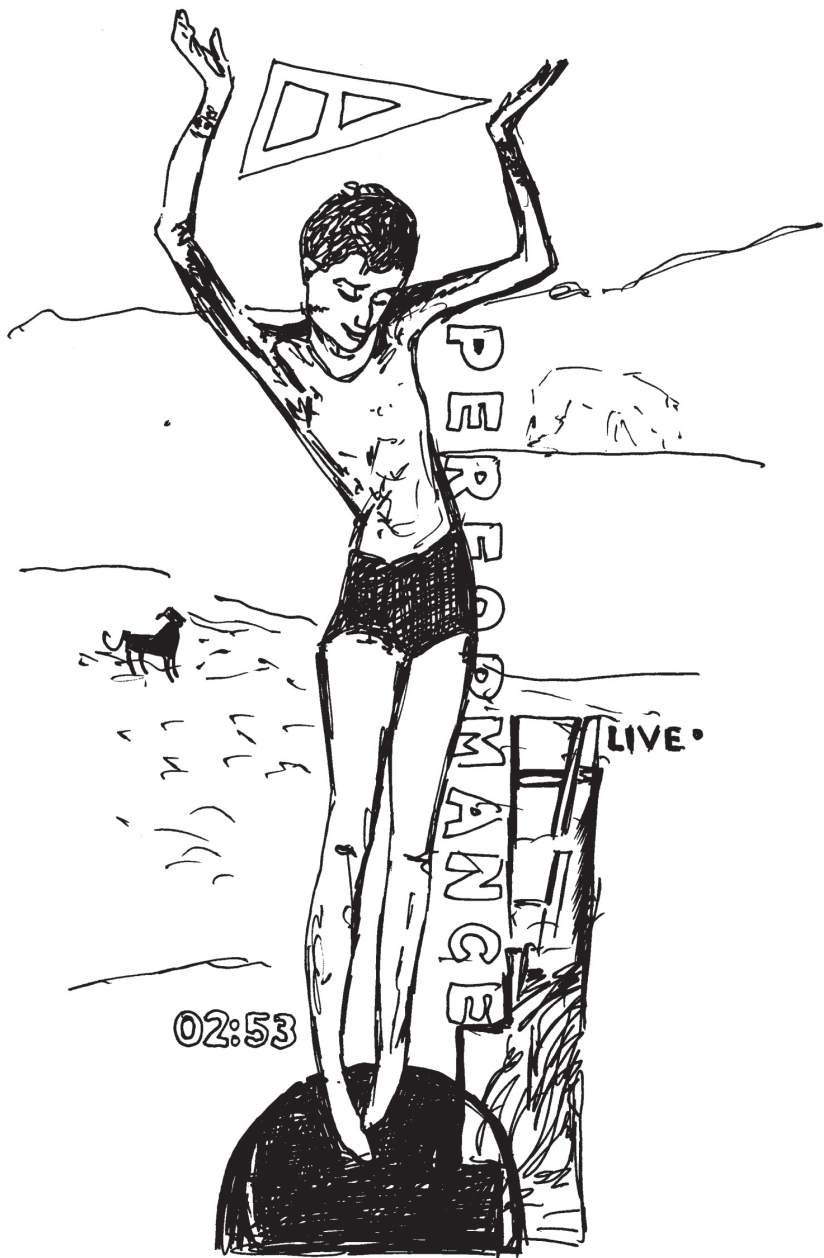
За спостереженнями Сергія Ароніна, «спектакль-перформанс являє собою різні варіанти синтезу мистецтв у театральній дії; це індивідуальна або групова творчість у поєднанні зі світлозвуковими ефектами, пластикою, візуальними об'єктами, які комбінуються між собою, доповнюючи та посилюючи сценічний ефект. Спектакль-перформанс — експериментальний, виразний діалог, зіткнення або «гібрид» різних форм мистецтва, що не виявляє чистоту жанру та стилістики. Таким чином, його характеризують численні альтернативні рішення та мінімум обмежень»¹.

Розглядаючи аспекти взаємодії театрального простору та естетики перформативності, Еріка Фішер-Ліхте окреслює такі чинники як: ефект присутності, медіальність, матеріальність, семіотичність та естетичність².

У зв'язку з розумінням поняття присутності як досвіду перебування у перформативному просторі варто осмис-

¹ Аронін С. В. Культурні домінанти рубежу XX–XXI століть як вирішальний фактор еволюції культурних форм театру // Тезаурусний аналіз світової культури: зб. наук. праць. 2012. Вип. 23. С. 51–71.

² Фішер-Ліхте Е. Естетика перформативності. Москва, 2015. С. 375.



лити поняття петлі feedback, яким оперують більшість сучасних теоретиків перформансу. Зокрема, за спостереженнями Е. Фішер-Ліхте, вистава відбувається як процес взаємного впливу акторів і глядачів (глядацької зали), отож активізується феномен тілесної присутності тут і зараз у певному сенсі, перформанс живиться акцією утворення з випадкових глядачів автономної спільноти, яка регулює своє перебування в цьому просторі і керує перебігом дії, власне, доволіно утворює її відповідно до миттєвих інтенцій та емоційної напруги.

При цьому, як уточнює Юстина Стасьовська, учасники перформансу не обов'язково мають оперувати одними й тими ж культурними контекстами, кодами, навіть однією мовою, і це означає, що петля feedback утворюється поза певними чинниками культури, створеними тут і тепер³. До того ж учасники дійства можуть змінювати свої ролі і характер контакту під час обміну енергіями⁴ та виявляти здатність до самоорганізації, а також — утворення власної автономії.

Крім того звертається увага на засади, які організують сферу суспільної дії в її матеріальній сутності. Передусім йдеться про культурний простір, що оточує учасників будь-якої акції. Отож, матерія безперервно й по-новому (ре)конфігурує кордони значень об'єктів чи явищ, встановлених згідно з вимірами⁵.

В історії театру існували різні практики долаття кордонів між театральною умовністю та дійсністю. Йдеться передусім про духовні практики чи ритуали Є. Протов-

³ Stasiowska J. *Pętla flashbacku* // *Performatyka. Terytoria* / red. Bal E., Kosiński D. Kraków: UT, 2017. S. 193.

⁴ Там само. С. 194.

⁵ Urbanowicz P. *Działanie* // *Performatyka. Terytoria* / red. Bal E., Kosiński D. Kraków: UT, 2017. S. 69.

ського, Інститут самовдосконалення Георгія Гурджієва, теорію життєтворчості Миколи Євреїнова чи одивнення актора-маріонетки за концепцією Едварда Крега. Перформативні експерименти відбуваються поза проблемою усвідомленням дистанції між життям і творчістю. Тим знімається опозиція між мистецтвом та дійсністю. Натомість сучасні культурологи пропонують нові підходи до перформативних практик в аспекті виявлення пізнавальних ресурсів енергії в процесі інтеракції. Не випадково Стівен Грінблатт сприймає перформатику як частину «суспільних енергій», а Річард Шехнер розглядає енергію як міру якості взірця, оскільки вона містить у собі поведінкові моделі, що використовуються, переказуються далі⁶.

Саме в цьому контексті доцільно виявити відмінності таких цілком автономних культурних практик, як інсценізація та перформанс. Інсценізація містить у собі ресурси відтворення (часто класичного) тексту на сцені. Отож, Патріс Паві називає інсценізатора диригентом або ж композитором вистави, маючи на увазі, що йому випадає ритмізувати всю партитуру спектаклю⁷.

Перформанс натомість сприймається французьким дослідником не в якості сценічного письма, що ілюструє текст, а як додаткова складова для створення тексту⁸.

Враховуючи це розрізнення, варто дослідити феномен художнього сприйняття, що утворюється в процесі спектаклю-перформансу. Спробуємо виявити показові тенденції рецепції на матеріалі вистави-перформансу «Па-

⁶ Див.: Zatorski L., *Energia // Performatyka. Terytoria* / red. Bal E., Kosiński D. Kraków: UT, 2017. S. 93.

⁷ Pavis P. *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. W-wa, 2011. S. 386.

⁸ Там само. С. 377.

пiр», створеного одеським художником-постановником Олександром Горенштейном, який власне став автором цієї вистави.

У спектаклi створюються умови для набування (як акторами, так i глядачами) нового досвiду (само)iдентифiкацiї в процесi переживання «вiчних тем»: вiйни й миру, любовi й самотностi, прагнення до влади й альтруїзму. Якщо засобами творення для художникiв театру нерiдко стають фарби (гуаш, олія, пастель), то для О. Горенштейна — «рулони крафтового паперу» та актори (майже вся трупа задіяна у виставі).

Спостерігаючи загальну кризу репрезентації як методологічно-теоретичну проблему, Патріс Паві зазначив, що у сучасному мистецтві присутність знаку i наддоставок елементiв того, що означає (significant), веде до втрати сенсу. Безпосередньо у виставі сценічна інтерпретація характеризується зростанням елементiв того, що означає, які не відсилають до означуваного (signifié).

Сюжет вистави організує міф про Сізіфа, який вочевидь сприяє оптиці постмодерного бачення. Серед засад театральної семіотики розглянемо полісемантичний образ «паперу», його значення та інтерпретацію у поетиці твору, а також — явище синестезії ритму та візуалізації.

Під час аналізу органічно застосовуємо чільні засади дослідження представникiв рецептивної естетики, передусім Вольфганга Ізера та Ганса-Роберта Яуса⁹. Узагальнюючи теоретичні погляди означених вчених, назвемо принципові позиції, що відповідають природі перфор-

⁹ Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс: [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. Львів, 2001. С. 349–368; Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття i літературна герменевтика / з нім. пер. Роксоляна Свято, Петро Тарашук. К., 2011. 622 с.

мативних практик, а, отже, так чи інакше реалізуються в процесі наших студій.

Вистава-перформанс оприявнює інтенціональність художньої інтеракції, присутність глядача виявляє характер функціонування тексту спектаклю в культурі. Цей текст сприймається не як відтворення дійсності, а як вторгнення реципієнта у неї. Створюються умови для усвідомлення і відчуття глядачем «іншого» в собі. Естетичний досвід реципієнта дозволяє здійснювати комунікацію між текстом вистави (спектаклем-перформансом) і глядацькою залогою, адже цей розподіл в даному спектаклі зберігається. Прийоми структурної організації тексту вистави виявляють вузлові принципи рецептивного аналізу, заявлені В. Ізером (монтаж сцен, лакуни у тексті, комунікативні пресупозиції і т. д.). Вони сприяють інтенсифікації сприйняття п'єси. Власне, впродовж інтеракції між глядачем і акторами на сцені реалізується горизонт сподівань за посередництвом інтенціональних імпульсів.

Міф про Сізіфа: постмодерне прочитання

Спектакль-перформанс «Папір» — музично-візуальне дійство, яке складається з 13 окремих сюжетів, які об'єднуються в єдине ціле постановкою «вічних» питань на зразок: Хто ми? Звідки ми? Чим для нас стає самотність? Марність наших спроб і наполегливість людини у даремних діях.

Частини мають доволі претензійні назви.

1. Початок (З Нічого народжується Щось...)
2. Метеорити (Перший релігійний досвід...)
3. Міф про Сізіфа (Протистояння творця й людей, які живуть тільки особистими інтересами).
4. Міф про Ікара.

5. Ми (Вбивши Особистість, суспільство її урочисто ховає й... починає вбивати наступну).

6. Скандал (Світ чудовий! Кожний ранок чудовий, оскільки символізує початок... народження... світло... Наскільки ж людський мурашник змінює прекрасне на потворне, творення на руйнування, світло на темряву).

7. Money (Світом керують гроші... вони ж його знищують...).

8. Створення кумира (У будь-які часи люди створюють собі кумира й схиляються перед ним, руйнують, створюють нового й далі схиляються й знов руйнують...).

9. Сліпці (Люди сліпі й глухі... і якщо вони не прозріють, світ буде зруйновано...).

10. Танго-самотність (Тема самотності, пошуку, неспокою... ілюзії панують над нами).

11. Самотні серця (Не полишай мене, мені сумно й самотньо...).

12. Ми хто? (Ми всі частини одного цілого...).

13. Фінал (Прийдіть до мене...).

Міфу про Сізіфа присвячено третю частину спектаклю-перформансу, тим не менше, саме образи Сізіфів, які змінюють один одного й котять сценічним простором камінь-метеорит, стали свого роду лейтмотивним зв'язком всіх тринадцяти частин.

Міф про Сізіфа у спектаклі дозволяє усвідомити й пережити досвід марності зусиль людини, яка рухається по замкненому колу, обираючи шлях постійних звичних помилок.

Відповідно до настільки ж відомих міфів про Ікара й Прометея міф про Сізіфа був неодноразово реінтерпретований.

Згідно з класичною версією, Сізіф, син царя Еола і Енарети, вважався будівельником Ефіри (давня назва

Корінфа). У міфах Сізіф постає хитруном, який здатний обдурити навіть богів і який постійно конфліктує з ними. Потрапивши у немилість до самого Зевса, Сізіф зміг уникнути покарання, закувати посланця Зевса Танатоса ланцюгами й тримати його в полоні декілька років. Він також лишився єдиним серед померлих, хто шляхом хитромудрої витівки зміг повернутися з Аїда на землю.

Сізіф чинив і справжні злочини: грабував, зруйнував Аттику, нападав на сусідні землі. За свої витівки і злодіяння Сізіфа було суворо покарано: він має довічно штовхати на гору важкий камінь, який, щойно досягнувши вершини, зривається і скочується до самого низу, отож всю роботу доводиться починати з початку. У міфах така праця символізує марність усіляких спроб перемогти богів.

У контексті іншої міфологічної традиції Сізіф постає героєм-богоборцем, що своєю винахідливістю протистоїть диктатурі богів.

Як відомо, Сізіф постав головним героєм відомих античних трагедій Есхіла, Евріпіда, Софокла та ін.

Постать героя-борця свідчить про зближення обох міфів: про Сізіфа та про Прометея. Образи обох героїв знаходимо в античних трагедіях та у живописі усіх часів та народів.

В українській літературі образ Прометея набув численних поетикальних втілень: достатньо згадати хоча б поему «Кавказ» Тараса Шевченка (у творі образ Прометея є символом боротьби за незалежність, міф переакцентовується: читача не опановує жаль, а зачаровує здатність героя до вічного відродження, а отже, його незнищенність). Прометеїзм як духовний чин реалізовано у ліричних виступах Івана Франка, Лесі Українки та Андрія Малишка.

Образ Сізіфа можна вважати знаковим для ліричних філософських ін'єктив Лесі Українки («*Contra spem spero*»).

У риторичному поетичному висловлюванні поетки фразеологічний троп «сізіфової праці» набуває оксиморонного звучання, просякненого сенсом марного (безкінечного) діяння, боротьби.

Серед інтертекстуальних планів спектаклю О. Горенштейна композиція та тілесна практика акторів відсилає передусім до філософських кодів «Міфу про Сізіфа» Альберта Камю. У кожній з 13 частин рух сюжету організовує опозиція: надія на світле майбутнє та розчарування від повсякденності. Згадаємо, що у А. Камю праця Сізіфа протиставлена праці пересічної людини.

Трагізм нарації міфу про царя давньогрецького міста Коринфа зумовлений тим, що героя наділено свідомістю. Саме усвідомленість виявляє трагізм існування у космічному масштабі. У той же час, ясність прозріння Сізіфа обертається його духовною перемогою над фатальністю долі, яку долає презирство до неї.

Треба сказати, що у спектаклі діють по черзі декілька Сізіфів. Не випадково міфічні герої спектаклю-перформансу, змінюючи один одного, сконцентровані лише на своїй місії. Вони не звертають уваги на події, які відбуваються на сцені. Словом, сучасні Сізіфи не менш екзальтовані, ніж герой Альберта Камю.

Завдяки контексту філософської притчі Камю глядач спектаклю замислюється над питанням: чи оці Сізіфи є посередниками (медіаторами) між Богом і земним світом, чи вони і є творцями, від волі яких залежить утворення або ж руйнування світів? Постмодерні сценічні практики, як відомо, не передбачають однозначної відповіді, їх завданням є пробудження емоцій та руйнування традиційних уявлень, вихід за звичні рамки інтерпретацій. Фінальна сцена спектаклю-перформансу «Папір» має оптимістичне звучання і відсилає до його початкових сцен.

Людство повертається до лона божого, і досвід доводить, що це і є народження нового. Оптимістичними є і фінальні рядки філософського есе Альбера Камю: «Я залишаю Сізіфа біля підгір'я! Ноша завжди знайдеться. Але Сізіф учить вищої вірності, яка заперечує богів, і котить під гору кам'яний валун. Він теж вважає, що все гаразд. Віднині цей всесвіт без господаря не здається йому ні безплідним, ні жалюгідним. Віднині кожен відламок цього каменю, кожний спалах руди цієї сповитої мороком гори вже самі собою творять світ. Самої боротьби, щоб зійти на шпиль, досить, аби сповнити вщерть людське серце. Треба уявляти Сізіфа щасливим»¹⁰.

Отож, у постмодерному прочитанні спектаклю (на відміну від інтерпретації образу Сізіфа в есе Камю) основним засобом створення значень і сенсів є пластика рухів акторів, їхня тілесність, точніше, переживання присутності тілесності. Ця пластика тілесності вочевидь є театралізованою.

«Папір»: інформаційні коди

Ті, хто створював цей спектакль-перформанс, позиціонували концептуальну важливість назви: власне, його представлення в афішах передає ряд значень цього слова, що змушує згадати художні прийоми інсталяцій Джозефа Кошута (наприклад, його «Один і три стільці» (1965), які вважають формулою концептуального мистецтва. Написання (опис слова — об'єкта) поставлено Кошуттом в один ряд з матеріальним стільцем — об'єктом.

Папір як матеріал, об'єкт і повідомлення дає простір для об'ємних, візуальних і когнітивних асоціацій. При

¹⁰ Камю А. Міф про Сізіфа / переклад О. Жупанського. К.: Портфель, 2015. С. 95.

цьому його здатність до змінювання, її крихкість поєднується в літературній свідомості з вічністю і всемогутністю написаного (згадаймо хоча б «рукописи не горять» М. Булгакова).

За «Словником української мови: в 11 т.» (за ред. І. К. Білодіда) слово «папір» має три (основні) сфери значень.

1. Матеріал для писання, друку, малювання, виготовлений з ганчіркової, деревної та іншої маси. За якістю: рулонний, листовий; за призначенням: газетний, друкарський.

2. Письмовий документ офіційного характеру. Особистий документ; посвідчення про місце служби, народження і т. ін. Папір за підписом керівництва.

3. *Тільки мн.* — папери. Аркуші з рукописним текстом¹¹.

Діапазон конотативних значень цього поняття значно ширший:

— «на папері (тільки на папері) залишиться»: йдеться про рішення, яке не виконується, а лишається «мертвою буквою»;

— «папір все стерпить» (іронічне значення): написати можна все, що завгодно;

— «цінні папери» (фінансовий термін) — грошові й товарні документи, акції, облігації, купони до них, векселі, чеки й т. п.

Впродовж короткого історичного часу папір у якості багатозначного культурного символу став знаковим концептом таких творів (і їх назв) як: «Паперовий дім» Карлоса Марії Домінгеса (Уругвай), «Паперові міста» Джона Гріна (США), «Прощання з папером» Євгена Гришковця (Росія), «Паперові клаптики» Остапа Дроздова (Украї-

¹¹ Словник української мови: в 11 т. / за ред. І. К. Білодіда; АН УРСР. Інститут мовознавства. К.: Наукова думка, 1970–1980. Т. 6. С. 56.

на), «Паперові люди» Вільяма Голдинга (Великобританія). У цьому контексті нас найбільше зацікавив роман «Паперовий театр» Мілорада Павича, який вважаємо за можливе зіставити зі спектаклем-перформансом «Папір». Схожість виявляємо вже на рівні композиції: «Паперовий театр» складається з 38 оповідань, написаних від імені 38 авторів, кожен з яких представляє ту чи іншу національну літературу. Як письменники, так і їх творчість (романи) є вигадкою Павича. Якщо в романі сербського письменника образ паперу театралізується, то у спектаклі «Папір» А. Горенштейна втрачається оральна складова перформансу — отілеснене звучання голосів акторів. Вербалізація заступається візуалізацією, що прикметно для нашого часу з його орієнтацією на естетику бачення.

