
ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ ЯК УМОВА ГЕТЕРОГЕННОСТІ СУСПІЛЬСТВА: КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Максим Карповець

Дослідники сучасних антропологічних студій часто змушені переосмислювати свій категорійний апарат, реагуючи на появу нових феноменів у культурі. Одним із них є перформативність, що передбачає особливе ставлення до реальності й людини. Відповідно до положень Йоахима Ренна, розробника теорії перформативної культури, поняття перформативності дає можливість наблизитись до розуміння культури в контексті діяльності, сприйняття та знання¹. Для Й. Ренна важливо те, що перформативна культура формує так звану «множинну диференціацію» соціальної реальності, де класична (модерна) вертикальна структура світу змінюється на неklasичну (постмодерну) горизонтальну площину людських взаємодій, часто невидимих і непередбачуваних. Найбільше значення тут має питання теоретизації і концептуалізації перформативної культури, адже, якщо наше життя складається з потоку перформативних актів, де слово зливається з дією, то чи можливо це все систематизувати? Як ми знаємо, коли щось сказати автоматично означає щось зробити?² Чи існує

¹ Renn J., *Performative Kultur und multiple Differenzierung*, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 10.

² Parker A., and Kosofsky E. S. *Introduction: Performativity and Performance*, in: *Performativity and Performance*, eds. A. Parker and E.S. Kosofsky, New York: Routledge, 1995, P. 1.

певна логіка й структура у перформансах, які відбувається в культурі? Урешті, чи архаїчні перформанси суттєво відрізняються від сучасних, які ми бачимо на футбольних стадіонах, телеекранах, політичних трибунах чи під час релігійних свят?

Кожну спробу задати певні теоретичні координати нашим діям відразу ж скасовує новий вихід поза їх межі, що може продовжуватись безкінечно. Однак у цьому й полягає потенціал перформативної теорії, адже таке діалектичне «зіткнення» різних станів і видів нашої реальності парадоксальним чином детермінує онтологічну суть культури, яка постає як *єдність відмінностей*. Варто додати: що більше в культурі різноманітних її проявів і станів, то більш витривала вона до наступних викликів. Гомогенність у культурі рано чи пізно руйнує її зсередини, паралізуючи й цементуючи в незмінні форми. Натомість перформативність формує гетерогенність – сукупність відмінних і, що найважливіше, *процесуальних* проявів культури, здатних формувати й переформатовувати її завдяки людській діяльності. Розглянемо цю тезу більш детально, паралельно тематизуючи й проблематизуючи перформативність у сучасних філософських і культурологічних експлікаціях.

У нашому розумінні «перформативність» – це синонім «перформативної діяльності», адже так само передбачає реалізацію перформативів завдяки поєднанню вербальних і невербальних засобів у відповідному часі й просторі. Німецький антрополог Крістоф Вулф розуміє перформативність у контексті набуття знання шляхом активного залучення людської тілесності (не людського фізичного, біологічного тіла, а саме тілесності як символічного конструкта культури). Якщо йдеться про перформативність соціального знання, то логічним є принциповий взаємозв'язок «тіла, влади та дії»³. Річард Шехнер, чи не основний представник преформативних студій, також близький до вульфівського тлумачення перформативності. Він указує на процес перетворення, трансформації певного знання в значущий соціокультурний

³ Вулф К., *К генезису соціального*, Мимезис, перформативность, ритуал, Санкт-Петербург.: Интерсоцис, 2009, С. 16.

досвід, у якому «різниці руйнуються, відокремлюючи медіа від реальних подій, оригінали від цифрових чи біологічних клонів, мистецьких та повсякденних перформансів»⁴.

У класифікації К. Вулфа виокремлено три виміри перформативності: культурне представлення (інсценування) завдяки людській тілесності, перформативний характер мови та художні перформанси. Ми зосереджуємо увагу на перформативності як культурному інсценуванні, зокрема його значенні в контексті гетерогенної природи суспільства. Зокрема нас цікавить, наскільки перформативне інсценування важливе для творення й перетворення суспільства; чому такі його структурні особливості як праксис, ритуал і тілесність сприяють різноманіттю і, що найважливіше, динаміці, а не стагнації суспільства. Зрештою чому перформативні ритуальні інсценування та демонстрації досі важливі, хоча генеалогія багатьох із них сягає ще архаїчних часів? Зрозуміло, що це достатньо амбіційні та складні питання, але вони потребують принаймні теоретичного окреслення (шляхом методологічного й термінологічного опису), щоб з'ясувати природу й значення перформативності в культурі.

Для більш переконливого аналізу звернемося до культурно-антропологічного фокусу, який звужує розуміння перформативності до невід'ємного онтологічного складника людської природи, вираженої (яка досі виражається) у феномені культури. До того ж, культурна антропологія пов'язує сучасні соціокультурні процеси з архаїчними завдяки наявності спільних структур, або культурних форм, як-от ритуал, традиція, жертвопринесення, шаманізм, трансгресія. Усе це важливо для більш детального й водночас системного осмислення перформативності як умови гетерогенності суспільства.

Діалектика перформативності

Перший аспект перформативності полягає в тому, що її представники самі можуть визначати її порядок, а отже, володіють

⁴ Schechner, R., *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1985, 360 p.