Світ існування паперу як матерії і феномена представлено в анімаційній виставі ізраїльсько-німецької акторки Маайан Юнгман (Maajan Jungman), спектакль за її участю вдалося побачити під час фестивалю лялькових театрів для дорослих у Білостоку в 2019 році¹². Образна картина світу створювалася як музично наповнене дійство оживлення вирізаних на сцені фігурок з білого паперу. Під час вистави купа паперу поглинає й саму акторку-перформерку. Здається, що й вона сама у білій сукні королівни неначе вирізана з паперу. Акторка вправно рухає паперовими фігурками, які в її руках, здається, виконують пластичні жести, взаємодіють з нею і з царством паперу. Виразність візуально сприйнятого образного світу змушує поміркувати про принципи поєднання естетики інсталяції і перформансу, заздалегідь продуманого існування у просторі передбачуваних і непередбачуваних наслідків взаємодії

¹² Назва спектаклю («Niyar — a paper tale») у перекладі з ідіш — папір.

в ході перцепції. Разом із персонажами цього паперового світу (героя і героїні, яка спустилася з неба, перебуваючи в повітряній кулі) глядач набуває досвіду споглядання прекрасного, відкриває кордони існування цього «паперового світу». Паперові персонажі спілкуються із лялькаркою за допомогою жестів, між ними і нею утворюється театральна візія формування матеріального світу з уяви, причому сама матерія (папір) «диктує» умови існування цього світу і комунікації в його межах.

Візуальне сприйняття, як відомо, активізує механізми чуттєвого та інтелектуального пізнання. Проблему перцептивного акту візуалізації дослідив американський письменник, критик, психолог Рудольф Арнхейм, який доводить, що перцепція у мистецтві є процесом пізнання, що визначається формами і типом зорового сприйняття, так званим «охопленням гештальтів» зором. Мається на увазі «схоплення» найбільш характерних, найвагоміших особливостей об'єктів. До того ж, як доводить Р. Арнхейм, перцепція визначається процесами селекції, диференціації і групування, які вважаються засадничими для перцепції, а також ракурсом бачення сприймаючого суб'єкта, особливостями просторового розташування об'єктів, світловими ефектами, відтінками кольорової палітри, співвіднесеністю розмірів та геометричної форми. У сприйнятті інтелектуальна думка активізується і стає рушійною силою враження¹³.

Ніби розвиваючи думки американського дослідника, Сергій Лавлинський наводить міркування М. Бахтіна щодо суголосності культурної компетенції і «культурного зору (бачення)», опосередкованих діяльністю суб'єкта¹⁴.

¹³ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. 386 с.

¹⁴ Лавлинский С. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости. К проблеме визуального в литературе // Энциклопедия

Візуальні образи як спосіб комунікації змінюють наш спосіб сприйняття реальності, оскільки візуалізація контекстуалізує побачене. Тим самим об'єкт перетворюється на складову суб'єктного сприйняття. Це узгоджується з постмодерними принципами мислення, згідно з якими не існує універсальної парадигми, як про це пише Ірина Манакова. Простір, у якому живе сучасна людина, не диференційований на реальне і модульоване сприйняття світу, загальновизнані принципи і сенси буття відсутні. Власне, у статті дослідниці йдеться про те, що у постмодерному світі реальність поступається місцем віртуальному, яке стимулює чуттєвість¹⁵.

У контексті подібних міркувань згадується, що під час спектаклю на папері ніхто й нічого не пише, власне, папір стає матерією (або ж тілом) для створення нових образів і смислів (папір є і основним героєм, і засобом декорування сцени, і реквізитом, і елементом костюмів акторів). У виставі використано особливий різновид паперу — крафтовий (у перекладі з нім. Kraft — сила) папір, головною ознакою якого є його щільність. Як у виробництві, так і у побуті крафтовий папір використовується для пакування; можна вважати, що у виставі «зривають» обгортку, в буквальному сенсі оголюючи істинний сенс буття. Лейтмотивом вистави стала тема протистояння Одного й Натовпу. Накопичення паперу в просторі (на планеті) веде до хаосу, порятунком з якого може бути переробка старого та створення нового паперу (папір — один з небагатьох створених людиною продуктів, що достатньо легко піддається переробці і придатний до вторинного використання).

культур. URL: <http://ec-dejavu.ru/v/Visuality.html>. (дата звернення: 21.03.2021).

¹⁵ Манакова И. О перспективах антропологии в постмодерне // Вестник ВГУ. 2014. № 2. С. 115–121.

Синестезійне оформлення спектаклю-перформансу «Папір»

Синестезійне рішення сценографії інсталяції-перформансу оприявлює перформативний потенціал вистави. При цьому раціональні механізми відходять на другий план, переважає не інтелектуальний досвід глядача, а інстинкт, не аналіз інформації, а пошук нових відчуттів. У працях сучасних літературознавців розрізняються два значення, у яких функціонує поняття синестезії. Історія його осмислення сягає часів Аристотеля, важливими етапами формування теорії синестезії стали праці Шарля Анрі, художників Поля Синьяка, Василя Кандинського, згодом Романа Якобсона, Булата Галєєва, Світлани Московської (С. Конончук)¹⁶ та ін.

Отож, можна означити такі характерні ознаки феномену синестезії:

1) Синестезія як механізм взаємного перенесення інформації (характеристик) з однієї модальності на іншу за принципом аналогії. Це глобальний процес, що набув універсального характеру семантичного процесу пізнання.

2) Синестезія як вид метафори, яка існує в культурі на основі здатності людини до асоціативного мислення в процесі соціалізації¹⁷.

У результаті формується постмодерна картина комунікації, причому (за уявленням Б. Галєєва) синестезія як

¹⁶ Див. напр.: Московская С. Синестетическая парадигма в современной эстетике // Галеевские чтения: от синестезии к синтезу искусств («Прометей-2015») Казань, 2–4 октября 2015 г. Казань, 2015. С. 112–117.

¹⁷ Мигунов А. От синестезии к искусству. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/mnogogranniy-mir-kandinskogo13.html> (дата звернення: 10.02.2021).

міжсенсорна асоціація являє собою щось подібне до феномена ранньої міфологічної свідомості, прояви міжпочуттєвих зв'язків у психіці й результати їхньої взаємодії у конкретних видах мистецтв¹⁸.

Синестезія змушує глядача поринути в простір трансперсональних переживань, що значно зменшує роль суб'єктивістських інтенцій щодо набуття нового досвіду. Подібним чином отримувати досвід перебування у форматі синестезійного переживання нам допомагають і сучасні медіа. За спостереженнями Марини Зайцевої, «Синестезійність сприйняття посилюється завдяки ролі у сучасному мистецтві полісенсорних практик реалізації художніх задумів у синтетичних формах (жанрах). Завдяки синтезу класичних і некласичних жанрів формуються синтетичні художні об'єкти, у яких спрямованість на синтезійне сприйняття поєднується з новітніми арт-технологіями. Зростання інтересу до соціокультурної інформації, адресованої візуальним практикам, візуалізації загалом, призвело до того, що з другої половини ХХ століття переважають медійні форми передачі інформації, які відсувають на другий план традиційні засоби як писемної мови, так і усного мовлення»¹⁹.

У виставі одеського режисера актори не розмовляють, а виступають у ролі своєрідного «матеріалу», за допомогою якого режисер-художник представляє засоби сприйняття та переживання «вічних» тем. Тілесність, пластика «витісняють» вербальність, а сюжет розгортається за принципом відеокліпу (13 частин — своєрідні мікронарації з драматичним сюжетом). Згадаймо, що, за думкою Марини

¹⁸ Галеев Б. М. Цветной слух // Музыкальная энциклопедия. М., 1982. Т. 6. С. 108–110.

¹⁹ Зайцева М. Л. Феномен синестезии в искусстве постмодернизма // Психолог. 2014. № 5. С. 60–78.

Зайцевої: «У кліпі художній образ моделюється на основі набору фрагментів, у яких натуралізм деталей може поєднуватися з умовністю окремих елементів, художній час може уповільнюватися і пришвидшуватися, то згущуючи подієвий ряд, то розбавляючи його»²⁰.

Так, однією з ефектніших сцен спектаклю-перформансу став вихід маленького Диктатора (такого собі Дракона, що прийшов на зміну старому). Цей Диктатор стояв у світлі софітів, розташованих над глядацькою залою, та мило посміхався, помахуючи ручкою адептам.

У глядача могло сформуватися враження, що перед ним ожила скульптура, точніше, враження, що Диктатор одягнений у своє амплуа, як у камінь. Мізансцени цього спектаклю-перформансу побудовані на зовнішніх спец-ефектах і демонструють досить високий рівень художнього узагальнення.

Характерною особливістю цього дійства стала, на нашу думку, відверта театралізація дії. Зберігаючи ознаки перформансу: інтерактивність, тілесність відчуттів, спонтанність, ефект присутності, фрагментарність, — спектакль все більше оприявнює сферу театральних форм експериментального характеру. Пластика тіла очевидно містить при цьому основний потенціал виражальності, який вражав творчими можливостями структурування дії. Таке розуміння не суперечить практиці театральної гри, але перформативний спосіб організації дії можна пов'язати не лише з театральними засобами. Як уточнює Юлія Гниренко, у перформансі відсутня нарочитість гри. Можлива й цілком виправдана у перформансі штучність сталої дії, але інсталяція перформативного акту більше нагадує на-

²⁰ Зайцева М. Л. Феномен синестезии в искусстве постмодернизма // Психолог. 2014. № 5. С. 60—78.

писання художнього твору, ніж постановочно-режисерські моменти²¹.

Відомий художник-концептуаліст, мистецтвознавець Мишко Шувакович не випадково зауважив, що у мистецтві перформансу автор виявляє себе як автор концепції, яку сам він і реалізує, він є тим, хто одночасно представляє ідею і її виконує²². Згідно з таким розумінням у ролі актора виступає автор, відповідно, автор не грає, а «проживає» свою роль, роль перформера, який пропонує ідею, концепцію і форму інтеракції. У цьому йому допомагають різноманітні тілесні практики і способи проживання дії, набуття нового досвіду комунікації.

Вже згадувана Фішер-Ліхте розглядає співвіднесення між тілесним існуванням актора і його персонажем як «...необхідну умову, що, з однієї сторони, дозволяє (акторам) виявляти цю тілесність, а з іншої — сприймати її глядачами»²³. Тілесність у спектаклі проявляє себе у різних формах і тісно пов'язана з естетикою кольору. Сценічне освітлення є специфічним, оскільки сприяє забарвленню (надає тональності) режисерському задуму. Воно у спектаклі таке ж інтенсивне, як і музичний ряд.

До візуального мистецтва (живопису) нас спонукає звернутися й назва сцени «Ми хто?», яка відсилає до відомої картини Поля Гогена «Звідки ми прийшли? Хто ми?»

²¹ Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. URL: https://www.ereading.club/bookreader.php/1020016/Gnirenko_Performans_kak_yavlenie_sovremennogo_otechestvennogo_iskusstva.html#label2 (дата звернення: 24.12.2020).

²² Шувакович М. Искусство перформанса и новые теории искусства. URL: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/09/29/lekciya-mishko-shuvakovicha-iskusstvo-performansa-i-novye-teorii-iskusstva/> (дата звернення: 21.12.2020).

²³ Фішер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Москва, 2015. С. 146.

Куди ми йдемо?». Митець використовує насичені кольори (в основному блакитний, жовтий та брунатний), фарби накладаються доволі товстим шаром та досить різко контрастують, що надає змісту потужного експресивного звучання. Філософська концепція Гогена суголосна позиціям режисера. Питання поставлені і водночас не потребують відповіді (є риторичними), бо відповіддю на них і є саме життя.

За допомогою динаміки кольорових образів глядачеві сугерується мистецьке відчуття переживання семантики кольору. Так, найбільш драматичні епізоди «забарвлені» червоним світлом. Ця тональність символізує, за спостереженнями Василя Кандинського, «рух — всередині себе. Сильний, палкий, такий, що подразнює, — колір вогню й крові. Його внутрішнє кипіння відповідає врівноваженості і ваговитості квадрата, а також прямого кута на площині»²⁴.

Сцени усамітнення (чи самотності) персонажей (частина 9. «Сліпі», частина 10. «Танго самотності», частина 11. «Самотні серця») «забарвлені» у фіолетово-синій колір різної інтенсивності. Доречно навести міркування В. Кандинського щодо семантики цих кольорів:

«Синій. Породжується від жовтого, як освітлена темрява. Відчуття холоду, спокою, вечора, місячного світла, свіжості моря, криги. Жовтий і синій, як дві протилежності уникають один одного і все ж зустрічаються, підкреслюючи та підсилюючи якості один одного. Рух синього спрямований концентрично всередину, від глядача і вниз. У ньому завжди є самозаглибленість, як у неосяжного неба, як у гір, які, втікаючи, «тягнуть» нас за собою. Синій колір відповідає фігурі кола, яке у багатьох релігіях

²⁴ Зотов А. В. Цвет в творчестве В. В. Кандинского // Вестник КРСУ. 2008. Т. 8, № 9. С. 55—58.

одухотворює вічність. На площині втілюється у формі тупого кута»²⁵.

Слід відзначити, що інсталяція вищеназваних мізансцен містить безліч предметів з тупими кутами (наприклад, коробки різних розмірів неправильної форми). «Фіолетовий колір є холодним червоним як у психологічно-емоційному, так і у фізичному сенсах. Він передає характер чогось хворобливого, згаслого і містить у собі щось сумне»²⁶. Інтенсивний фіолетовий колір «заливає» сцену під час апофеозу всемогутності Диктатора (частина 8). Глядач відчуває неприховану загрозу, велич імператора ніби вивищує сцену, тим самим робить глядача фізично меншим, слабшим, а отже, поряд зі страхом формується парадоксальна суміш відчуттів: захоплення, бажання підкоритися, визнати вищість Диктатора і, поряд з тим, наростає відторгнення і відчуження.

У той же час, для кожного етюдю Олександр Горенштейн скрупульозно й прискіпливо вибирав музичні теми, які стали вагомою складовою інсталяції. От лише неповний перелік композицій, використаних у виставі: музика Кшиштофа Пендерецького, Арво Пярта, Софії Губайдуліної, Доніцетті Гаetano, Pink Floyd, Rammstein, Queen, Галини Уствольської, аргентинське танго, Герра Мура, Йоганна Себастьяна Баха. Таке вільне пересування у часо-просторовому континуумі (від композиторів XVII століття до сучасників, які походять з Росії, Німеччини, Англії, Естонії, Польщі, Ірландії; стилі від класичних опер та симфоній до психоделічного і прогресивного

²⁵ Зотов А. В. Цвет в творчестве В. В. Кандинского // Вестник КРСУ. 2008. Т. 8, № 9. С. 55–58.

²⁶ Цветовая теория Василия Кандинского. URL: <https://sites.google.com/site/lubitelamiskusstva/home/cvetovaa-teoria-vasilia-kandinskogo> (дата звернення: 30.11.2020).

року) викликають подвійні асоціації. З однієї сторони, складається враження музичного хаосу; з іншої ж — поступово приходить усвідомлення позачасовості того, що відбувається, виникає розуміння того, що міфи про Ікара та Сізіфа, боротьба за лідерство, встановлення диктатури та її повалення, почуття вселенської самотності — все це закладено самим буттям, відповідно потенційно можливе у будь-який час (схожі міркування висловив у теорії ноосфери академік Володимир Вернадський).

Музичні теми також викликають певні емоції, однакові для більшості слухачів (наприклад, пристрасть, жага — аргентинське танго). Згадаємо ще одне влучне міркування Марини Зайцевої: «...інтерактивна подача музичного матеріалу кардинально трансформує традиційні уявлення про замкненість музичної форми, сприяє створенню нових контекстів сприйняття музики, вносить нові, неочікувані смисли, які виявляються за допомогою тілесності»²⁷. Так, глядач (або учасник дійства-перформансу) переживає досвід виявлення спільної емоції, з найбільшою силою втіленої в аргентинському танго: «Танго стало танком загублених душ, відтворенням нещасливого кохання, меланхолії, туги за втраченим часом»²⁸.

Загальна атмосфера вистави-перформансу далека від відчуття щастя; ритм, колір, пластика акторів, музика створюють атмосферу тривожності, швидкоплинності буття і глобальної самотності людини в натовпі, але, не дивлячись на досить песимістичне звучання, як уже зазначалося, відкритий фінал несе в собі певну надію.

²⁷ Зайцева М. Л. Феномен синестезии в искусстве постмодернизма // Психолог. 2014. № 5. С. 60—78.

²⁸ Галант Ч. Аргентинское танго: история возникновения. URL: <http://www.salsaswing.com.ua/blog/tango-argentinskoe.html> (дата звернення: 10.01.2021).

Варто зазначити, що художня синестезія виступає як усвідомлений прийом сучасної культури в цілому і вистави-перформансу «Папір» зокрема. Її можна вважати обов'язковою складовою перформативного впливу явища мистецтва.

Спектакль-перформанс «Папір» отримав кілька негативних рецензій, більшою мірою критики звертали увагу на непластичність, скутість акторів, порушення ритму і сценічної єдності. Наведемо кілька з них.

Кожна мізансцена витримана в певній ритміці, де музичний супровід може бути і фоном, а також — визначати напрямок заданої теми, бути свого роду дороговказом для акторів. Проблема в тому, що актори не витримали ритм вистави, навіть не усвідомлюючи цього.

Музика, особливо в пластичному вирішенні, — це одна з основних складових загальної композиції спектаклю. Пластичне рішення було хоч і задумано, але абсолютно не виконано. З пластикою, як правильно зауважив пан Галяс, у наших акторів просто біда²⁹.

Таким чином за допомогою вистави О. Горенштейна інсталюється спосіб отримування досвіду існування у ситуації численних трансформацій: художня уява веде у лабіринти взаємозамінюваних сутностей: тілесне — матеріальне (папір); штучність сценічного оформлення дії — природність екзистенційних вражень, які узагальнюються в процесі вистави і набувають символічного кодування (праця Сізіфа). Ефект feedback в інтерактивній дії виявляється в тому, що глядацька зала отримує можливість театралізованої участі в перформансі. Спектакль О. Горенштейна «Папір» наводить на думку про плюра-

²⁹ Литман А. НЕ-рецензия на спектакль-перформанс «Бумага». URL: <https://novosticn.com/ne-recenziya-na-spektakl-performans-bumaga/> (дата звернення: 10.02.2021).

лістичнісь і різноманіття форм буття людини, а також про відсутність чітких життєвих орієнтирів, стає очевидною проблема ідентифікації людини в просторі сучасної культури.

У виставі поєднуються ознаки перформативного впливу і підготовленої заздалегідь інсталяції. Отже, можна вважати, що її автор успішно реалізує ефект активної присутності глядача, який у процесі чуттєвого переживання надає тексту нових несподіваних значень.

Література

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 386 с.

Аронін С. В. Культурні домінанти рубежу ХХ–ХХІ століть як вирішальний фактор еволюції культурних форм театру // Тезаурусний аналіз світової культури: зб. наук. праць. 2012. Вип. 23. С. 51–71.

Галант Ч. Аргентинское танго: история возникновения. URL: <http://www.salsaswing.com.ua/blog/tango-argentinskoe.html> (дата звернення: 10.01.2021).

Галеев Б. М. Цветной слух // Музыкальная энциклопедия. М., 1982. Т. 6. С. 108–110.

Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. URL: https://www.ereading.club/bookreader.php/1020016/Gnirenko_Performans_kak_yavlenie_sovremennogo_otchestvennogo_iskusstva..html#label2 (дата звернення: 24.12.2020).

Зайцева М. Л. Феномен синестезии в искусстве постмодернизма // Психолог. 2014. № 5. С. 60–78.

Зотов А. В. Цвет в творчестве В. В. Кандинского // Вестник КРСУ. 2008. Т. 8, № 9. С. 55–58.

Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс: [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.] / [за ред. М. Зубрицької]. Львів: Літопис, 2001. С. 349–368.

Камю А. Миф про Сізіфа / пер. О. Жупанського. К.: Портфель, 2015. 105 с.

Лавлинский С. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости. К проблеме визуального в литературе // Энциклопедия культур. URL: <http://ec-dejavu.ru/v/Visuality.html>. (дата звернення: 21.03.2021).

Манакова И. О перспективах антропологии в постмодерне // Вестник ВГУ. 2014. № 2. С. 115–121.

Мигунов А. От синестезии к искусству. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/mnogogranniy-mir-kandinskogo13.html>. (дата звернення: 10.02.2021).

Московская С. Синестетическая парадигма в современной эстетике // Галеевские чтения: от синестезии к синтезу искусств («Прометей-2015) Казань, 2–4 октября 2015 г. Казань, 2015. С. 112–117.

Словник української мови: в 11 т. / за ред. І. К. Білодіда. АН УРСР. Інститут мовознавства. К. : Наукова думка, 1970–1980. Т. 6. С. 56.

Фішер-Ліхте Е. Эстетика перформативности. Москва, 2015. 375 с.

Цветовая теория Василия Кандинского. URL: <https://sites.google.com/site/lubitelamiskusstva/home/cvetovaa-teoria-vasilia-kandinskogo> (дата звернення: 30.11.2020).

Шувакович М. Искусство перформанса и новые теории искусства. URL: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/09/29/lekciya-mishko-shuvakovicha-iskusstvo-performansa-i-novye-teorii-iskusstva/> (дата звернення: 21.12.2020).

Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / з нім. пер.: Роксоляна Свято, Петро Тарашук. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. 622 с.

Pavis P. Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy. W-wa, 2011. 386 s.

Performatyka. Terytoria / red. Bal E., Kosiński D. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017. 328 s.

4.2. ПСИХОТЕРАПЕВТИЧНИЙ ДИСКУРС У СУЧАСНІЙ РОСІЙСЬКІЙ ДРАМІ

У сучасній російській драмі все активніше виявляють себе спосіб висловлювання, комунікативні стратегії, що дозволяють здійснюватись психотерапевтичній практиці або моделюють її. При цьому мова йде не про тексти, написані й актуалізовані як сценарії психотерапевтичних (частіше групових колективних) практик. Такий досвід давно закріплений у психології та психіатрії, в тих методах взаємодії з пацієнтом, які передбачають певні засоби впливу арттерапії на свідомість та дії групи людей, поведінка яких піддається психокорекції¹.

У зв'язку з цим будемо спиратися на дослідження психоаналітиків, арттерапевтів, психологів, культурологів, драматургів, у яких розроблені підходи до психодраматичної терапії у різних аспектах². Найбільш близьким пропонованому аналізу поетики драматургії вважаємо явище психодрами, доказово представлене й апробоване в наукових працях та психотерапевтичній практиці Якоба Морено, Грете Лейтс та ін. Безумовно, ототожнювати психотерапевтичний дискурс у драмі, психодраму та

¹ Подібні сценарії психологічного впливу, психокорекції мають значну популярність, насамперед, у практиці психотерапевтів, арт- та драмотерапевтів, які здійснюють лікування пацієнтів. Так, для прикладу можна навести психотерапевтичні п'єси (авторське визначення) відомого російського психотерапевта, засновника наукової школи «Терапія творчим самовираженням» (його монографія з такою ж назвою вийшла у 1989 році) Марка Бурно. Це п'єси спеціально написані ним для Реалістичного психотерапевтичного театру та опубліковані у спеціальних наукових виданнях (напр.: Бурно М. Бедолаги (психотерапевтическая пьеса в 2 действиях) // Психотерапия. 2017. № 9 (177). С. 2–13).

² Насамперед мова йде про роботи Я. Морено, Г. Лейтс, Д. Каппера та ін.

психоаналіз не варто навіть у випадку опанування певних технік або методів. Але при цьому їхній внутрішній зв'язок очевидний і осмислений, передовсім у психоаналітичних дослідженнях³.

Варто підкреслити, що «драматичний» компонент розуміється у цих дослідженнях не як театральність вистави, а, швидше, як «рольова гнучкість», здатність не тільки відтворення травматичного досвіду, але й емоційного переживання ситуацій, які не відбулися з тих чи інших причин у житті та й не могли відбутися⁴. Завдяки участі умовного пацієнта у психодрамі як її героя, її творця, а також дослідника себе та свого життя, реалізується техніка входження у відчуття, переносу, телепроекцій (трансферів) у тому значенні, яке надавали цим поняттям Якоб Морено та Грете Лейтс. Дослідники і практики психодрами використовували великий перформативний ресурс, виявлений у ній як у своєрідному колективному дійстві, що можна використати для аналізу сучасної російської драматургії, в якій концептуалізується психотерапевтичний дискурс. При цьому враховуємо когнітивні паттерни, що розпізнаються у поетиці висловлювання, закладену драматургом здатність у процесі розігрування п'єси розпізнати Іншого у своїй ролі, а також креативного відтворення ситуації, що змінює ставлення до усвідомленої проблеми.

Цілком зрозуміло, що у своїх практиках і теоретичних прогнозах психотерапевти, арт- і драмотерапевти вико-

³ Варто звернутись до статті узагальнюючого характеру з цього питання Ігоря Кадірова: Кадыров И. Психодрама и психоанализ: два театра для психической драмы // Московский психотерапевтический журнал. 1996. № 1. URL: <http://psyjournals.ru> (дата звернення: 1.08.2019).

⁴ Лейтс Г. Психодрама: теория и практика. Классическая психодрама Я. Л. Морено. М., 2007. 238 с.

ристовують базовий інструментарій, підходи й методики театрознавства і драмознавства як наукових дисциплін і художніх явищ. Також психоаналітичний науковий і практичний потенціал є значним ресурсом для вивчення тих сучасних п'єс, в яких так чи інакше представлений психотерапевтичний дискурс. Цей напрямок дослідження розробляли у свій час Микола Євреїнов, Єжи Гротовський, Антонен Арто, Костянтин Станіславський та ін. При цьому психотерапевтичний дискурс у драмі як у художньому тексті досліджений значно менше, що і спонукає предметно проаналізувати це явище з урахуванням нових наукових тенденцій у сфері комунікативних стратегій, рольових ігор, репрезентативно-референтних маркерів висловлювання. Спільним полем психотерапевтичного дискурсу і висловлювання як поетикального уявлення картини світу у драмі є референція до колективного несвідомого та індивідуальної поведінки суб'єкта дії (та мовлення). Крім того, таким спільним планом та інструментом вивчення може слугувати феномен уяви, актуалізований у вигляді метафор, метонімії, різних переносів смислів, сновидінь, галюцинацій та ін. Не випадково давно й широко досліджено можливості метафори (метонімії) як семіотичного ресурсу психоаналітичного методу і тексту драми (театру)⁵.

Об'єктом дослідження у статті стануть художні п'єси, призначені, передовсім, для постановки у театрі. Особли-

⁵ У зв'язку з цим варто звернутись до наукових досліджень М. Блека, Е. Джордан, Н. Арутюнової, Т. Липської та ін., присвячених проблемам структурування досвіду за допомогою метафор, саморуху метафори, її здатності до пробудження творчих ресурсів уяви, особистісної самосвідомості та ін. Варто згадати, що роль метафори у психодрамі також вивчалась у працях бразильського режисера Аугусто Боалю, засновника «Театру Пригнічених», театральної практики, пов'язаної з явищем звільнення (див.: Радуга желанія: театр і терапія, метод Боалю. Лондон, 1995).

вий інтерес становлять комунікативні стратегії висловлювання у таких п'єсах, авторами яких є як драматурги, що одночасно реалізують себе у сфері психології, психотерапії, так і ті, для кого ця тема серед інших елементарно служить засобом художньої умовності та способом висловлювання.

Використовуючи категорію «комунікативні стратегії», йдемо за думкою Валерія Тюпи про те, що з точки зору комунікативної поведінки автора будь-який «...драматургически упорядоченный текст является репрезентативом», который создает и преобразует ситуацию общения»⁶.

Під час читання або сценічної інтерпретації п'єс виникає, насамперед, ситуація спільного переживання досвіду, в результаті чого конституюється модель міжсуб'єктного спілкування, можливість поділитись спільно набутим досвідом перебування у даному місці та просторі⁷. При цьому образи, що виникли імагінативно, не тільки зображуються, але так чи інакше репрезентуються вербальними і невербальними засобами. Подібно до того, як і у психодрамі, у п'єсах сучасних російських драматургів актуалізується зв'язок образів, що передують висловлюванню, уявлень, реакцій, з колективним та індивідуальним несвідомим.

Варто відзначити, що психотерапевтичний та психоаналітичний дискурс драми обумовлений самою природою, а, точніше, сім'юсферою психоаналізу і драми (театру). Не випадково під психоаналітичним сеансом сучасні дослідники часто розуміють «...драматургию смыслопорождения, в которой инерционное сопротивление открытию нового смысла, вызванное желанием

⁶ Тюпа В. Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике. М., 2010. С. 172.

⁷ Так само. С. 173.

избежать повторной травмы и боли, дополняется общей семиотической сопротивляемостью пациента»⁸.

Почасти дія у сучасній російській драмі нагадує (імітує) психоаналітичні практики, психотерапевтичний сеанс. У творчості драматургів-психотерапевтів, наприклад, білоруської російськомовної письменниці Діани Балико та барнаульського автора Александра Строганова тема корекції психіки нерідко створює контрапункт поетики їхніх різних за жанрами та комунікативними стратегіями п'єс.

Створена барнаульським драматургом-психотерапевтом Александром Строгановим теорія трансдраматичної терапії базується на розроблених Б. Брехтом, К. Станіславським, М. Чеховим та іншими діячами театру прийомах рольової трансформації стосунків: психотерапевт (режисер) — пацієнт (актор) і навпаки⁹.

«Драмотерапія» спрямована на випрацювання нових відчуттів свого «Я» у зв'язку зі знаходженням дистанції від ролі, а, можливо, й злиття з нею, з експериментами у сфері міжособистісної взаємодії¹⁰.

Важливо відзначити, що п'єси А. Строганова мають складну, засновану на метатеатральних принципах, форму.

Розглянемо п'єсу «Павли», в якій можемо знайти пряму референцію до психоаналітичних практик. В основу драматичної дії покладено стосунки між лікарем та пацієнтами онкологічного відділення лікарні. Дія п'єси являє собою безкінечне варіювання ролі «Павла Андрійовича», що виконується одночасно і послідовно чотирма пацієнтами онкологічного центру та лікарем з тим же ім'ям та по

⁸ Филатов Ф. Семиосфера психоанализа // Russian Psychological journal. 2014. № 11 (3). С. 83.

⁹ Строганов А. Психотерапия на базе театральных систем. Практическое руководство. СПб., 2008. С. 82.

¹⁰ Там само. С. 84.

батькові. Створюється сценарій, в якому використовується ситуація ідентифікації: відбувається диференціація та трансформація поведінкових реакцій, емоцій, рольових реакцій у поведінковій ситуації, що визначається питанням: як це бути лікарем з ім'ям Павло Андрійович у палаті, де знаходяться четверо онкологічних хворих з тими ж іменами / по батькові.

Разом з тим, всі персонажі п'єси — і лікар, і пацієнти — прагнуть віднайти дистанцію від ролі, що вони її виконують, висловлювати істинні почуття і таким чином усвідомити свою індивідуальність. Ця ситуація нагадує розлад свідомості — дисоціативний розлад ідентичності — синдром множинної особистості.

До п'єси додається жанровий підзаголовок: «Станси у двох діях». Крім того, що у тексті п'єси у виконанні одного з пацієнтів — Павла Андрійовича Дрозда — звучать станси О. С. Пушкіна «Ты мне велишь пылать душою...», композиція нагадує строфічну форму стансів — відносно завершені за смыслом строфи-картини.

Шість картин (три — у першій дії і три — у другій дії) озаглавлені автором так, що у назві можна знайти підказку, яка психоаналітична практика моделюється (або програється) у ній.

У першій картині («Мехраб») лікар Павло Андрійович Буєносов виявляє у своєму несвідомому чотирьох «драконів»-двійників за асоціацією з пацієнтами палати. У другій картині «Кукольный театр» актуалізується практика перекладу реальних явищ і об'єктів (у тому числі і людського організму) на мову лялькового театру.

У картині третій «Первая любовь» розігрується практика, що містить в собі ефект Едипового комплексу. У всіх пацієнтів палати виявляються рудименти переживань немовляти: Дрозд Павло Андрійович повідомляє, що його

нудить від молока, а Потапов Павло Андрійович каже, що при згадуванні жінок у нього починає інтенсивно виділятися слина.

Перша картина другої дії, що має назву «Пиленбургер», пов'язана з практикою ідентифікації невиліковних хворих з тими тваринами, у яких ніколи не буває цих хвороб¹¹. П'ята картина під назвою «Таити» дозволяє представити практику виявлення та витіснення із підсвідомості фобій, зокрема страху перед сексуальними стосунками.

Кульмінацією шостої картини («Кварцевание») стає поява медсестри з чистою білизною: вона перестилає постіль юного Лапушкіна Павла Андрійовича, що помер під час операції, та кварцує палату. В переліку дійових осіб відзначено, що йому трохи більше двадцяти років, він не говорить у п'єсі жодного слова. У цій картині програється практика переводу несвідомого до сфери свідомого.

У репліках персонажів (умовних Павлів) та майбутнього психолога, а зараз санітарки Єви, неодноразово варіюється інтерпретація фрази апостола Павла з Другого Послання коринф'янам про те, що видиме тимчасове, а невидиме — вічне («Когда мы смотрим не на видимое, но на невидимое, ибо видимое временно, а невидимое вечно»).

Пацієнтам Павлам доводиться усвідомлювати, що у видимому світі вони лише фігури у розпорядженні долі (фатуму), а у невидимому — вже гравці. У тому невидимому світі у них, як стверджує Дрозд, будуть інші імена («... И у нас есть другие имена, о которых мы пока ничего не знаем, но непременно узнаем позже»)¹².

Практики візуальної (само)ідентифікації театралізуються у п'єсі, знаходять сценічну (театральну) форму у

¹¹ Мова йде про теорію Пауля Ульріха Пиленбургера.

¹² Строганов А. Павлы. Стансы в двух действиях. URL: www.theatre-library.ru (дата звернення: 13.08.2020).

сцені-картині «Кукольный театр», в якій лікар Буєносов показує свій «міхраб» у моргу: поламані ляльки, частини від ляльок, що явно пов'язані з операціями лікаря. Можна припустити, що себе і пацієнтів він давно сприймає в якості подібних ляльок. Таким чином, реалізується контрперенос свого психологічного стану на інших (на ляльок, що символізують світ пацієнтів)¹³.

За подібного психічного стану викликається механізм психологічного захисту, коли людина починає сприймати те, що відбувається з нею так, ніби це відбувається з кимось іншим. У перекладі мовою театру — здійснюється брехтівський ефект відчуження, а мовою психоаналізу — контрперенос¹⁴. Виникає ще одне відчуження (в уявному театрі вистав героїв): світу видимих явищ, сутностей та невидимих... вистав, що уявляються.

Дрозд. У кошек, и у собак там в невидимом совсем другие настоящие имена. Не те, что мы здесь, наугад присваиваем им. Настоящие имена. Улавливаешь! Какой-нибудь Шарик — на самом деле Феликс или Эхнатон... И у нас есть другие имена, о которых мы пока ничего не знаем, но непременно узнаем позже.

Потапов. Когда?

Дрозд. Когда перейдем в категорию невидимого»¹⁵.

¹³ Як відзначає Паула Хайман у статті «О контрпереносе», аналітик пропрацьовує в процесі аналізу свої інфантильні конфлікти й тривоги, тим самим отримує ключ до несвідомого пацієнта. Таким чином, пацієнт передає або проектує на аналітика ролі Ід, Его та Суперего, а також роль зовнішніх об'єктів у процесі драматизації своїх конфліктів в ході аналітичних стосунків. Див.: Хайман П. О контрпереносе / пер. с англ. Е. Смирновой // Антология современного психоанализа / ред. А. Россохина. М., 2000. Т. 1. С. 142–147.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Строганов А. Павлы...

Таким чином, варто відзначити, що психоаналітичні практики, заковані у сфері художньої образності (напр., у вигляді метафор і метонімій) образи, референція до яких розпізнається у семіотичному просторі п'єси, втілені у структуру метафоричного контрпереносу, характерного прийому психотерапії. Висловлювання при цьому репрезентує процеси ідентифікації себе з Іншим, з роллю, з метафорою і т.п.

Достатньо часто у сучасних п'єсах російськомовних драматургів уже в самій назві, що передає комунікативні стратегії автора, розпізнається тема психотерапевтичного сеансу. Так, у п'єсі драматурга і психолога з Білорусі Діани Балико «Психоаналітик для психоаналітика» (2005) дія являє собою ланцюг подій, що відсилають до реальних практик психоаналітичних сеансів. В основі перипетій конфліктів п'єси — низка симуляцій: герої, що звернулись до мнимого психоаналітика, грають у закоханість, у цій парі дівчина використовувала партнера для рішення власних психологічних проблем. Але і мнимий психоаналітик, Віра Андріївна, звернувшись по допомогу до справжнього психоаналітика Альберта, отримує замість любові бонусний сеанс психоаналізу. Таким чином, у легкій розважальній комедійній формі автор іронізує зі стереотипів психоаналітичних сеансів та репрезентує гру як спосіб існування у світі симулякрів.

У назві ще однієї «серйозної комедії» Ігоря Муренка «Клад Крем, або ж Прийом веде Психолог» закладені смисли пародійного очуднення штампів психологічного аналізу¹⁶. У цій п'єсі пацієнтами психолога є молода подружня

¹⁶ Як відзначає автор в анотації до п'єси, у ній використані методи: нейролінгвістичного програмування, гіпнозу американського психотерапевта Мілтона Еріксона, психокорекції російського психотерапевта Еріка Берна, динамічної медитації індійського учителя-містика

пара, яка внаслідок спілкування з психологом переглянула своє ставлення один до одного: метафорично оформлена неусвідомлена думка про смерть і поховання подружжя (а потім — і власне) трансформується в результаті сеансів у щире почуття одного до іншого. Ще однією парою пацієнтів — конкурентів у бізнесі — є директор кладовища та директор крематорію. Їхнє прагнення до витіснення позицій конкурента змінюється на дружнє зближення. В процесі прийому психолога з'ясовується все більша потреба самого лікаря у подібній допомозі. Типові ситуації стали, очевидно, для драматурга своєрідним способом риторичного прояву власної позиції. Не випадково у цій пародійно-іронічній комедії два (досить затертих, багато разів тиражованих) фінала — для стаціонарного театру та для антрепризи. В одному — всі герої гинуть у результаті вибуху під час кремації Психолога, та їхні душі зустрічаються у просторі тонких енергій, а у другому — з'являється представник кріогенної компанії з пропозицією збереження тіла. Подібні фінали комедій розглядаються в контексті масової популярної літератури як певний спосіб авторської інтерпретації, відтак, і комунікативних стратегій, в основі яких — уявлення про можливість маніпуляції свідомістю за допомогою терапевтичних практик, такі стратегії можуть бути спрямовані на процеси (само)ідентифікації у реципієнтів. На це працює прогнозована емоційна реакція читача / глядача, для якого авторська ремарка про використання психоаналітичних технік у п'єсі є засобом переконання у тому, що текст п'єси «вписується» у кон-

Бхагавана Шрі Раджніша (Ошо), техніка зупинки думки (квантове зміщення) американського психотерапевта Френка Кінслоу. Див.: Муренко И. Клад Крем, или Прием ведет Психолог. URL: <https://sites.google.com/site/pesydlateatraigoramurenko/home/klad-krem> (дата звернення: 10.04.2021).

текст новітніх наукових досліджень у сфері психоаналізу, але, разом з тим, створює яскравий іронічний контраст з дією, котра примітивно розгортається, та поведінкою й висловлюваннями героїв, що слабо мотивовані. Вважаємо, що психотерапія може розглядатись як одна із складових потужної медіаіндустрії, що формує сучасну масову свідомість та маніпулює нею.

Дещо інші комунікативні стратегії та художні ресурси розпізнаються у п'єсах сучасних російських драматургів Асі Волошиної «Пацієнти» (2015) та Олега Каніна «Без нас» (2013). В обох п'єсах також актуалізований метатеатральний формат психоаналітичних практик, що реалізуються за допомогою художніх засобів: репрезентації та/або перформатизації образного світу у висловлюванні, а також візуалізації, за допомогою якої у поетиці дії втілюються ролі психотерапевта і пацієнта. Почасти ті та інші міняються місцями.

Дія п'єси Асі Волошиної «Пацієнти» (2015) розгортається у приватній клініці для людей з психоневрологічними аномаліями (подібними до тих, що описані у книзі Олівера Сакса «Галюцинації»). Серед них патологія правої півкулі головного мозку, стареча деменція, ретроградна амнезія, синдром пропріоцепції, при якому тіло ніби втрачає пам'ять і губить уявлення про його положення у просторі. У лікарні для пацієнтів з психіатричними захворюваннями, можливо, уявними, знаходиться відомий кінорежисер Іон Бертран¹⁷, який поступово втрачає пам'ять, страх забути кохану померлу дружину змушує його вирішити зняти фільм, в якому пацієнти будуть персонажами, що раптово усвідомили свій страх. Так, одна

¹⁷ Ян Артюс-Бертран, французький кінорежисер, сценарист, актор, продюсер, створив фільми «Планета-океан», «Марокко с высоты птичьего полета» та ін.

з пацієток на ім'я Агнешка, яка втратила відчуття своєї правої сторони, змогла побачити її у дзеркалі та пережити шок, подібний смерті. У неї відбувається втрата звичної (само)ідентифікації.

Висловлювання у п'єсі підкреслено алюзійні: у тексті є присвяти відомому неврологу, нейропсихологу, котрий присвятив себе дослідженню пошкоджень кори та підкоркових структур головного мозку, Оліверу Саксу, та кінорежисеру-сюрреалісту Луїсу Бунюелю, у фільмах якого оживають процеси підсвідомого.

У діалогах (які, можливо, уявляє Іон) персонажів зливаються в єдине референтне слово (звернене до творів О. Сакса та Л. Бунюеля, а точніше, до способів сприйняття світу та свідомості, що наявні у них) та репрезентативне, котре реалізує ситуацію спілкування, що викликане називанням хвороби, її метафізичними витоками, явленими у якості образів — асоціацій у свідомості персонажа. Розглядаючи репрезентативність або репрезентативи, згідно з В. Тюпою, маємо на увазі комунікативну подію імітації мовлення актантів, процес міркування, в результаті якого не констатується те, що відбувається, але мислиться як дія («міметична репрезентація перформативів»)¹⁸.

Репрезентація, за спостереженнями В. Тюпи, протистоїть перформативності, оскільки самовідтворюване мовлення в якості дії (перформації) конститує, «розгортає собою» (М. Епштейн) процеси думки, свідомості¹⁹.

Один з (уявних) пацієнтів Штурм наділяє усіх інших пацієнтів ролями, наповнюючи їхні дії можливими історі-

¹⁸ Тюпа В. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium», 2011. № 1–2. URL: <http://narratorium.rggu.ru> (дата звернення: 8.12.2020).

¹⁹ Там само.

ями, що надає діалогам характер художньої репрезентації. Так, наприклад, зрозумівши, що психіка одного з пацієнтів, Джоні, реагує на його страх («пам'ятати сина, який загинув»), він відкриває Іону здатність мозку добудовувати втрачені свідомістю образи.

«Штурм. Итак... А, да, последнее. Хочу напомнить Вам, что психика Джонни достраивает образ, цепляясь за детали. А теперь... подержите-ка это»²⁰.

Штурм показує Джоні репродукцію відомої картини Ганса Гольбейна (у цій ситуації знов-таки реалізовано принцип репрезентації), на якій зображений Христос, знятий із хреста²¹. Джоні впізнає на ній свого загиблого сина.

У заключних сценах п'єси значно посилюється перформативний посил висловлювань: одна з (уявних) пацієнток Маша всіляко змушує Іона знімати страхи інших, передовсім страх Агнешки. Таким чином вона ніби намагається її вбити, тим самим переконуючи Іона в тому, що вона (Маша) — його дружина. Іон втрачає здатність до особистісної (само)ідентифікації, втрачає останні звичні відчуття, за які ніби «трималось» його «Я», розуміючи, що не любить цю раптово явлену перед ним дружину. Посилюється здатність висловлювання викликати дію. Навіть порушення граматичних правил у мовленні Агнешки (наприклад, вона говорить: «Пусть все будет проваливаться») сприяє конституюванню її автокомунікації, автореферентного змісту її реплік.

²⁰ Волошина А. Пациенты: пьеса в 2 д. URL: https://theatre-library.ru/authors/v/voloshina_asya (дата звернення: 4.12.2020).

²¹ Сама поява картини у висловлюванні Штурма містить алюзію до відомої сцени з роману Ф. Достоевського «Ідіот». Побачивши у Рогожина цю картину, князь Мишкін говорить про те, що її споглядання може спровокувати зникнення віри загалом.

«Маша. Я теперь могу быть кем хочу. Можешь усмехаться сколько нравится, раз этот мир лишил меня моей жизни и моего тела...

Штурм. Всего лишь пропрецепции... Маша. Тела! Я могу взять взамен чужую жизнь. Пусть все будет проваливаться»²².

Отже, репрезентація свого стану пацієнтами може розглядатись як спроба піти від себе, знайти особистісну (само)ідентифікацію у спілкуванні (інколи — насильно-му) з Іншим. В анотації до п'єси Ася Волошина відзначила, що п'єса «Пациенты» — про те, як герої так чи інакше ховаються від себе і своєї долі. При цьому вони зіштовхуються з роком, і кожний з них може стати посланцем рока для когось іншого²³.

Лікар, про якого говорять пацієнти у п'єсі, виявляється позасценічним персонажем, таким чином всі дії з репрезентації свого стану та спроби його подолати (що стає актом ідентифікації за моделлю віднайдення свого «Я» в Іншому) відбуваються у свідомості пацієнтів. Можна припустити, що Іон Бертран наділений рисами Деміурга, в його перформативних зніманнях страхів інших трансформуються не тільки їхня, але і його свідомість. Для когось можливість побачити усвідомлення страху Іншого несе ефект повернення до себе колишнього: мозок витісняє програму забування (як у Джоні), для когось, наприклад, для Міссіс О'Нілл (поглянувши у дзеркало під час зйомки, вона назавжди втратила звичне уявлення про себе), Маші, Агнешки та й самого Іони погляд своєму або чужому страху «в обличчя» означає втрату себе.

²² Волошина А. Пациенты: пьеса в 2 д. URL: https://theatre-library.ru/authors/v/voloshina_asya (дата звернення: 4.12.2021).

²³ Там само.

«Ион (Маше). Я не помню тебя! Это пришло. Я смотрю в твое лицо и не могу его вспомнить. Я ничего не чувствую!»²⁴

Для нього втратила будь-який сенс навіть можливість побачити свій фільм очима коханої жінки (на її роль претендує не позбавлена егоїстичних цілей Маша). Таким чином, зникають «ментальні протези», що замінюють реальність²⁵.

Важливо відзначити, що читач / глядач сприймає у п'єсі референцію до способу сприйняття світу та свідомості, тим самим формує досвід звернення до початкової фази (структури чуттєвого переживання) самосвідомості. Варто підкреслити, що цей досвід хоч і реалізується у сфері образного світу, але в процесі його віднайдення уявний світ художніх образів і спосіб сприйняття світу умовно відокремлюються. Думаю, що механізми пробудження особистісної (само)ідентифікації стають значним ресурсом перформативного досвіду в процесі рецепції тексту п'єси. При цьому виникає ситуація подвоєння референції висловлювання, що пов'язано з ефектом театралізації.

Не випадково у багатьох п'єсах, що нагадують за сценарієм сеанс психотерапії або психоаналітичних практик, як відзначалось, використовується метатеатральний формат розвитку дії.

Почасти, як у п'єсі Олега Каніна «Без нас» (2013), — це простір театру, в якому збираються чотири пацієнти, що страждають на різні психічні розлади, страхи, викликані шоком. Психолог Самойлов запрошує їх взяти участь у

²⁴ Волошина А. Пациенты: пьеса в 2 д. URL: https://theatre-library.ru/authors/v/voloshina_asya (дата звернення: 4.12.2021).

²⁵ Послугуюсь метафорою з книги Олівера Сакса «Галлюцинации» (М., 2014). Психолог зокрема пише про те, що мозок створює галюцинації як «ментальні протези», щоб допомогти впоратись із глухотою, сліпотою.

сеансі психотерапії, щоб, висловившись, програвши ще раз колись пережитий страх, біль, жах, пацієнти самі змогли б собі допомогти.

Кожна історія, яку розповідає і знову переживає пацієнт, має, за задумом автора, певний культурно-когнітивний контекст зі знаком не-, що задає вектор інтерпретації кожній автокомунікативній ситуації. У першій сцені-ситуації під назвою «Ефект метелика» програється розповідь інфантильної дівчини Каті про те, як тотальний страх неспроможності перед майбутнім привів її до психосоматичної проблеми: головного болю, що не проходить. Друга сцена «Не Родіон Раскольников» містить сценарій пережитої Тимуром сцени афекту через усвідомлення свого не-героїзму, страху перед відрахуванням з інституту, внаслідок чого він стріляв у себе. В основі третьої сцени («Поворот не туди») — комплекс провини: герой Антон через фатальну випадковість стає вбивцею: переїздить людину. У четвертій сцені («Моцарт») реалізується психокomплекс жертви: проривається агресія, спрямована на об'єкт фрустрації дівчини Лізи — її фортепіано. Кожна історія не відокремлена у свідомості реципієнтів від відомих наративів. У зв'язку з цим реалізується стратегія реконструкції тексту, суб'єктивна інтерпретація пережитого вступає у конфлікт з культурними стереотипами, базовими знаннями читача/глядача. У висловлюваннях персонажів і в авторських ремарках реалізується риторична стратегія впливу на свідомість реципієнта шляхом демонстрації досвіду спілкування, досвіду переживання тієї чи іншої травми або «припасування» суб'єктивного сприйняття героїв до базових стереотипів.

Втративши ініціатора психологічних практик (Психотерапевта), четверо пацієнтів починають інтенсивно допомагати один одному. Читач, глядач однаково отримує

досвід освоєння театральних практик подолання фобії, болю, того чи іншого комплексу. Висловлена та пережита знову історія слугує моделлю референтної дії.

Проаналізовані п'єси дозволяють зробити певні висновки про комунікативні стратегії драматургів, які свідомо тематизують психотерапевтичні практики у формі театральної дії.

Художня образність п'єси А. Строганова «Павли» позбавлена дидактично-притчевого начала в артикуляції висловлювання. У ній ніби «знімається» роль психотерапевта. Театральна дія розігрується в образній сфері нашої свідомості та підсвідомості, що нагадує сюрреалістичні експерименти. Актуалізується стратегія перевтілення, трансформації, при цьому читач, глядач у своїй співтворчості наповнює цю протейчну образну магму контекстами та значеннями.

У п'єсах же Асі Волошиної та Олега Каніна репрезентативність як характеристика висловлювання, яка вказує на відношення дискурсу до дійсності, дозволяє виявити риторичні стратегії: у п'єсах проявляється модальність знання, розуміння, прикладу, що надає висловлюванню деяку дидактичність та притчевість. Адресату пропонується вибудована автором картина світу як узагальнений риторичний простір міжособистісної взаємодії. У цьому сенсі в подібних п'єсах міститься могутній комунікативний ресурс референції, що формує модель поведінки як взаємодії, конвенційності глядацької участі. Риторично репрезентовано роль Психотерапевта, при цьому образність наділяється референтним значенням у межах певної ситуації, моделі світу, наприклад, сеансу психотерапії.

Література

Антология современного психоанализа. Т. 1 / под ред. А. Рассохина. М.: Институт психологии РАН, 2000. 488 с.

Бурно М. Бедолаги: психотерапевтическая пьеса в 2 действиях // Психотерапия. 2017. № 9 (177). С. 2–13.

Волошина А. Пациенты, пьеса в 2 д. URL: https://theatre-library.ru/authors/v/voloshina_asya (дата обращения: 4.12.2020).

Кадыров И. Психодрама и психоанализ: два театра для психической драмы // Московский психотерапевтический журнал. 1996. № 1. URL: <http://psyjournals.ru> (дата звернения: 1.08.2019).

Канин О. Без нас: пьеса в 2 действиях. URL: <http://www.theatrelibrary.ru> (дата звернения: 20.07.2020).

Лейтс Г. Психодрама: теория и практика. Классическая психодрама Я. Л. Морено / пер. с нем. М.: Когито-Центр, 2007. 380 с.

Муренко И. Клад Крем, или Прием ведет Психолог. URL: <https://sites.google.com/site/pesydlateatraigoramurenko/home/klad-krem> (дата звернения: 10.04.2021).

Сакс О. Галлюцинации, М.: АСТ, 2014. 352 с.

Строганов А. Павлы. Стансы в двух действиях. URL: www.theatre-library.ru (дата звернения: 13.08.2020).

Строганов А. Е. Психотерапия на базе театральных систем. Практическое руководство. СПб.: Наука и техника, 2008. 496 с.

Тюпа В. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium. 2011. № 1–2. URL: <http://narratorium.rggu.ru> (дата звернения: 8.12.2020).

Тюпа В. Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.

Филатов Ф. Семиосфера психоанализа: постановка проблемы // Russian Psychological Journal. 2014. № 11 (3). С. 83–92.

Хайман П. О контрпереносе / пер. с англ. Е. Смирновой // Антология современного психоанализа / ред. А. Рассохина. М.: 2000. Т. 1. С. 142–147.

5. УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПЕРФОРМАНС: АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОЇ ПРОВОКАЦІЇ

5.1. СИНКРЕТИЗМ У ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНИХ ПЕРФОРМАНСАХ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА ТА ГРУПИ «КАРБІДО»

У 2005 році на фестивалі, організованому «Biuro Literackie» (Вроцлав), сталася визначна подія: український письменник Юрій Андрухович познайомився з польськими музикантами (останні повинні були супроводжувати його літературний виступ). По закінченню фестивалю було прийнято рішення про запис першого спільного альбому. Особливістю творчої взаємодії Юрія Андруховича та групи «Карбідо» є той факт, що ще до співпраці і український письменник і польський гурт були досить популярними.

Для української аудиторії вважаємо за потрібне подати коротку історичну довідку: початок творчості групи «Карбідо» пов'язують із діяльністю Томаша Сікори, засновника й радіоведучого інтернет-радіостанції «Герметичний Гараж» («Hermetyczny Garaż»), яка представляла одну з найцікавіших програм незалежної альтернативної та авангардної музики. Учасники групи: Ігор Гавліковський (Igor Gawlikowski), Марек Отвіновський (Marek Otwinowski), Томаш Сікора (Tomasz Sikora), Петер Конрадин Цумтор (Peter Conradin Zumthor), Павло Чепулковський (Paweł Czepulkowski), Міхал Літвінець (Michał Litwiniec), Яцек Федорович (Jacek Fedorowicz). На рахунок групи «Карбідо» гучний успіх аудіоперформанса «Сто-



лик»: «Час незвичайної музики. Проект світового рівня, абсолютний музичний авангард і доказ того, що в музиці нас може обмежувати виключно власна уява. Спеціально сконструйований стіл стає інструментом: звуки, які музиканти «видобувають» із нього, використовуючи ножі, склянки, палички, смички й закамфльовані струни, захоплюють. «Karbido» грають музичний спектакль, створюючи зі швидкоплинного, бездумного постукування по столу власну добірку ритмів, повну натяків на культурні архетипи різних сторін світу».

Аудіоперфоманс налічує більше двохсот показів у Польщі, Німеччині, Франції, Великобританії, Нідерландах, Іспанії, Ізраїлі, Австралії, Гонконзі та ін. Серед найбільш значущих нагород — «Кращий перформанс» на фестивалі FRINGE WORLD (Перт, Австралія, 2012) і приз глядацьких симпатій на Міжнародному театральному фестивалі FADJR (Тегеран, Іран, 2010).

На момент знайомства з музикантами Юрій Андрухович — засновник поетичного угруповання «Бу-Ба-Бу», відомий український письменник, із чийм ім'ям пов'язують перші факти зацікавленості українською культурою на Заході, автор романів «Рекреації» (1992 р.), «Московіада» (1993 р.), «Перверзія» (1994 р.) та ін., лауреат престижних премій, зокрема премії Гердера (2001 р.).

У квітні 2006 року музиканти спільно з Юрієм Андруховичем записали перший польськомовний альбом «Самогон», у грудні 2008 року світ побачила версія українською мовою. Назву альбому запропонував Юрій Андрухович, аргументуючи свій вибір стійкою асоціацією самогону з карбідом (в деяких регіонах України карбід використовують для приготування самогону).

У той же час, в одному з інтерв'ю знаходимо й інші трактування: «Чому «Самогон»? Назва проекту, звичай-

но, метафорична і означає щось зроблене власноруч з природного матеріалу і наділене небувалою духовною силою». Літературною основою альбому стала збірка Ю. Андруховича «Пісні мертвого півня».

Жанр альбому можна визначити як *Avantgarde Jazz* мелодекламація. «Самогон» складається з дев'яти треків, у тому числі української народної пісні «Зелена ліщинька».

На підтримку диска пройшли промо-тури в багатьох містах Польщі та України. «Самогон» отримав ряд позитивних рецензій, так Антон Йожик Лейба пише: «Якщо автор тексту дійсно хоче його, тобто текст озвучити, виразно — ніхто не зможе розставити акценти і паузи краще, ніж він, а Андрухович — хотів і розставив. У результаті тексти отримали яскраве третє — після самотійного читання, і після озвучення М. Барбарою — життя, і деякі гіркі усмішки стали очевидними тільки зараз. Така собі соціальна медитація без емоційних якорів»¹. Далі музикант доповнює: «Але найприємніше — в якийсь момент зрозуміти, що альбом по-справжньому цікавий незалежно від того, чи ти розумієш слова. Тут працює вже інша механіка — виникає простір несподіваних гармоній, якась така алхімія інтонацій, що відволікає від лінійного руху по сенсах. Абсолютно знімається напруга... Що ще потрібно? «Самогон» — талановитий твір»².

Як бачимо, вже в першому проєкті було здійснено перехід від традиційної взаємодії автор — виконавець до формату автор/виконавець, що, безумовно, дозволяє не тільки «озвучити» художній твір, а й розширити межі візу-

¹ Лейба А. Karbido, Юрий Андрухович. Самогон (специальное украинское издание). URL: <http://umka.com/rus/catalogue/poetic-rock/samohon-special-ukrainian-release.html> (дата звернення: 21.03.2021).

² Там само.

алізації. Злиття трьох іпостасей творець/поет/музикант — одночасно залежить від сприйняття публіки, але, в той же час, диктує їй умови.

Другий проект, як і перший, реалізовувався у два етапи: 2009 — «Cynamon» (з доповненням «Індії», польське видання «Hermetyczny Garaż» і 2010 — «Цинамон» (з доповненням «Індії»), українське видання, «Наш Формат» / «Артполе». Склад групи став ще більш інтернаціональним, в якості спеціального гостя виступив перкусіоніст Петер Конрадин Цумтор (Швейцарія).

Проект якісно відрізняється від «Самогону» як за змістом, так і за візуальним оформленням. Юрій Андрухович описує процес створення «Цинамону» так: «Я начитував свої тексти, ідучи за музичною канвою. Іноді навіть починав наспівувати. Інтонації, до яких я вдавався, спонукали музикантів розвивати далі кожну композицію. Ще довгий час тривало збагачення і дописування. Але я й сам спочатку не знав, що оце трепетання голубиних крил чи звучання духового оркестру в парку — не заготовки, які кожен діджей має для своєї роботи. Все дійсно писалось наживо в різних далеких містах на планеті. Натомість відео відзняте в межах одного письмово столу, тобто така навмисна обмеженість простору, створення власних штучних світів і пошук асоціативних відповідників просто навколо себе. І знову ж — всі кадри відзняті самостійно, а не запозичені з готового відео. Таке от зовнішнє і внутрішнє. Я коли собі все це уявив, мені самому стало трохи моторошно»³.

Під час презентації «Цинамону» акцент робився на тому, що проект перш за все це: «Поєднання досконалої стриманості традиційного радіоспектаклю з енергетикою

³ «Цинамон» Юрій Андрухович і гурт «Карбідо» (Польща — Швейцарія). URL: <http://www.artpole.org/agency/projects/cynamon.html> (дата звернення: 21.01.2021).

пост-року»⁴. Альбом складається з 12 звукових картин на одному диску і 5 частин сюїти «Індія» — на додатковому. Назва проекту безпосередньо пов'язана з творчістю Бруно Шульца: «Якась атмосфера, якийсь флер чогось екзотичного з якоїсь Індії чи Аравії, з якихось далеких світів, що водночас закинута в затхлу і досить консервативну, дегенеративну атмосферу малесенького галицького містечка. Це ніби те, в чому перегукується зі світом Бруно Шульца»⁵. В основі альбому «Цинамон» вірші зі збірки Юрія Андруховича «Екзотичні птахи та рослини».

Особливу увагу було приділено польському перекладу текстів, перекладачем виступив польський поет Яцек Подсядло, перед яким стояло досить серйозне завдання, оскільки версифікація текстів «Цинамону» складна.

У проекті «Цинамон» посилюється естетика перформативності, так концертний простір стає перформативним. У промо-турі в якості концертних майданчиків часто використовувалися театральні простори, які, на думку Еріки Фішер-Ліхте: «Незалежно від того, чи мають вони постійний або тимчасовий характер, завжди є перформативними просторами»⁶.

Констатуючи зміни стилістики і жанру, Юрій Андрухович резюмує: «Здається, ми на очах у публіки створювали щось нове, якийсь напрямок чи різновид виконавського мистецтва, назви якому ще немає. Проект постійно трансформується. У кожного з нас були помилки, ми їх обговорювали цілком відверто, сперечалися, вносили

⁴ Коваленко Н. Юрій Андрухович презентує новий альбом «Цинамон». URL: <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/03/31/092451.html> (дата звернення: 22.02.2021).

⁵ Там само.

⁶ Фішер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Москва, 2015. С. 199.

зміни у виконання. Я не певен, що всі глядачі зрозуміли й однаково добре сприйняли нас. І це також добре — ми можемо його вдосконалювати»⁷.

Жанр медіаспектаклю, з одного боку, досить представлений на театральних та інших підмостках України, з іншого ж, при уявній (часто вдаваній) простоті, досить не опрацьований на термінологічному рівні. На наш погляд, термін перформанс найбільш точно відображає суть того, що відбувається на сцені, тим більше що Юрій Андрухович часто стосовно до своїх проєктів використовує саме зазначений термін.

Літературознавиця Н. Лебединцева зазначає: «Принципово іншою формою поєднання медіатехнологій та поезії стає перформанс — певне синтетичне дійство, в якому поет на сцені декламує вірші під супровід живої музики, поєднаної з відповідним відеорядом, до якого він періодично апелює, водночас тілом та інтонаціями відтворюючи музичний ритм, і тим самим поєднуючи всі складові цього дійства в один цілісний дискурс. Інакше кажучи, сам письменник стає — тілесно — органічною частиною власного тексту, зливаючись із ним у моменті промовлення і породжуючи специфічний «медіа-текст». За таким принципом створені медіа-вистава «Абсент», музично-поетичний перформанс «Цинамон» та інші спільні проєкти Ю. Андруховича з експериментально-інструментальним гуртом «Карбідо»⁸.

Вже під час запису альбому «Цинамон» почала визрівати ідея про трилогію. Останньою частиною музично-по-

⁷ Коваленко Н. Юрій Андрухович презентує новий альбом «Цинамон». URL: <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/03/31/092451.html> (дата звернення: 22.02.2021).

⁸ Лебединцева Н. Тіло поета як медіатекст // Наукові праці. Філологія. Літературознавство. 2016. Т. 271, № 259. С. 105.

етичної трилогії став медіаспектакль «Абсент». Програму було створено за мотивами роману Юрія Андруховича «Перверзія», у центрі якого таємнича історія мандрівника і поета Станіслава Перфецького. Головний герой у березні 1993 р. з'являється в місті химер Венеції, а потім, зазнавши в ньому багато фантастичних пригод, наостанок без тямля закохується. Фінал дійства залишає багато загадок, бо Станіслав назавжди зникає з «видимої поверхні світу». Творці «Абсента» представляють проект як оригінальний саундтрек до фільму, знятого невідомим режисером (чи не тим самим Перфецьким?) з мотивами «Перверзії», проте стрічку ніхто досі не бачив. Творці медіаспектаклю ніби граються творчим доробком Перфецького: фрагментами, залишками, епізодами, уривками, натяками на (можливо) колись існуючу цілісність, окремими піснями, сюїтами, мелодекламатичними моно- і діалогами, інструментальними версіями призабутих опер і сюїт. Текст енігматичний, сповнений прихованими кодами і шифрами.

«Назва «Абсент» є, звичайно, метафоричною. Це — своєрідний парафраз на тему улюбленого напою всіх декадентів, що переламлюючись через «тексти Перфецького», несе в собі вістку про Полинову країну (Україна після Чорнобиля) та її болісну відсутність (англійське absinth взаємодіє тут із absent) у сучасній Європі. Співпраця у проекті митців Польщі та України сама собою стане активним запереченням цієї відсутності. Остаточною метою проекту є створення багаторівневого складного і захопливого дійства зі слів, інтонацій, музики, світла, відео»⁹.

Вперше матеріалом для перформансу став роман, цей факт визначив і жанр «Абсенту» — медіаспектакль, відпо-

⁹ Юрій Андрухович і гурт «Карбідо». URL: <http://rock-ua.com/3660-yury-andruhovich-gurt-karbido-absent.html> (дата звернення: 21.01.2021).

відно змінилося й естетичне наповнення проекту. Технічні та електронні медіа, по суті, перебирають на себе функції декорацій. Змінюється й роль Юрія Андруховича, у нього з'являється сценічний костюм, маска.

Варто зазначити, що роман «Перверзія» привертає увагу не тільки присутністю багатьох культурних кодів, зверненням до екзистенційних проблем, а й містифікацією образу головного героя, карнавалізацією буття. У тексті функціонують образи-маски, і відсутні сталі, психологічно вмотивовані характери, герої є радше втіленнями певних ідейно-естетичних концепцій, філософськими абстракціями, аніж повноцінними персонажами, про умовність їх існування говорить велика кількість імен, наприклад, Стах користується приблизно сорока іменами, серед яких: Іона Риб Короп Любанський, Сом Рахманський, Глюк, Блюм і т. д.

Постмодерністичний дискурс виключає можливість логічно осягнути хід подій, упорядкувати світ за допомогою розуму, оскільки зникають, нівелюються будь-які критерії та моральні абсолюти, існування безперечної істини більше не уявляється можливим. Відмова від спроби побудувати цілісну картину світу з певною ієрархією призводить до фрагментації оповідання; твір, по суті, складається з окремих рівноцінних елементів, із безлічі істин, побачених різними персонажами.

Особливу цікавість викликає образ Перфецького, містифікація якого доведена до найвищого рівня: «Роман розбито на певну кількість текстів, які начебто належать різним авторам. «Начебто» вживається не тільки у сенсі сумніву, наче Андрухович пише «за всіх», а ще й у тому сенсі, що в самому кінці тексту Юрій зазначає, що є кілька текстів, що несуть інформацію про певні речі, які просто не може знати стороння людина (не Стах), але

мова у яких ведеться від третьої особи, тому Андрухович приписує авторство всіх текстів Перфецькому, перетворюючи це на його гру, та й взагалі ледь не усього, що відбувалося/не відбувалося в ті дні у Венеції. Оскільки Стах організував цю акцію (у своїй уяві) і видав такий от продукт, щоб підштовхнути Андруховича на роман, — і це йому вдалося, то ми бачимо, як сам автор затуляє себе у цю гру і робить себе такою самою обманутою жертвою гри та містифікацій Стаха, як і ми — читачі, а може, навіть і більшою»¹⁰.

Більше того, так би мовити, «життя» головного героя не замикається в рамках роману. Юрій Андрухович, веде активну гру з читачем, у деяких інтерв'ю то просить небайдужих повідомити що-небудь про перебування Стаха, а то й зовсім обіцяє привезти його в Україну. У лютому 2005 року Юрій Андрухович написав поему «Стас Перфецький повертається в Україну». Логічним продовженням розвитку ситуації стало видання книги під ім'ям Стаха Перфецького «Історія королівства Галичини». Персонажі творів Юрія Андруховича продовжують жити й у наступних творах письменника: «у кожному новому романі він вдягає старий образ в нову оболонку, чим лише натякає на його колишні іпостасі»¹¹. Тому поява «Абсенту» зі Стахом Перфецьким у головній ролі була досить передбачуваною і водночас інтригуючою.

Після трирічної перерви поява нового проекту «Атлас Estremo» призвела до певного сум'яття. Спонтанічними залишилися як шанувальники творчості тандему Андрухович&«Карбідо» так і критики. Спробуймо розібратися в причинах ажіотажу.

¹⁰ Міклін М. Дискурсивний аналіз Оксани Забужко на прикладі роману «Перверзія» Юрія Андруховича // Докса. 2010. Вип. 15. С. 448.

¹¹ Там само. С. 449.

Найбільшою несподіванкою проекту стало те, що «Атлас Estremo» перший альбом у творчості Андруховича і «Карбідо», в якому не звучить гітара, оскільки цього разу Ігор Гавліковський (Igor Gawlikowski) (один із двох засновників групи) не брав участі у створенні альбому. Цьому факту знаходиться пояснення на офіційному сайті групи, де окремо зазначено, що склад учасників може варіюватися в залежності від потреб конкретного проекту. У зв'язку з цим якісно змінилося звучання: роль баса й саксофона в нових умовах зросла: «А в аспекті стилю ця обставина призвела до того, що практично зникли пост-рокові та ембійентні елементи, так що цю платівку можна дуже точно описати формулою сучасний експериментальний джаз плюс spoken word. Іноді тут натикаєшся на семпли й «польові записи», але їх небагато і використовуються вони лише як натяк на місто, якому присвячено той чи інший трек»¹².

Своєрідною була й адаптація прозового тексту: із відібраних фрагментів відсівалися (і в процесі музичної обробки) шліфувалися рядки тексту, після чого, на думку автора, їх вже можна було вважати віршами, іноді — добре ритмізованою прозою, крім того в текстах зустрічаються суто пісенні включення, в яких Андруховичу підспівує басист Марек Отвіновський (Marek Otwinowski). Ще одна принципова відмінність «Атлас Estremo» від альбомів-попередників полягає в тому, що досі кожна їх платівка, так би мовити, генетично була спорідненою з природою лірики. Навіть альбом «Абсент», який повністю ґрунтується на знаменитому романі «Перверзія», є наскрізно ліричним.

¹² Андрухович + Karbido — Атлас Estremo (2015). URL: <https://www.neformat.com.ua/ru/reviews/andrukhovichkarbido-atlas-estremo-2015.html> (дата звернення: 21.01.2021).

Отож, думки критиків, можна звести до двох постулатів, що альбом програє в музичальності попереднім проектам, хоча в оригінальності йому не відмовиш. Який ще проект може продемонструвати таку ж масштабність? «Ми йшли навмання, поки не виявилось, що у нас виходить майже довершена навколосвітня подорож. Ми починаємо в Берліні, а закінчуємо у Вроцлаві. Тобто до «кругосветки» ми не дотягли лише якихось 344 кілометри»¹³.

Як і більшість назв проектів Юрія Андруховича, назва альбому має кілька значень і прочитань. У своїй вересневій колонці для сайту zbruc.eu автор зазначив: «На допомогу прийшла італійська мова, в якій *estremo* може виступати як прикметником, так і іменником. Тобто це і «край», і «межа», і «найвищий ступінь», а одночасно і «екстремістський», «максимальний» і «прикордонний».

Ще однією відмінністю стало те, що вперше за час співпраці Андруховича і «Karbido» під однією обкладинкою виходять одночасно українська й польська версії.

Що важливо, проект має літературну складову — тексти зі збірки «Лексикон інтимних міст», в назві якої присутня гра слів, що додає їй легкого еротичного присмаку.

Збірник складається зі 111 історій про 111 міст світу і є своєрідним автобіографічним атласом інтимних місць (топосів) континентів із тонко переданою унікальною атмосферою. Тексти написані в різних жанрах: есе, оповідання, новели, замальовки. Збірка має досить неочікувану будову, Юрій Андрухович зазначає: «Алфавітний порядок дозволив мені зламати встановлені ієрархії і системи координат — у першу чергу просторові, внаслідок чого Дейтройт опинився по сусідству з Дніпро-

¹³ Андрухович + Karbido — Атлас Estremo (2015). URL: <https://www.neformat.com.ua/ru/reviews/andrukhovichkarbido-atlas-estremo-2015.html> (дата звернення: 21.01.2021).

петровськом, Ізмір із Калінінградом, Марбург із Мінськом, а Чернівці з Чикаго. Не менш цікавою виявилася й можливість змішувати часи, завдяки якій Одеса 1969 року виявилась поруч з Оснабрюком 2005-го, Прага 1968 го — із Равенною 1992-го, а Ленінград 1981-го — з Лінцем 2007 року»¹⁴.

2016 рік ознаменувався виходом альбому «VSOP», проєкт був присвячений одинадцятиріччю творчої співпраці і десятиріччю альбому «Самогон». За визнанням учасників колективу, за цей час вони навчилися бути єдиним музичним організмом, записали чотири альбоми: «Протягом цього часу наш «Самогон» наставлявся до самого якісного рівня V. V. S. O. P. — Very-Very Superior Old Pale (Дуже-Дуже Винятковий Старий Напій)»¹⁵.

Відродно, що історія співробітництва українського письменника й групи «Карбідо» далека від завершення. Влітку 2017 року розпочався новий проєкт «Літографії», прем'єра відбулася на фестивалі «Porto Franko» в Івано-Франківську, основою концерту стали сім віршів Юрія Андруховича, присвячених старому Станіславу (назва Івано-Франківська до 1939 року).

У процесі дослідження стає очевидним той факт, що взаємодія Юрія Андруховича та польських музикантів підштовхнула обидві сторони до нових експериментів-перформансів та створення мультимедійних вистав на перетині поезії, прози та кіно. Так, Юрій Андрухович — один із найбільш активних творців українського музич-

¹⁴ Андрухович Ю. Італьянский лексикон // Дружба народов. 2011. № 8. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2011/8/italyanskij-leksikon.html> (дата звернення: 11.01.2021).

¹⁵ V. S. O. P. Андрухович + Karbido. URL: <https://nashkiev.ua/afisha/kontserty/v-s-o-p-androuhovich-karbido.html> (дата звернення: 21.03.2021).

но-літературного перформансу. У 2000-х роках знаковими для культури України стали перформанси «Абсент» і «Альберт, або Найвища форма страти».

Література

Андрухович Ю. Итальянский лексикон // Дружба народов. 2011. № 8. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2011/8/italyanskij-leksikon.html> (дата звернення: 11.01.2021).

V. S. O. P. Андрухович + Karbido. URL: <https://nashkiev.ua/afisha/kontserty/v-s-o-p-androuhovich-karbido.html> (дата звернення: 21.03.2021).

Андрухович + Karbido — Атлас Estremo (2015). URL: <https://www.neformat.com.ua/ru/reviews/andrukhovichkarbido-atlas-estremo-2015.html> (дата звернення: 21.01.2021).

Юрій Андрухович і гурт «Карбідо». URL: <http://rock-ua.com/3660-yury-andruhovich-gurt-karbido-absent.html> (дата звернення: 21.01.2021).

Коваленко Н. Юрій Андрухович презентує новий альбом «Цинамон». URL: <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/03/31/092451.html> (дата звернення: 22.02.2021).

Лебединцева Н. Тіло поета як медіа текст // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Серія: Філологія. Літературознавство. 2016. Т. 271, вип. 259. С. 103–108.

Лейба Антон Йожик Karbido, Юрий Андрухович. Самогон. (специальное украинское издание). URL: <http://umka.com/rus/catalogue/poetic-rock/samohon-special-ukrainian-release.html> (дата звернення: 21.03.2021).

Міклін М. Дискурсивний аналіз Оксани Забужко на прикладі роману «Перверзія» Юрія Андруховича // Докса. 2010. Вип. 15. С. 438–450.

Скоро презентация совместного альбома «Самогон» Юрия Андруховича и группы «Карбидо». URL: <https://www.obozrevatel.com/show/article/2092.htm>

Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Москва, 2015. 199 с.

«Цинамон» Юрій Андрухович і гурт «Карбідо» (Польща — Швейцарія). URL: <http://www.artpole.org/agency/projects/synamon.html> (дата звернення: 21.01.2021).

Штекель М. В Одессе пройдет перформанс — принятый «на ура» в Европе. URL: <http://odart.od.ua/announces/carbido-table-odessa/>

5.2. МЕТАФОРИЧНИЙ КОНЦЕПТ «ВОДА» У ЛІРИЦІ БОРИСА ХЕРСОНСЬКОГО (АКЦІОНАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР ТРОПІКИ)

Борис Херсонський належить до покоління *Homo sovieticus*, разом з тим поет дивиться на своє покоління з позиції сучасної людини, з повним усвідомленням трагічної абсурдності радянського ладу, — тим сильніше відчутний сум за втраченим часом, за незреалізованими можливостями, іншими словами, у творчості письменника артикулюється переживання постколоніальної травми. Авторське сприйняття епохи Радянського Союзу не зациклене на описі катастроф всесвітнього масштабу, до яких, поза сумнівом, належить Друга світова війна, але зосереджене на непомітних травмах повсякдення.

Українська дослідниця Тамара Гундорова констатує: «Серед новіших визначень постколоніалізму заслуговує на увагу думка Сема Дюранта про те, що постколоніальний наратив, структурований напругою між пам'яттю про минуле та обіцянкою майбутнього звільнення, неминуче виконує функцію *mourning* (траур, скорбота). Відповідно інтерес до відтворення приголомшливих (травматичних) подій невіддільний від терапевтичної, катарсисної дії роз-



Pucillo 2020

12

de

повіді про травму»¹. Але в текстах поета віра у постколоніальне щасливе майбутнє стикається з реальністю сьогоднішнього дня, коли світ сповнений війн та насилля, а відтак у переживання постколоніальної травми проникає відчуття ошуканих очікувань, що, врешті-решт, трансформується в ідею кінця цивілізації.

Мета дослідження полягає у з'ясуванні ролі концепту «вода» у структурі авторської картини світу у творчості Бориса Херсонського. Для аналізу цього концепту в дослідженні застосовано антропологічний підхід, що дозволило зосередити увагу як на когнітивному, так і на лінгвокультурних аспектах проблеми, що нас цікавить, оскільки: «Мова слугує не тільки меті спілкування, але є і сховищем інформації, що накопичена колективом мовців, який живе у певному екологічному середовищі, освоюючи його за мінливих, але характерних для нього соціальних умов, для його культурного та громадянського розвитку»². Теоретичну основу дослідження складають праці Олени Войцевої, Людмили Бабенко, Володимира Гака, Марка Маковського, Юрія Степанова та інших.

У полі зору опиняється передусім перформативний характер поетичного висловлювання в ліриці Бориса Херсонського, адже метафорика в його віршах набуває акціонального характеру.

Дієвість тропічних форм пов'язана, за нашими спостереженнями, з тим, що ліричний суб'єкт (мовлення) формується (утворюється) завдяки читацькій уяві у самому акті висловлювання.

¹ Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи // Постколоніалізм. Генерації. Культура / ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ, 2014. С. 33.

² Метафора в языке и тексте / ред. В. Н. Телия. Москва, 1988. С. 17.

Перу Бориса Херсонського належить більше двадцяти поетичних збірок, однак ми зосередимо увагу на творах книги «Кабы не радуга», оскільки до неї увійшли вибрані вірші за достатньо тривалий час. Окрім того, саме у цій збірці предмет нашого дослідження, а саме лексема «вода», набуває виразного сенсу художнього концепту. Сам автор відзначає, що «назва цієї збірки пов'язана з біблійною Книгою Буття, де веселка символізує завіт між Богом і Ноем: нового потопу уже не буде»³. Як бачимо, лексеми «веселка» та «потоп» входять до складу метафоричного й номінативного поля концепту «вода». Більше того, до збірки включено 330 ліричних творів, які складають значний матеріал для дослідження авторської картини світу Бориса Херсонського.

У роботі розмежовано номінативні та метафоричні поля концепту «вода». Так, номінативне поле та його семантичне значення являють собою діалектичну єдність. Номінативне поле складає ядро концепту «вода», периферію ж концепту створює метафоричне поле, в структурі якого превалюють концептуальні метафори та метонімії. У збірці «Кабы не радуга» найбільш продуктивними є лексеми «вода», «ріка», «море».

Концепт «вода»

У тлумачному словнику Сергія Ожегова слово «вода» має багато значень⁴. У збірці Бориса Херсонського можна виокремити такі основні типи ознакової номінації:

³ Херсонский Б. Кабы не радуга: избранные стихи последних лет. Харьков, 2015. С. 3.

⁴ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. Москва, 2006. С. 84.

1) якість: «плохая вода», «теплая вода», «темная и теплая вода», «ароматная вода», «лазурные воды», «прозрачная вода», «чистая целебная вода»; 2) кількість: «бездна вод», «пучина вод»; 3) властивості: «серебрится вода», «подернутая корочкой вода», «рябью вода», «круги по воде».

Периферію концепту складають метафори і метонімія «первоначальные воды», «отутюженная лазурь воды», «глубоководные города», «златая водица», «глубоководное облако», «водянистые глазки», «волшебная водица». Дальня периферія представлена наступним чином: водолази, водяні, підводники.

Опосередкована номінація актуалізується у таких складових елементах простору води як: 1) хвилі: зелені, лазурові, «волна пойдет кругами»⁵, «как над волнами пена»⁶; 2) прибой; 3) капли; 4) струя: «бежит мутной струйкой вода»⁷; 5) роса: «маковой росинки не положишь в рот»⁸ (прислів'я, значення: нічого не їв, не пив).

Номінації, в яких конкретизуються форми, розмір, частини водойми як природного, так і штучного походження: 1) озеро: «дно озер пресноводных»⁹; 2) ставок; 3) водойма: «высохший водоем»¹⁰; 4) струмок: «звенит ручей»¹¹, «бежит звенящий ручей»¹²; 5) лиман; 6) ставок: «темнеет пруд»¹³; 7) калюжа: «дворовые небеса глядят на свое отражение в луже»¹⁴; 8) колодязь; 9) річище:

⁵ Херсонский Б. Кабы не радуга... С. 108.

⁶ Там само. С. 189.

⁷ Там само. С. 75.

⁸ Там само. С. 163.

⁹ Там само. С. 96.

¹⁰ Там само. С. 40.

¹¹ Там само. С. 37.

¹² Там само. С. 68.

¹³ Там само. С. 148.

¹⁴ Там само. С. 246.

«скалистое русло»¹⁵; 10) канал; 11) дно: «песчаное дно, ребристое, среди песка»¹⁶; 12) капля («капли золотой тягучей слюны»); 13) причал: «одесский причал»¹⁷, 14) бухта; 15) порт; 16) канава; 17) фонтан; 18) штучна водойма; 19) душ: «холодный душ»¹⁸, 20) стояк; 21) ванна: «психушка, холодные ванны»¹⁹.

Окремо слід зауважити, що характеристика якості води в різноманітних водоймах несе, зазвичай, виразно негативну конотацію: «в колодцах зацвела вода»²⁰, «двор наполнен бранью, как колодец — водою мутной»²¹, «в дачной железной бочке с зеленой бывшей водой дождевою комариные личинки плавают вниз головою»²², заросший пруд²³. Ці номінації та метафори висловлюють ідею «вмирання» стоячої (непротічної) води, ідею того, що життя без руху веде до занепаду.

До характерних агрегатних станів води належать лексеми: райдуга («кабы не радуга, давно бы новый потоп» — символ обіцянки, що її дав Бог людям, про неповторення потопа; «радуга в небе сияет», «всей радугой наречий»²⁴ — переносне значення: різноманіття; «радужное керосиновое пятно»); туман; дощ («дождик капал», «соберется дождик», «дождичек моросит»); хмара («грозовая туча», «пустыковая туча»; гроза («за щекой грозы»); сніг («прошлогодний снег», «снежная пелена», «зимняя снежная

¹⁵ Херсонский Б. Кабы не радуга... С. 24.

¹⁶ Там само. С. 9.

¹⁷ Там само. С. 44.

¹⁸ Там само. С. 120.

¹⁹ Там само. С. 233.

²⁰ Там само. С. 64.

²¹ Там само. С. 215.

²² Там само. С. 268.

²³ Там само. С. 323.

²⁴ Там само. С. 202.

взвесь»); білі кучугури, крижинки, замерзлий ставок; окріп.

Специфічно вербалізуються (як на номінативному, так і на метафоричному рівнях) характерні дії, що відбуваються у воді або за допомогою води: «выныривал из воды»²⁵, «вода стоит, как стена»²⁶, грести, «уплывает в море»²⁷, «плавать», «мы не рискуем плыть дальше среди этих трупов»²⁸, «мокрая листва»²⁹, «мыться в корыте»³⁰, «моет посуду», «текло по усам»³¹, «течет вода», «сосед-моряк утонет и не вернется в Одессу»³², «объяли воды до самой души»³³, «погружает половник», «мысли сливаются в мутноватый поток»³⁴, «греют воду в тазу», «заваривать чай», «чертит по воде»; «тело вместе с душою на дно ушло»³⁵, «и бесплотной тенью ты отплываешь к вечным берегам»³⁶, «из пруда выпускают воду», пити, ковтати, заливати в горлянку, краплю не проллеш, наповнити посудину, «в трубах стонала вода»³⁷, волны смывают следы³⁸, как водичкой окропят³⁹ (освячена вода), висихати, з плюскотом іти у глиб (риба), полоскати, входитьи у воду; дев'ятий вал, шторм, прибіій.

²⁵ Херсонский Б. Кабы не радуга... С. 26.

²⁶ Там само. С. 42.

²⁷ Там само. С. 77.

²⁸ Там само. С. 110.

²⁹ Там само. С. 120.

³⁰ Там само. С. 136.

³¹ Там само. С. 131.

³² Там само. С. 136.

³³ Там само. С. 213.

³⁴ Там само. С. 291.

³⁵ Там само. С. 237.

³⁶ Там само. С. 189.

³⁷ Там само. С. 341.

³⁸ Там само. С. 3.

³⁹ Там само. С. 108.

Образ ліричного суб'єкта або відсутній у більшості поетичних текстів збірки, або встановлюється завдяки подібності (тотожності) з перформуючим особистіснуну інтенцію образом читача (ти, ми). Координація внутрішніх дій суб'єкта ліричного переживання (до якого ми відносимо одночасно суб'єкт «я» і більш виражений образ реципієнта: «ти», «ми») часто передається завдяки метафорі цілющої води як однієї з констант духовної присутності Христа.

Перформативний потенціал такого уподібнення (суб'єкт-читач) дає можливість пережити присутність у ситуації метафізичного перетворення сутностей. Власне, ця ситуація передається у поезіях «Кабы не радуга...», «Воскрешение Христовое», «География». У поетичній притчці «Кабы не радуга...», наприклад, узагальнено-особисте «ми» сприймається як образ спільного переживання досвіду присутності під час таїнства появи на небі райдуги, яка рятує від можливого потопу. Поетична тропіка закоординована на акціональному образі перетворення/перевтілення води. Сфера води нібито окреслює спільний простір існування ліричного героя і читача («Но после потопа все мы подводники, и не об этом речь»⁴⁰).

Окрім того, слово «вода» вживається у значенні рідини для тамування спраги, на переферійних полях це часто алкоголь (алкогольна карта представлена доволі широко: зазвичай вино і пиво, а також горілка, самогон, віскі («вискарь»), коньяк). Спогади з дитинства супроводжуються лексемами «компот» і «молоко», рідше «какао», «кефир» і «газвода» (газована вода за часів Радянського Союзу продавалась в автоматах з додаванням сиропу й була дуже популярна серед дітей). Подібна семантика

⁴⁰ Херсонский Б. Кабы не радуга... С. 3.

утворює план спільного пострадянського досвіду, в якому також перебуває суб'єкт ліричного переживання разом з читачем.

Протягом тривалого періоду історії Радянського Союзу актуальною залишалась проблема алкоголізму. Цей факт отримав втілення у низці лексем, що відображають особливості споживання рідини: «не пей, сынок, больше не пей»⁴¹; «а отпуск — в запое»⁴²; «а строители из кружек пудовых темное пиво пили»⁴³; «навеситить родителей, выпить стаканчик браги»⁴⁴; «выпьет папаша»⁴⁵; «жена на кухне моет посуду, ворчит о долгах и пьянках»⁴⁶; «раз в месяц можно жизнь прервать запоем, а из запоя выходит в горсад»⁴⁷; «а другая спилась и давно умерла, а ведь вместе пили «Алиготе» из горла. Но я поперхнулся и бросил, она допила до дна»⁴⁸ (подружка з минулого?); «ходит дядька по деревне — рожа испитая»⁴⁹. Наведені номінативні та метафоричні поля стосуються, поза сумнівом, далекої периферії концепту «вода». Між тим звернення до названих лексем допомагає розкрити перед читачем певні похмурі аспекти життя *Номо sovieticus*, безпроглядність існування якого часто компенсував алкоголь.

Атмосфера занедбаності та стагнації створюється і за допомогою образів посудин для зберігання або транспортування рідини, до того ж вони, як правило, порожні: «лязг

⁴¹ Херсонский Б. Кабы не радуга... С. 61.

⁴² Там само. С. 103.

⁴³ Там само. С. 131.

⁴⁴ Там само. С. 135.

⁴⁵ Там само. С. 233.

⁴⁶ Там само. С. 370.

⁴⁷ Там само. С. 387.

⁴⁸ Там само. С. 389.

⁴⁹ Там само. С. 306.

пустого ведра»⁵⁰, «пустой стакан в подстаканнике»⁵¹ «сосуд, который свое отслужил»⁵², «на каждом углу стоят бочки с квасом. Говорят, внутри черви ползут по стенкам»⁵³, «бутылки из-под черниговского пивка»⁵⁴.

На далекій периферії концепту «вода» знаходиться лексема кров, у текстах зустрічається як пряме, так і переносне значення: «кровь подтирала»⁵⁵ (на підлозі?), «вытирает ей кровь с лица»⁵⁶, «кровью полощут рот»⁵⁷ «свернулась кровь»⁵⁸, «вкус крови»⁵⁹, «земля искусана в кровь»⁶⁰, «с утра к чашечке кофе чашечка крови на стол»⁶¹ («чашечка крови» — мова про новини, в яких йдеться про загибель мирного населення та військових на Донбасі). У поетичній формі «програється» образ світового причастя. Слід сказати, що в поезіях Бориса Херсонського загалом часто виникає театралізоване уявлення про переживання ритуалів, сакральних дій і т. п. Подібний семантичний простір створює уявлення про спільну дію, в якій розмивається грань між ліричним суб'єктом і читачем.

До функціональної групи концепту «вода» належить лексема сльози, а також різні найменування процесу виділення сліз: «плачу с тобой вдвоем»⁶². Сльози: «все до

⁵⁰ Херсонский Б. Кабы не радуга... С. 24.

⁵¹ Там само. С. 125.

⁵² Там само. С. 52.

⁵³ Там само. С. 198.

⁵⁴ Там само. С. 297.

⁵⁵ Там само. С. 209.

⁵⁶ Там само. С. 270.

⁵⁷ Там само. С. 44.

⁵⁸ Там само. С. 240.

⁵⁹ Там само. С. 333.

⁶⁰ Там само. С. 376.

⁶¹ Там само. С. 142.

⁶² Там само. С. 40.

последнее слезы»⁶³, «Не плачь! Время ранит, а вечность лечит»⁶⁴, «плачут грешники», «а в печи жара — помирать пора, не шуми, не плачь», «слезы лить ручьями»⁶⁵. Вважаємо, що когнітивні процеси концептуалізації семантичної сфери образу «води» також свідчать про його перформативний потенціал.

Концептуалізація когнітивних уявлень суб'єкта думки дається взнаки у достатній кількості рефлексивних висловлювань, що базуються на соціокультурних чинниках, властивих ментальності.

У ліриці Бориса Херсонського концептуалізуються компоненти значення, що відображають пострадянську дійсність, це створює відповідну комунікативну напругу в інтеракції між ліричним суб'єктом та потенційним реципієнтом.

Лексема «ріка»

Ірина Войтешук дотримується думки, що «найбільше лексичне розмаїття демонструє периферія номінативного поля концепту. Широта периферії свідчить про розробленість, ступінь вивчення явища. Периферійні лексеми, на наш погляд, відображають не другорядні або навіть «другосортні» поняття, а несуть у собі складні філософські, технічні, побутові та інші знання, що сформувались у результаті тривалого процесу пізнання»⁶⁶. У творчості Бориса Херсонського «ріка» є лексемою з найбільшою частотністю вживання. Значення слова розкривається у взаємодії питомих смислів та авторської концепції, осо-

⁶³ Херсонский Б. Кабы не радуга... С. 25.

⁶⁴ Там само. С. 71.

⁶⁵ Там само. С. 250.

⁶⁶ Войтешук И. Номинативное поле концепта «лед» в немецком и русском языках // Вестник ЮУрГУ. 2012. № 25. С. 6.

бливо висока номінативна щільність утворюється різноманітними концептуальними метафорами.

Ріка постає обов'язковим компонентом ландшафту, місцевості, яка вже зазнала змін і залишилась у минулому:

Проезжает узкую улочку. Вдруг
перед ним — **река и цветущий луг**,
и лодка плывет по **реке**⁶⁷.
Вот Сатана. Он едет верхом.

На хлебе и молоке
выросло поколение, подсмотревшее, как в реке
прекрасные комсомолки купаются нагишом⁶⁸.
Вот и голос пресекася. Голос пресекася. Грудь...

Образ «прекрасних комсомолок» двоїстий: з одного боку, у дитинстві ліричному герою вони здавались дійсно прекрасними, з іншого — це враження входить у когнітивний дисонанс зі знаннями, набутими у більш зрілі роки, зокрема про комсомол та радянську моральність.

Раз в десять лет на родину к маме: чистое поле,
река, деревушка, церковь — видно издалека⁶⁹.
Десять месяцев под землей в забое...

Какие сны ей привиделись, неужели
все те же **поля и реки**, темные ели,
работа, что ждет не дождется в конце недели⁷⁰.
Построив общество из подручного материала...

Странно, еще случается холодный утренний свет,
река, соловьи, прибрежные заросли, мелкие острова⁷¹.
Странно, еще случается холодный утренний свет

⁶⁷ Херсонский Б. Кабы не радуга... С. 67.

⁶⁸ Там само. С. 25.

⁶⁹ Там само. С. 67.

⁷⁰ Там само. С. 342.

⁷¹ Там само. С. 157.

Як бачимо з наведених прикладів, для Бориса Херсонського дитинство асоціюється з рікою, звідси і позитивна конотація водного потоку: спокійний радісний пейзаж обов'язково має включати в себе ріку. У дитячі роки письменник жив у Старобельську, місто огинає річка Айдар, симптоматично, що у збірці цей топонім відсутній, як, до речі, не згадується назва моря (Чорне море), на берегах якого автор прожив більшу частину свого життя. У той же час у текстах зустрічаються назви рік: Дніпро, Дністер, Південний Буг, Волга (тричі), Дон, Ніл, Йордан, ріки Вавилону.

В якості ядерних компонентів постають означення ріки: «великие реки»⁷², «петлистая река»⁷³, «река, голубая, как вена на локтевом сгибе»⁷⁴, «резвые речки»⁷⁵, «большие реки»⁷⁶, «ревущая людская река»⁷⁷.

Структуру метафоричного поля лексеми «ріка» визначає його здатність виразити всі основні явища предметної та непередметної сфери, «однаке найбільшої значимості воно набуває в процесі когнітивного осмислення різних сторін емоційного, інтелектуального, духовного, соціального життя людини, її взаємовідносин зі світом і часом»⁷⁸.

У метафоричному полі концепту «вода» на перший план виходить розуміння води як форми часу. Основу такого розуміння складає традиційна метафора «вода-

⁷² Херсонский Б. Кабы не радуга... С. 34.

⁷³ Там само. С. 45.

⁷⁴ Там само. С. 74.

⁷⁵ Там само. С. 82.

⁷⁶ Там само. С. 397.

⁷⁷ Там само. С. 6.

⁷⁸ Гришина Н. Концепт ВОДА в языковой картине мира: На основе номинативного и метафорического полей русского языка XI–XX вв. Саратов, 2002. С. 10.

час»⁷⁹, у цій площині творчість Бориса Херсонського співзвучна з лірикою Йосипа Бродського, який в одному зі своїх інтерв'ю відзначив: «Якщо можна собі уявити час, то він швидше за все і виглядає як вода»⁸⁰. Борис Херсонський не тільки не заперечує, а навпаки, підтверджує вплив Бродського на свою творчість. Поет на особистій сторінці у соціальній мережі Facebook написав: «Сьогодні річниця смерті геніального поета Йосифа Бродського. Моя генерація зазнала великого впливу його творчості. Важко бути сучасником генія. Протягом свого життя я написав кілька віршів і дві книжки, присвячені його пам'яті. Декілька колег називали мене епігоном Бродського. Я зазвичай відповідав, що це — комплімент... я і в цей момент вважаю, що жити і писати так, ніби його не існувало, вже неможливо... Радію тому, що 2008 року був лауреатом премії-стипендії імені Йосифа Бродського»⁸¹.

Метафора води реалізується у трьох значеннях: час, життя та пам'ять. Найбільш часто вживається метафора води як часу:

Ночами не спится, слышно, как **время течет**.

Течет — не сгорает, против теченья плывут плоты⁸².

Богатырские плечи, на которых три головы....

Медленно **время течет**, смерть и болезни не в счет,

как в песне поется, дорога у нас — молодым, старикам — почет⁸³.

В кошелке старушка несет грядущее, продукты на несколько дней

⁷⁹ Александрова А. Мифологемы воды и воздуха в творчестве Иосифа Бродского: дис. ... кандидата филологических наук. Москва, 2007. С. 8.

⁸⁰ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. Москва, 2000. С. 206.

⁸¹ Борис Херсонский. URL: <https://www.facebook.com/borkhers> (дата звернення: 15.01.2021).

⁸² Херсонский Б. Кабы не радуга... С. 356.

⁸³ Там само. С. 173.

Это баба **полощет** скатерть в **реке**
времен, согнувшись, воздев широчайший круп
к небесам, лишенным святости. Закат — как проба Пирке:
туберкулезный надрез, насечка. Заскорузлые руки трут,
пятна крови блекнут, и это награда за труд⁸⁴.

Вариации на тему Целана

Навмисно спрощений образ часу своєю буденністю підкреслює трагізм людського існування. Назва вірша (*Вариации на тему Целана*) відсилає нас до життя і творчості Пауля Целана, поета та перекладача, життя якого було сповнене гонінням і ворожнечею, що врешті-решт призвело до трагедії (Целан покінчив із собою, кинувшись у Сену, у віці 49 років).

Жорстокість та невмолимість часу артикулюється й у творі *Будучи полководцем, всегда совершишь нелепость* — ...:

Видно, тебе такова судьба от рожденья —
видеть разрушенных крепостей отраженья
в гладкой, подвижной, жестокой реке времен⁸⁵.

Не можна не відзначити, що час у сприйнятті письменника уповільнюється, практично зупиняється, відповідно виникає образ самотності та відчуття холоду:

в старость **входим как в воду** уж так холодна
что остается быть еще холодней чем она
хорошо пока **достаешь ногами до дна**
но дно из-под ног уходит крутой наклон
гонит к милому берегу **волны** порывистый аквилон
и ангел хранитель младенец крылат и глумлив
сверху глядит на **безнадежный твой заплыв**⁸⁶.
в старость входим как в воду, уж так холодна...

⁸⁴ Херсонский Б. Кабы не радуга... С. 400.

⁸⁵ Там само. С. 242.

⁸⁶ Там само. С. 346.

Як бачимо, мотив фіналу життя звучить у творі чітко, він сповнений глибоким філософським розмислом і прийняттям законів світобудови, але в той же час — сумом через неможливість щось змінити.

Звернемо увагу на те, що у ліричному висловлюванні Бориса Херсонського з'являється перформативна сугестія внаслідок залучення адресата до актуальної комунікативної події (або подієвості). Читач (або співучасник творення поетичного слова) потенційно включений до сфери переживання комунікативної конвенції: йдеться про те, що йому напевно природно так само відчувати й переживати слово як і ліричному герою. Згадаємо метафору з поезії Бориса Херсонського «Евакуация»: «Ревущая людская река»⁸⁷. Подібне насичення образу неконтрольованого натовпу властивостями водної стихії здається характерною спільною з адресатом переживання, оскільки тим констатується колективний характер цього емотивного комплексу.

У ріці як метафорі пам'яті знаходить своє втілення одна з найважливіших якостей води — очищати й розчиняти у собі:

Море будет крут, и **река** потечет по прямой,
И тогда мы поймем, что навеки **вернулись домой**,
И вода — **молоко**, и берега — **кисель**,
И никуда не уйти отсель⁸⁸.

Рабы восстают и падают — на то они и рабы...

Вже у першому рядку вірша *Рабы восстают и падают — на то они и рабы...* (зазвичай саме перший рядок виконує роль назви) звучить мотив невідворотності прийдешнього, одночасно введення у текст образів, що зако-

⁸⁷ Херсонский Б. Кабы не радуга... С. 6.

⁸⁸ Там само. С. 376.

рінені у народних казках (молочні ріки, кисільні береги), пом'якшує важке враження, викликане усвідомленням невідворотності долі:

Если стремишься к Богу,
все **прохлопали** — молодость вечную,
первую ласточку, первую встречную,
берег кисельный, реченьку млечную⁸⁹.
В ситцах невеста. В святцах — страданица

Видається, це один з небагатьох творів, у якому ліричний герой сумнівається не тільки у праві на щасливе земне життя, але і на життя вічне:

Я бы съездил куда-нибудь, где история — на страницу
крупного детского текста, больше все про синицу,
что **жила тихо за морем**, про ручного сурка
с хлебной черствой корочкой, где **река
молочно-кисельная время** в себе **растворяет**,
где Бог сохраняет все, ничего не теряет,
все кладет за пазуху, — до сих пор не пойму,
зачем это «все» ему⁹⁰.
Финляндский вокзал. Ленин на бронемашине...

«Молочно-кисельная время в себе растворяет...» — у цих рядках мова йде про агрегатний стан води, ріка пам'яті розчинила в собі настільки багато і настільки багатьох, що набула відповідної консистенції. Це викликає думку про кінечність всесвіту, оскільки має настати момент, коли вода більше не зможе нічого розчинити в собі:

Только сон летит, зудит, как комар
или кто иной из ночных комах,
и сквозь память течет, как вода в решето,

⁸⁹ Херсонский Б. Кабы не радуга... С. 216.

⁹⁰ Там само. С. 176.

а во сне всегда умираешь — и то
небольшая беда, все уходит туда,
как сквозь решето — вода⁹¹.

Перекладывать скудный наследственный хлам...

Ліричне висловлювання у більшості поезій Бориса Херсонського спирається на спільний ціннісний кругозір учасників переживання (ліричного героя і його адресата). Ця якість, за спостереженнями Валерія Тюпи, являє імператив перформативного потенціалу лірики, в якій поетичне слово виступає у функції створення картини світу⁹². При цьому актуалізується передусім медитативний вектор перформативності, скерований на суб'єкта висловлювання, точніше, на «іншого» в ньому⁹³.

Прикметно, що пам'ять — субстанція рідка, нестабільна і така, що не залишає слідів. Часткове інкорпорування до тексту прислів'я «вода в решеті» (носити воду в решеті) підкреслює марність пам'яті, оскільки носити воду в решеті неможливо, а пропускати її через решето — позбавлене смислу:

Все исчезнет без следа, вероятно, вскоре —
Размышляешь иногда о подобном вздоре.
Нам и горе не беда, и беда не горе.
Тихо плещется **вода**, образуя **море**⁹⁴.

Мысли уже не приходят в голову, а падают на неё

И в архиве папка его черты сохранит навсегда,
даже если **время смоем его с лица** без следа.

Время смоем его с лица. Но у времени нет лица.

⁹¹ Херсонский Б. Кабы не радуга... С. 181.

⁹² Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення 22.02.2021).

⁹³ Там само.

⁹⁴ Там само. С. 359.

Разве только рябая рожа усатого подлеца⁹⁵.
Отчего говорят, что сибирский валенок туп....

В останньому рядку мова йде про Сталіна. Констатується факт, що мільйони жертв сталінських репресій величезні і практично забуті, а його зображення надовго збережуться в історії людства.

Единственный выход — **пуститься в плаванье; вода растворяет все**, пора вытаскивать невода⁹⁶.

Третье плаванье в Византию. Вариации на тему Йейтса...

Час «змиває» спогади і про героїв, і про антигероїв, стирає всі сліди людської присутності. У поетичній картині світу Бориса Херсонського метафора часу прочитується і як повернення світу до першопочаткового (первинного) стану — на початку часів все було водою, тому все на ній і перетвориться.

Як для античної, так і для слов'янської міфології характерне уявлення про воду як про місце перебування душ. Такий тип метафоризації властивий творчості Херсонського:

Этого мне и надобно, чтоб по застывшим губам
легко струилось ничто с небытием пополам,
ибо **душа**, в отличие от **потока**, должна
знать название **моря**, куда впадает она⁹⁷.

Воскресение Христово (мироносицы у гроба)

У цій поезії яскраво передається елегійний модус поетичного висловлювання, що пов'язується з розпізнаванням ліричним героєм у собі «іншого». Не випадково в одному рядку постають метафори «душа», «легко струилось

⁹⁵ Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення 22.02.2021). С. 261.

⁹⁶ Там само. С. 327.

⁹⁷ Там само. С. 24.

ничто с небытием пополам», «души плывут, как весенние льдинки», «дух омывает их, как водоем». «Іншим» в поетичному образі суб'єкта виявляється умовний співрозмовник («ти»), який у духовних пошуках не знайшов Бога чи знання про духовне, що символізує образ відсутньої у колодязі води («К пустому колодцу люди за водой не идут»). Ліричний суб'єкт у елегійному переживанні координує на собі пошуки «іншого»: «Так почему ты печален, не нашедший Христа?»⁹⁸

*Души плывут, как весенние льдинки,
дух омывает их, как водоем⁹⁹.
Дворик, вместившийся в рамах оконных*

Поширені образи-концепти в поезіях Бориса Херсонського набувають означеного метафорами забарвлення, що, знов-таки, виявляє стереотипне ментальне уявлення про них. Як ми вже відзначали, старість в авторській свідомості є холодною, оскільки близька до смерті. Пойтибіччя наділене відповідними характеристиками, тому порівняння душі з крижинкою цілком закономірне.

*Мировая общественность глядит на полоску суши
с выходом к двум морям, одно из которых мертво,
второе пока средиземно — оно омывает души
основателей цивилизации¹⁰⁰.
Идентичность*

З кожним наступним віршем все більш чітко визначається вектор руху ліричного героя, спрямований до вічності, єдино можливого фіналу — переходу зі світу фізичного у світ інший.

⁹⁸ Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення 22.02.2021). С. 24.

⁹⁹ Там само. С. 54.

¹⁰⁰ Там само. С. 402.

Лета впадает в **жителейское море**, как
Волга в Каспийское, разделяясь на **рукава**.
Рыбы **плывут** вслепую, путаясь в плавниках.
Жизнь такова, впрочем, и смерть такова¹⁰¹.
География

Прикметно, що і в цих рядках мова йде про втрату пам'яті, адже міфологічна ріка Лета володіє здатністю стирати пам'ять померлих.

У вірші *Течет между пальцев, сквозь сито, испаряется, это, кажется, о воде...* поєднуються всі види водних метафор, вони ніби вишиковуються в ряд: вода тече крізь пальці й випаровується, також змиває і розчиняє все; воду упокорює холод:

Течет между пальцев, сквозь сито, испаряется, это, кажется, о воде из ржавого крана на кухне, над раковиной, все равно морской или железной, или фаянсовой. **Вода**, в своей правоте **смывает и растворяет, все**, что Богом сотворено.

Например когда-никогда — **прибрежные** города, грязь с посуды и тела, прекрасного, юного, а потом со слабого, дряблого, покрасневшего от стыда, подъема давления, жизнь — еще тот Содом.

Воду смиряет холод. Белая корка льда.

Дашь волю — **воздвигнет волну** высотой в трехэтажный дом.

Прорвет плотину, обрушится в темной ночи на неповинный, местный, спящий народ.

Наполнит жилище, легкие — кричи-не кричи.

У воды есть свойство заткнуть разинутый рот.

Погруженное в воду тело теряет в весе, привет, Архимед, **вытеснять-притеснять воду** не следует, она отомстит, за ней не пропадет — она лишена особых примет, ее не поймаешь с поличным. Она говорит: **испей**

¹⁰¹ Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення 22.02.2021). С. 386.

меня, утолишь последнюю жажду, и никогда уже не захочешь пить — хватит тебе глотка.
То же можно сказать о времени. Оно течет, как вода, и ты плывешь по течению. Хорошо, что жизнь коротка¹⁰².
Течет между пальцев, сквозь сито, испаряется, это, кажется, о воде...

Таким чином, через коди метафоризації образу води заявляє про себе особливий акціональний діалог людини зі світом, кореляція земного і вічного. Ліричний герой знаходить себе у двох площинах: фізичному існуванні тіла та вічному вимірі душі. Рефлексії ліричного героя мають дієвий, цілеспрямований характер перформативу: слово декларує рух води до перетворення сутності: «течет между пальцев», «прорвет плотину», «наполнит жилище». Деякі суб'єктні стосунки ліричного героя з предметом поетичного зображення (вода стихія в її різних іпостасях) набувають декларативного характеру і прямо називають процес перформативного акту: «Она говорит: испей меня, утолишь последнюю жажду, и никогда уже не захочешь пить — хватит тебе глотка»¹⁰³.

Лексема «море» представлена сукупністю форм і значень. Це і водний простір (частина Світового океану), і стихія, що являє небезпеку для людини, і межа між «своім» відомим світом і чужим.

У творах *Рабы восстают и падают* — на то они и рабы... та *Воскресение Христово (мироносицы у гроба)* море постає межею, рубежем, кінцевою метою:

И страна раскинулась навзничь **от моря до гор**¹⁰⁴.
Рабы восстают и падают — на то они и рабы...

¹⁰² Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення 22.02.2021). С. 201.

¹⁰³ Там само. С. 201.

¹⁰⁴ Там само. С. 376.

Ибо душа, в отличие от потока, должна
знать название **моря, куда впадает** она¹⁰⁵.
Воскресение Христово (мироносицы у гроба)

Море часто постає агресивним середовищем, при цьому Борису Херсонському вдається уникнути традиційного трактування цієї лексеми як особливого простору, який мають підкорювати чоловіки. Море сприймається як метафізичне явище:

Даже если ты как Создатель, стар и седобород, —
все равно впадаешь, **как речка в море, в немилость**¹⁰⁶.
Мне снился Мандельштам в буденовке и долгополой шинели...

Приморский город всегда — перевалочный пункт.
[...]

Поэтому **море съедает землю** — сползает земля¹⁰⁷.
Приморский город всегда — перевалочный пункт

Мертвое море ведет себя как живое —
Снаружи блестит, а изнутри **пустое**¹⁰⁸.
Здесь мы отчасти и знаем все лишь от части

У спогадах ліричного героя море конотується частіше за все позитивно. Більше того, дитинство, як правило, асоціюється саме з морським простором, обов'язковим компонентом якого є «кораблик» або ж «катерок». Вживання зменшувальних суфіксів створює атмосферу душевного комфорту.

Рисовать положено **море с корабликом** или зайчика на полянке, или кактус и фикус — весь набор домашних растений, но мальчики чаще рисуют **танк и солдата на танке**.
Танки едут в столицу Венгрии или еще куда-то,

¹⁰⁵ Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення 22.02.2021). С. 24.

¹⁰⁶ Там само. С. 314.

¹⁰⁷ Там само. С. 338.

¹⁰⁸ Там само. С. 339.

Куда скажут-прикажут, — солдат рискует разбить коленки¹⁰⁹.
«Не хочешь — не надо!» — говорит мама и уносит тарелку
остывшего супа...

Хоть бы утро хоть бы **море белый катерок**
хоть бы **жизнь назад отмотать** как пленку или срок¹¹⁰.
Летняя одежда многодневная влажная трудная жара...

У нижченаведеному уривку дисонанс відчувається не менш виразно: на перший погляд, настрій твору достатньо безпечний, в той же час підтекст вірша несе інформацію про неспроможність мрії, оскільки мова ведеться від особи Юрія Гагаріна, котрий, як відомо, трагічно загинув при виконанні випробувального польоту:

У моря, у синего моря, с королевою красоты,
была ведь хорошая музыка, **Гагарин** глядел с высоты
на наши земные квартирки, танцплощадки, кафе,
матросиков в бескозырках, офицериков в галифе,
постовых на перекрестках — каждый с жезлом
в полосочку, разумеется, на девушек за столом
открытой веранды и думал: если вернусь — заживу
на всю катушку, каждый вечер на сладкое — рандеву¹¹¹.
Здесь ты стоишь, и не можешь иначе, и не...

У віршах *Стоит погода жаркая* та *Здесь ты стоишь, и не можешь иначе, и не...* позитивний образ минулого єднається з образами моря та катерка. Настрій в останніх рядках різко змінюється, ліричний герой зі спогадів повертається до реальності, в якій настала зрілість і з'явилось очікування невідворотності смерті:

Присядешь на скамеечку,
водичка за копеечку,

¹⁰⁹ Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення 22.02.2021). С. 94.

¹¹⁰ Там само. С. 118.

¹¹¹ Там само. С. 112.

а **море** — вовсе даром
синеет за бульваром.
Плывет без напряженья
проворный катерок.
Открытка «С днем рождения!»,
ночь смерти между строк¹¹².
Стоит погода жаркая

Если бы всегда было, как вначале:
белые кораблики, танцы на причале.
Море качает, как мамы качали.
Мамы качали, и дети заснули,
спали, не слышали, как свистели пули.
Не видали, как **в порту корабли горели.**
Не видали, потому что спали. Не смотрели¹¹³.
Если бы всегда было, как вначале

Ядерними компонентами концепту «море» постають такі характеристики: 1) величина: морські глибини, відкрите море; колір: синє море, море темне; 3) форма: розливне море; 4) характер руху: «волноплещет море»¹¹⁴, море «щебечет»¹¹⁵; 5) топонім: Приморський бульвар (бульвар в Одесі), лукомор'я; 6) переносне значення: житейське море, море розбещеності.

У збірці Бориса Херсонського *Кабы не радуга* лексема «море» є твірною, на базі якої утворюються прикметники: морський пісок, морська трава, їжак морський, кінь морський (морський коник); чорноморський порт, морська подорож; морська балада; морський бій (гра), морська війна.

¹¹² Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення 22.02.2021). С. 130.

¹¹³ Там само. С. 167.

¹¹⁴ Там само. С. 324.

¹¹⁵ Там само. С. 192.

Лексема «океан»

У поезії Бориса Херсонського формується денотативне значення лексеми океан, який втілює собою свободу, інший, більш досконалий світ. Це уявлення характерне для кількох поколінь радянських людей, котрі прагнули вирватись із країни з тоталітарним режимом, внаслідок чого ідеалізували світ за «залізною завісою».

За спиной океан — волна за волной
За спиной Европа — война за войной.
Внутри кита — Иона, внутри ковчега — Ной.
За спиной худший мир — впереди иной¹¹⁶.
В Нью-Йорк плывет корабль, в железном корабле...
Где-то **за океаном свобода**, делай что хочешь¹¹⁷.
Бухты. Заливы. Цепь городков прибрежных — ...
Друзья потихоньку отправились в **лучший мир**:
кто за океан, а кто и за небосвод¹¹⁸.
Мысли уже не приходят в голову, а падают на неё

У той же час такий значний водний простір (обшир) важко подолати, тому океан безповоротно забирає близьких: рідних, друзів, однодумців.

Земля отдаст своих мертвых **океан не отдаст** своих¹¹⁹.
набережная крепостная стена в постоянной осаде
Заокеанской, чужой оболочки пустой¹²⁰.
Все о том же, как написала Линор

У ліричному висловлюванні розігрується подія адресації до умовного співрозмовника (друзів, мертвих та жи-

¹¹⁶ Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення 22.02.2021). С. 154.

¹¹⁷ Там само. С. 192.

¹¹⁸ Там само. С. 361.

¹¹⁹ Там само. С. 104.

¹²⁰ Там само. С. 38.

вих, знайомих і не знайомих). Він є не лише учасником художнього встановлення системи цінностей, що є прямою ознакою перформативного спрямування слова. Поряд з декларативним характером адресації в поезії Бориса Херсонського домінує медитативний ліризм, що позначилося й на певних лексичних засобах. Наприклад, «Закрив глаза, представляешь лазурные воды» або: «Этого мне и надо, чтоб по застывшим губам легко струилось ничто с небытием пополам».

Лексема «океан» не належить до типових компонентів поетичної картини світу Бориса Херсонського, виступаючи у текстах тільки в якості символу свободи / втрати.

Лексема «потоп». У передмові до збірки відзначається, що веселка — це нагадування про обіцянку Бога не насилати більше на людей всесвітній потоп «на фоні трагічних подій останніх років, що сповнені тривожними очікуваннями»¹²¹, веселка залишається єдиним знаком надії:

Тем более, Бог постоянно милость являет:
расходятся облака и **радуга** в небе сияет,
обещая все что угодно, но **не новый потоп**¹²².
Кабы не радуга, давно был бы новый потоп...

В церкви тяжелые своды
держатся на молитвах о том, чтобы на постигли
град ни огонь, ни меч, ни **потоп**, ни голод¹²³.
И еще, закрыв глаза, представляешь лазурные воды

Для поетичної мови Бориса Херсонського характерна філософічність, проникнення углиб речей, пошуки Бога, цікаво і те, що автор вільно почуває себе в системі координат як християнства, так й іудаїзму.

¹²¹ Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення 22.02.2021). С. 2.

¹²² Там само. С. 3.

¹²³ Там само. С. 64.

У поезіях Бориса Херсонського чимало образів, які передають рух води, динаміку стихії, яка подібно Космосу становить простір буття для людей. Незважаючи на те, що було укладено Завіт, нещастя тлінного світу переповнюють чашу Божого терпіння, і вода проривається через кордони, відбуваються повені як у метафоричному, так і в буквальному сенсах:

Половодье. Лета вышла из берегов.

По ней проплывают трупы наших врагов¹²⁴.

Говорят, наши внуки будут читать Пушкина со словарем...

Но после **потопа** мы все **подводники**, и не об этом речь.

Просто рассеиваются, создавая эффект парника,

наводнения в прибрежных зонах, из берегов река

выходит, течет по улицам, **уносит** убогий скарб,

вдоль по Питерской **проплывает** зеркальный карп.

Все **вымокло** и продрогло, но **поток еще не потоп**.

Кроме того, под **водою** много протоптано троп¹²⁵.

Рамадан никогда не кончается. Можно пировать по ночам...

Останні рядки набувають сугестивної сили прямої мовленнєвої дії, що подібна гіпнотичному впливу. Поетичними засобами відтворюється перформативна подія пригоровування як ритуальна акція майже магічного характеру.

У вірші *Иван Бунин в Одессе* образ потопу набуває буквального побутового значення — проблеми з трубами призводять до того, що сусіди «затопили» кімнату ліричного суб'єкта:

На старую этажерку,

Задвинутую в уголок,

Несчастья соседей сверху

Льются сквозь потолок

¹²⁴ Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення 22.02.2021). С. 221.

¹²⁵ Там само. С. 127.

Подставлен таз. Все убого.

Капли стучат о дно.

Было много у Бога,

А осталось одно¹²⁶.

Иван Бунин в Одессе

У творі *Поселок Таирова* також присутній образ побутового потопу, тільки цього разу труби несправні вже в домі ліричного героя. Характерно, що у ліриці Бориса Херсонського поєднується, здавалося б, несумісне: ріка уповільнює свій рух, і в той же час потоп проникає у дім:

У него под землею комнатка, кухня, баллонный газ,

По инерции радиоточка передает «Маяк»:

«Речка движется и не движется...» Треснувший унитаз.

Вода по капле течет. Нужно менять стояк¹²⁷.

Поселок Таирова

Світ, що пережив потоп і чимало лиха (наприклад, тоталітарний режим), за логікою речей, мав стати краще, але цього не відбулось. Оскільки за авторською концепцією розплата за зло невідворотна, потоп може бути зіставлений або заміщений іншим покаранням — посухою:

Предложили на выбор: **потоп** или красный петух?

Выбрал красного петуха. Горел пожар, да потух.

Потом **выбрал потоп, но ушла вода, пересохла река.**

Хотел удавиться, да убоился греха¹²⁸.

Предложили на выбор: потоп или красный петух?

У сприйнятті ліричного героя світ повниться знаками, провісниками апокаліпсису: час зупиняється, ріки і моря міліють і пересихають:

¹²⁶ Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення 22.02.2021). С. 303.

¹²⁷ Там само. С. 166.

¹²⁸ Там само. С. 144.

а море размером с лужицу и **пересохнет** вскоре
Вечная жизнь переписана набело без помарок
она состоит из больших площадей триумфальных арок
мы ее никогда не заслужим это подарок
потому что небо с землей давно миновали и **море**
обмелело исчезло или исчезнет вскоре¹²⁹.
вечная жизнь переписана набело без помарок...

А леса у нас частью повырублены, но все-таки есть чуток.
Синеют над **речкой (вот-вот пересохнет, а все жива)**¹³⁰.
Как он изменился! Видать, что-то издохло в лесу...

А теперь даже **реки течение прекратили**,
а **озера** сплошь **затянуло ряскою**, или
пересохла они, превратились в болота¹³¹.
Он говорит, что Европа — дом престарелых

высохшие русалки на дне пересохших речек
черны и скрючены как фитили догоревших свечек¹³².
Высохшие русалки на дне пересохших речек

Отже, наші спостереження дозволяють зробити висновок, що своєрідність мовної реалізації концепту «вода» у творчості Бориса Херсонського виражається й у номінативному, й у метафоричному значеннях. Спостерігається рух від чистих номінантів до периферії поля і до номінантів інших концептів («море», «ріка», «океан», «потоп»). Вивчення метафоричного поля (ядра, простору навколо ядра, периферії) дозволяє глибше зануритись у художню лабораторію Херсонського.

Концепт «вода» багатоаспектний та багатозначний, однак у текстах поета превалює значення «води як форми

¹²⁹ Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення 22.02.2021). С. 102.

¹³⁰ Там само. С. 150.

¹³¹ Там само. С. 258.

¹³² Там само. С. 288.

часу»: повсякденність змінюється вічністю, що одночасно і заворює, але і занурює автора у сум, однак в останньому вірші збірки жевріє, хоч і слабка, але надія на те, що *Никто уже не умрет*:

Кто не знает: **зимой вода превращается в лед.**

Кто не знает: «форвард» по-русски значит «вперед».

Кто не знает: когда мы вырастем, никто уже не умрет¹³³.

Никто уже не умрет

Поза сумнівом, у художній канві текстів Бориса Херсонського втілюється індивідуально-авторський спосіб сприйняття світу. Але поруч із самотніми уявленнями автора про дійсність у висловлюванні розпізнаються й універсальні загальнолюдські знання. Таким чином, художнє наповнення концепту «вода» пов'язане не тільки з актуалізацією глибинних архетипів, але і з інтенсивними процесами метафоризації тексту, як інтенсивної перформативної дії залучення потенційного читача до спільної медитативної акції. Сугерується характер комунікативної події приговорювання слів як актуалізації дієвих сенсів. Ліричним висловлюванням встановлюється певна система цінностей, в межах якої (умовно) відбувається спільне переживання того чи іншого способу бачення картини світу. Модус ідентифікації ліричного суб'єкта оприявлюється у майже хоровавому дійстві свідомості «іншого», що є подією естетичного інтегрування у спільний простір.

Література

Александрова А. Мифологемы воды и воздуха в творчестве Иосифа Бродского: дис. ... кандидата филологических наук, Москва, 2007. 215 с.

¹³³ Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення 22.02.2021). С. 403.

Борис Херсонский. URL: <https://www.facebook.com/borkhers> (дата звернення: 15.01.2021).

Войтещук И. Номинативное поле концепта «лед» в немецком и русском языках // Вестник ЮУрГУ. 2012. № 25. С. 6–9.

Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. Москва: Независимая Газета, 2000. 389 с.

Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем, 2015. 320 с.

Гришина Н. Концепт ВОДА в языковой картине мира: На основе номинативного и метафорического полей русского языка XI–XX вв. Саратов, 2002. 210 с.

Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи // Постколоніалізм. Генерації. Культура / ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ: Лаурис, 2014. 336 с.

Метафора в языке и тексте / ред. В. Н. Телия. М.: Наука, 1988. 176 с.

Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: А ТЕМП, 2006. 944 с.

Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення 22.02.2021).

Херсонский Б. Кабы не радуга: избранные и стихи последних лет. Харьков: Фолио, 2015. 416 с.

РОЗДУМИ НАД ЗАКЛЮЧНОЮ ЧАСТИНОЮ КНИГИ

Завершуючи свою книгу «Мистецтво перформанса. Від футуризму до наших днів», Роузлі Голдберг визначила константи функціонування перформативних практик до 2010 року. За цей час, на її думку, перформанс виявив себе як медіум різних ідей, мистецтв, політичних і естетичних тенденцій розвитку сучасного соціуму. Йому належить роль генератора динамічної комунікативної індустрії, яка завдяки комп'ютерним технологіям швидко змінила спосіб існування людини в світі. Центральне місце у системі культурної комунікації дослідниця відвела художнику — перформеру, живому виконавцеві, якому вдається зупинити миттєвість завдяки означенню власної присутності тут і зараз¹. Вона констатувала, що в академічному середовищі склались понятійна мова і теоретичний апарат для дискусій. Перформатика так само увійшла до наукового аналізу, як антропологічні дослідження, семіотика, гендерний аналіз, феноменологія. З означеними методологічними засадами дослідження перформатика успішно корелює, активно сполучається й не витісняє відповідно прийнятні стратегії аналізу. За останнє десятиліття, як спостерігла культуролог, перформативні практики перемістилися з периферії до центру інтелектуального дискурсу, що сприяє формуванню нових ідей в культурі².

¹ Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М., 2015. С. 307–308.

² Там само.

Представлена широкому загалу поціновувачів інтелектуальної думки книга охоплює останні десятиліття (2000–2021) нашого часу. Спостереження, представлені у ній, структурувалися як дослідницький матеріал у контексті практики самого життя: під час конференцій, читання магістерського семінару, дослідження театральних експериментів, студій над сучасною драматургією і поезією.

Факти несподівано траплялися, просто поставали перед нашими зором і розумом під час перегляду вистав, виставок, відвідування музеїв, участі у різноманітних культурних акціях, просто прогулянок, подорожей, розмов у кав'ярнях... Не менш значимим джерелом видобування матеріалів та ідей слугував Інтернет, і це вже ознака часу, яка диктує нам свої перформативні закони існування.

Цю книгу важко назвати аналітичною студією в прямому сенсі, ми не ставили собі за мету запропонувати нові теоретичні підходи до перформативних практик, виявити певні закономірності їхнього функціонування у нашу епоху суцільної турбуленції.

Зібрані дослідницькі спостереження над процесами культурно-мистецьких інтеракцій не претендують на вичерпне вивчення бодай одного із порушених у книзі питань. Можливо, нам деякою мірою вдалося вписати ті чи інші перформативні практики у динамічну картину нашого культурного життя, наблизити їх до більш традиційних мистецьких, літературознавчих категорій та чинників. До сфери аналізу і, без перебільшень, інтерактивного переживання потрапили художні тексти (драматургічні та ліричні, оскільки це відповідає нашим особистим науковим зацікавленням), театральні вистави, фотовиставки, музейні експозиції і мистецькі культурні заходи в них, численні різноманітні тілесні практики й експерименти, які не завжди викликали відчуття явища високого мистецтва,

але стали частиною нашої культурної повсякденності; кіноіндустрія, танець, літературно-музичні виступи, інсталяції, лекції-перформанси.

Сподіваємося, що наші думки й враження будуть живити увагу студентів, які з великим ентузіазмом включилися у перформативний діалог під час відповідних занять, тим самим зарядили нас енергією пошуку і потребою відповісти на питання, що поставила перед нами доба. Розглядаємо скромні спостереження, якими хочемо поділитися з читачами різних культурних сфер і зацікавлень, як пропозицію для подальшої взаємодії у різних форматах сьогодні. Будемо вдячні нашому культурному середовищу, ширше — нашому часу, що перекинув до гори ногами все, що здавалось таким усталеним, за можливість переживати й одноомонто осмислювати ту даність, яка і наповнює собою перформативні практики.

Абисова М. Видовище як форма масової комунікації в умовах комунікаційного плюралізму // Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Філософія. Культурологія. 2011. Том 14, № 2. URL: <http://jrn1.nau.edu.ua/index.php/VisnikPK/article/view/8780> (дата звернення: 05.03.2021).

Александрова А. Мифологемы воды и воздуха в творчестве Иосифа Бродского: дис. ... кандидата филологических наук, Москва, 2007. 215 с.

Андрухович + Karbido — Атлас Estremo (2015). URL: <https://www.neformat.com.ua/ru/reviews/andrukhovichkarbido-atlas-estremo-2015.html> (дата звернення: 21.01.2021).

Андрухович Ю. Итальянский лексикон // Дружба народов. 2011. № 8. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2011/8/italyanskij-leksikon.html> (дата звернення: 11.01.2021).

Антология современного психоанализа. Т. 1 / под ред. А. Рассохина). М. : Институт психологии РАН, 2000. 488 с.

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 386 с.

Аронін С. В. Культурні домінанти рубежу XX–XXI століть як вирішальний фактор еволюції культурних форм театру // Тезаурусний аналіз світової культури: зб. наук. праць. 2012. Вип. 23. С. 51–71.

Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: НЛО, 2017. 504 с.

Берджер Дж. Як ми бачимо. Харків: IST Publishsng, 2020. 176 с.

Борис Херсонский. URL: <https://www.facebook.com/borkhers> (дата звернення: 15.01.2021).

Булгакова О. Вплив німецького експресіонізму на раннє українське кіно. URL: <http://www.dovzhenkocentre.org/articles/29/> (дата звернення: 23.02.2021).

Бурно М. Бедолаги: психотерапевтическая пьеса в 2 действиях // Психотерапия. 2017. № 9 (177). С. 2–13.

Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля // Прапор. 1989. № 2. С. 20–84.

Войтешук И. Номинативное поле концепта «лед» в немецком и русском языках // Вестник ЮУрГУ. 2012. № 25. С. 6–9.

Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. Москва: Независимая Газета, 2000. 389 с.

Волошина А. Пациенты: пьеса в 2 д. URL: https://theatre-library.ru/authors/v/voloshina_asya (дата звернення: 4.12.2020).

Галант Ч. Аргентинское танго: история возникновения. URL: <http://www.salsaswing.com.ua/blog/tango-argentinskoe.html> (дата звернення: 10.01.2021).

Галеев Б. М. Цветной слух // Музыкальная энциклопедия. М., 1982. Т. 6. С. 108–110.

Гирц К. Интерпретация культур / пер. с англ. Е. М. Лазаревой, под ред. А. Л. Ефимова. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2004. 560 с.

Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. URL: https://www.ereading.club/bookreader.php/1020016/Gnirenko_Performans_kak_yavlenie_sovremennogo_otchestvennogo_iskusstva..html#label2 (дата звернення: 24.12.2020).

Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем, 2015. 320 с.

Григорьева Е. Мотивный анализ рассказа В. Набокова «Посещение музея» // Вестник СПбГУ. Сер.: Язык и литература. 2016. № 3. С. 109–119.

Гришина Н. Концепт ВОДА в языковой картине мира: На основе номинативного и метафорического полей русского языка XI–XX вв. Саратов, 2002. 210 с.

Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи // Постколоніа-

лізм. Генерація. Культура / ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ: Лауріс, 2014. 336 с.

Давидова О. Нарратив в фотографії: афект вне времени // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2014. № 3. С. 86–89.

Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 624 с.

Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / [пер. с франц. С. Зенкина]. СПб.: Алетейя, 1998. 98 с.

Зайцева М. Л. Феномен синестезии в искусстве постмодернизма // Психолог. 2014. № 5. С. 60–78.

«Земля» в кадрі Бориса Косарева. К.: Національний центр Олександра Довженка, 2011. 164 с.

Зотов А. В. Цвет в творчестве В. В. Кандинского // Вестник КРСУ. 2008. Т. 8, № 9. С. 55–58.

Ігнатенко І. Жіноче тіло у традиційній культурі українців. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2016. 224 с.

Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс: [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.] / [за ред. М. Зубрицької]. Львів: Літопис, 2001. С. 349–368.

Кадыров И. Психодрама и психоанализ: два театра для психической драмы // Московский психотерапевтический журнал. 1996. № 1. URL: <http://psyjournals.ru> (дата звернення: 1.08.2019).

Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. Москва: Астрель : АСТ, 2006. 158 с.

Камю А. Міф про Сізіфа / пер. О. Жупанського. К.: Портфель, 2015. 105 с.

Канин О. Без нас: пьеса в 2 действиях. URL: <http://www.theatrelibrary.ru> (дата звернення: 20.07.2020).

Коваленко Г. Вспоминая «Аэлиту» // Интервали. Космізм в українському мистецтві. Ч. 1: Книга-каталог / Національний художній музей України. К.: Вид-во Раєвського, 2000. 261 с.

Коваленко Н. Юрій Андрухович презентує новий альбом «Цинамон». URL: <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/03/31/092451.html> (дата звернення: 22.02.2021).

Комиссарова Т., Ястреб Н. Философское и лингвистическое обоснование визуального языка фотографии // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. 2016. № 2 (12), декабрь. С. 84–95.

Лавлинский С. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости. К проблеме визуального в литературе // Энциклопедия культур. URL: <http://ec-dejavu.ru/v/Visuality.html> (дата звернення: 21.03.2021).

Лавлинский С. Перформативные аспекты драматургии Александра Строганова // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 45–55.

Лебединцева Н. Тіло поета як медіатекст // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Серія: Філологія. Літературознавство. 2016. Т. 271, вип. 259. С. 103–108.

Лейба Антон Йожик Karbido, Юрий Андрухович. Самогон. (специальное украинское издание). URL: <http://umka.com/rus/catalogue/poetic-rock/samohon-special-ukrainian-release.html> (дата звернення: 21.03.2021).

Лейтс Г. Психодрама: теория и практика. Классическая психодрама Я. Л. Морено / пер. с нем. М.: Когито-Центр, 2007. 380 с.

Леся Українка. Лісова пісня. Харків: Фактор, 2004. 128 с.

Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». Москва: Новое литературное обозрение. 2012. 376 с.

Лучич К. Артикуляції тіла та тілесності у фільмі. URL: <https://hrcak.srce.hr/158786> (дата звернення: 12.12.2020).

Манакова И. О перспективах антропологии в постмодерне // Вестник ВГУ. 2014. № 2. С. 115–121.

Метафора в языке и тексте / ред. В. Н. Телия. М.: Наука, 1988. 176 с.

Мигунов А. От синестезии к искусству. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/mnogogranniy-mir-kandinskogo13.html> (дата звернення: 10.02.2021).

Мироненко С. Определение понятий «перформативность» и «перформанс» в научно-исследовательском дискурсе // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2014. № 1 (134). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/performativnye> (дата звернення: 07.03.2021).

Міклін М. Дискурсивний аналіз Оксани Забужко на прикладі роману «Перверзія» Юрія Андруховича // Докса. 2010. Вип. 15. С. 438–450 с.

Московская С. Синестетическая парадигма в современной эстетике // Галеевские чтения: от синестезии к синтезу искусств («Прометей-2015) Казань, 2–4 октября 2015 г. Казань, 2015. С. 112–117.

Мочалова Н. Художественный музей как инструмент самоидентификации // Вопросы музеологии. 2011. Вып. 2 (4). С. 30–36.

Муренко И. Клад Крем, или Прием ведет Психолог. URL: <https://sites.google.com/site/pesydlateatraigoramurenko/home/klad-krem> (дата звернення: 10.04.2021).

Набоков В. Посещение музея. URL: <http://www.lib.ru/NAVOKOW/fial06.txt> (дата звернення: 20.10.2020).

Небосьо Б. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2017. 200 с.

Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: А ТЕМП, 2006. 944 с.

Підмогильний В. Місто. Харків: Фоліо, 2014. 240 с.

Пчелкина Н. Мультимедийный спектакль-перформанс как форма современного театрального искусства // Литературный научно-исследовательский журнал. 2017. № 1 (55), часть 1. С. 200–203.

Рыбаков В. Перформанс как способ проблематизации присутствия // Философские науки. 2016. Вып. 11. С. 159–163.

Савчук В. О перформансе и театре // Режим актуальности, Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004. 280 с.

Савчук В. Топологическая рефлексия (фрагмент книги) // Политическая концептология. 2012. № 4. С. 174–305.

Сакс О. Галлюцинации. М.: АСТ, 2014. 352 с.

Семьян Т. Перформативный характер текста современной отечественной драмы // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2012. № 1. С. 172–173.

Сковорода Г. Найкраще. Львів: Terra Incognita, 2019. 320 с.

Скоро презентация совместного альбома «Самогон» Юрия Андруховича и группы «Карбидо». URL: <https://www.obozrevatel.com/show/article/2092.htm>

Словник української мови: в 11 т. / за ред. І. К. Білодіда АН УРСР. Інститут мовознавства. К.: Наукова думка, 1970–1980. Т. 6.

Сонтаг С. О фотографии. М., 2012. URL: <https://www.rulit.me/books/o-fotografii-read-280021-1.html> (дата звернення: 20.10.2020).

Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.

Строганов А. Павлы. Стансы в двух действиях. URL: www.theatre-library.ru (дата звернення: 13.08.2020).

Строганов А. Черный, Белый, акценты Красного, Оранжевый. Контрольные отпечатки в 2 действиях. М., 2010. URL: <http://www.stroganow.ru/texts/> (дата звернення: 10.08.2020).

Строганов А. Е. Психотерапия на базе театральных систем. Практическое руководство. СПб.: Наука и техника, 2008. 496 с.

Сумароков А. Недільне кіно і театр. Синкретизм мистецтв. URL: <https://moviegram.com.ua/cinema-and-theatre/> (дата звернення: 18.01.2021).

Тюпа В. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium. 2011. № 1–2. URL: <http://narratorium.rggu.ru> (дата звернення: 8.12.2020).

Тюпа В. Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.

Тюпа В. Перформативные основания лирики. URL: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата звернення: 22.02.2021).

Федоров Н. Музей, его смысл и значение // Федоров Н. Собр. соч.: в 4 т. / сост. А. Г. Гачева, С. Г. Семенова. Москва, 1995. Т. 2. С. 370–422.

Филатов Ф. Семиосфера психоанализа: постановка проблемы // Russian Psychological Journal. 2014. № 11 (3). С. 83–92.

Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Москва, 2015. 375 с.

Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. 146 с.

Френкель Л. Письменник і фотокіно. Антологія української кінокритики 1920-х. К.: Національний центр Олександра Довженка, 2019. Т. 3. 198 с.

Хайман П. О контрпереносе / пер. с англ. Е. Смирновой // Антология современного психоанализа / ред. А. Россохина. М., 2000. Т. 1. С. 142–147.

Херсонский Б. Кабы не радуга: избранные и стихи последних лет. Харьков: Фолио, 2015. 416 с.

Хренов Н. Зрелища в епоху восстания масс. М. : Наука, 2006. 646 с.

Цветовая теория Василия Кандинского. URL: <https://sites.google.com/site/lubitelamiskusstva/home/cvetovaa-teoria-vasilia-kandinskogo> (дата звернення: 30.11.2020).

«Цинамон» Юрій Андрухович і гурт «Карбідо» (Польща — Швейцарія). URL: <http://www.artpole.org/agency/projects/synamon.html> (дата звернення: 21.01.2021).

Чикунова К. Феномен тілесності у кінематографі Бернардо Бертолуччі. URL: <https://vertigo.com.ua/blog/fenomen-tilesnosti-u-kinematohrafii-bernardo-bertoluchchi/> (дата звернення: 12.01.2021).

Штекель М. В Одессе пройдет перформанс, принятый «на ура» в Европе. URL: <http://odart.od.ua/announces/carbido-table-odessa/>

Шувакович М. Искусство перформанса и новые теории искусства. URL: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/09/29/lekciya-mishko-shuvakovicha-iskusstvo-performansa-i-novye-teorii-iskusstva/> (дата звернення: 21.12.2020).

Щепеткова И. Музей: метаморфозы театральности. СПб.: Знак, 2005. 189 с.

Щепеткова И. Театрализация музейного пространства как форма взаимодействия с посетителями: дис. ... канд. культурологии. СПб., 2006. 249 с.

Юрій Андрухович і гурт «Карбідо». URL: <http://rock-ua.com/3660-yury-andruhovich-gurt-karbido-absent.html> (дата звернення: 21.01.2021).

Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии А. Пушкина // Якобсон Р. Избранные работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С 168–170.

Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / з ним. пер. Роксоляна Свято, Петро Тарашук. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. 622 с.

V. S. O. P. Андрухович + Karbido. URL: <https://nashkiev.ua/afisha/kontserty/v-s-o-p-androuhovich-karbido.html> (дата звернення: 21.03.2021).

Bal E. Roberto Benigni i Beppe Grillo obalają premiera. Teatralność i polityczność jako dwa aspekty performatywności // Performans, performatywność // Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne / red. E. Bal, W. Świątkowskiej. Kraków, 2013. S. 214–222.

Carlson M. Performans / przeł. E. Kubikowska/ Warszawa, 2007. 448 s.

Corporeality and the Prosthetic Being: Christophe Wall-Romana on the Cinema of Jean Epstein. URL: <https://walkerart.org/magazine/corporeality-and-the-prosthetic-being-christophe-wall-romana-on-the-cinema-of-jean-epstein> (дата звернення: 12.01.2021).

Feral J. Rzeczywistość wobec wyzwania teatru // Didaskalia. 2012. № 109/110. S. 19–25.

Fischer-Lichte E. Estetyka performatywności / przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008. 353 s.

Grabowski A. Dramatu-pisanie jako performans. Zeznanie sprawcy // Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne / red. E. Bal, W. Świątkowskiej. Kraków, 2013.

Grzymisławski P. Zwrot performatywny w teatrze postdramatycznym // *Przestrzenie teorii*. Poznań, 2012. 17. S. 56.

Haberski M. Asamblaż // *Performatyka. Terytoria* / red. Bal E., Kosiński D. Kraków, 2017. S. 31.

Kosiński D. *Performatyka w(y)prowadzenia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. 250 s.

Pavis P. *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. W-wa, 2011. 386 s.

Performatyka. Terytoria / red. Bal E., Kosiński D. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017. 328 s.

Schechner R. *Performatyka. Wstęp* / przeł. T. Kubikowski. Wrocław, 2006.

Talar M. *Flanerie spojrzenia, czyli sztuka bycia hiperwidzem na przykładzie «Życia seksualnego dzikich» Krzysztofa Garbaczewskiego* // *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne* / red. E. Bal, W. Świątkowskiej. Kraków, 2013.

Wachowski J. *Ciało performatywne (Performative body)* // *Przestrzenie teorii*. Poznań, 2015. 23. S. 91.

Наукове видання

**МАЛЮТІНА Наталя Павлівна
НЕЧИТАЛЮК Ірина Володимирівна**

**ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ:
ДОСВІД ОСМИСЛЕННЯ**

Монографія

Завідувачка редакції *Т. М. Забанова*. Редактор *Н. Я. Рихтік*.
Технічний редактор *М. М. Бушин*. Дизайнер обкладинки *О. А. Кунтарас*.
Коректор *І. В. Шепельська*

Формат 60х84/16. Ум. друк. арк. 10,70. Тираж 300 прим. Зам. № 420 (70).

Видавництво і друкарня «Астропринт». 65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21

Тел.: (0482) 37-14-25, 33-07-17, (048) 7-855-855

e-mail: astro_print@ukr.net; www.astroprint.ua; www.stranichka.in.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.



Золота зала. Одеський літературний музей



Виставкові зали Одеського літературного музею



Виставкові зали Одеського літературного музею



Сад скульптур Одеського літературного музею