особливим рівнем свободи й креативності в реалізації тих чи тих культурних процесів. Якщо звернутись до історії перформансу та авангардного театру, що передували утворенню перформативної теорії, то вони взагалі елімінують можливість будь-якого порядку. Перші митці й мисткині намагалися показати умовність не тільки класичних виражальних засобів, але й відносність міметичного сприйняття. Відтепер значення мав не результат мистецького творення, а процес, до якого вперше долучалась аудиторія. Звісно, аудиторія певним чином завжди брала участь в інтерпретації мистецтва завдяки власній уяві, емоційному стану, ментальним особливостям і культурному контексту, але зміст за будь-яких умов диктував автор. Натомість перформери відмовляються від сталого й закритого змісту, пропонуючи широкому колу реципієнтів «відкритий твір» (користуючись терміном Умберто Еко). Для перформерів порядок є наслідком вертикальної структури культури, тобто влади, що має бути подолано шляхом естетичного бунту. Попри все, перформанс містить умовність порядку, адже передбачає наявність місця, часу, тіла й взаємодії з аудиторією.

Однак саме останнє є найбільш важливим для перформансу, а згодом і для соціальної та культурної теорії перформативності, адже взаємодія між людьми без суворих правил і форматів відкриває *глибинний потенціал креативності*. Цей потенціал настільки вагомий, що його можна використати поза межами мистецтва. Саме це спонукало представників культурної й соціальної теорії бачити перформативні елементи в суспільних процесах: «Поняття “перформансу” передбачає цілу сферу людської активності. Він охоплює словесний акт у повсякденному житті чи театральну п'єсу, протести вболівальників на міських вулицях, перформанси в традиції західного високого мистецтва чи твір виконавського мистецтва (...) У всіх випадках перформативний акт, інтерактивний за своєю суттю, передбачає залучення символічних форм і живих тіл, дає змогу сконструювати смисл і утвердити індивідуальні та культурні цінності»⁵. Енергія перформансу настільки по-

⁵ Stern C. S., and Henderson B., *Performance: Texts and Contexts*, London and New York: Longman, 1993, P. 3.

тужна, що може змінювати стан свідомості виконавців і аудиторії, впливаючи згодом на перебіг тих чи тих соціальних процесів.

За цією ж логікою енергія перформативних актів може змінювати стан культури – як деструктивно, так і конструктивно. Як зазначив Річард Шехнер, «більшість людей у постійній напрузі між прийняттям і бунтом»⁶, тобто необхідним виконанням соціальних норм і бажанням подолати їх завдяки бунтівним практикам. Тому неправильно лише сказати, що соціальна чи культурна перформативність є креативним актом перформера та аудиторії без жодних правил. Річ у тім, що природа перформансів (так само, як і культури) амбівалентна, тому вони відтворюють соціальне знання в ритуальній формі й водночас можуть трансгресивно виходити поза його межі: «Діяльність громадського життя іноді спокійна, іноді повна смуту; іноді видима, іноді замаскована – усе це колективні перформанси. Ці дії варіюються від санкціонованої політики до вуличних демонстрацій та інших форм протесту й революції»⁷. Так чи так, перформативність перебуває там, де є взаємодія між людьми, а отже передбачає залучення діяльній сфери людського буття.

Перформативність і праксис

Наступним положенням у розумінні перформативних основ культури є теорія **праксису**. Ідеться про зсув в інтерпретації культури: від розуміння її як ціннісного поля людського буття до тлумачення культури як множини практик. Уперше таку думку розвинув Зигмунд Бауман у своїй праці «Культура як праксис», достатньо переконливо обґрунтував антропологічний концепт культури. Спочатку він проаналізував, як англійська та американська антропологічні школи тлумачать культуру, а точніше – як вони обмежені власним науковим, позитивістським дискурсом, що потребує подолання в більш «реальному» баченні культури. За Бауманом культура є поведінковим і символічним упорядку-

⁶ Schechner R., *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1985, P. 29.

⁷ Там само.

ванням, що готує людей до зустрічі зі світом невідомого та зміни умов, у яких вони опиняються⁸. У цьому контексті природні чи фізичні умови для людини є викликом, який може бути подоланим лише завдяки культурі. Але важливіше у визначенні Баумана зовсім інше: людина впорядковує світ не для стабільності й певності (зрештою, світ до появи людини вже впорядкований, але за своєю логікою, не придатною для людського виживання), а для змін. Культура – це можливість змінити незмінне: символічно подолати смерть; удосконалити власне фізичне тіло; здолати великі відстані завдяки машині; побачити інші галактики. Тому поза-логічні або поза-сміслові явища набувають штучного, культурного смислу, єднаючи людей у спільному колективному розумінні різних явищ. Процес творення культури тотожний процесу праксису (πρᾶξις) в аристотелівському сенсі, тобто діянню. Коротко підсумовуючи, констатуємо, що людина: 1) зустрічається зі світом невідомого й незрозумілого, де вона вижити не може; 2) щоб вижити в цьому світі, змінює його і створює сприятливі для життя умови; 3) змінюючи цей світ завдяки праксису (діянню), автоматично наділяє його власним смислом, антропологізує його в єдино можливій формі – культурі.

Праксис не є чистою дією, адже також передбачає певний задум і бачення. Попри це, саме завдяки праксису людина відтворює і витворює себе у світі культури, долає власну «недосконалість» у площині колективної співдіяльності або перформансу. Тому Ханна Арендт стверджує, що праксис є найбільш значним людським досягненням, адже показує спроможність людей критично осмислювати навколишній світ, створювати нові концепти і втілювати їх у життя, формуючи вільне демократичне суспільство⁹. Ідея Х. Арендт дуже близька до античного розуміння активного громадянина полісу, соціальність (і людська сутність) якого суворо й беззаперечно вимірювана праксисом, тобто його діяльністю. Для елліна недостатньо лише проманіфестувати свою належність до

⁸ Bauman Z., *Culture As Praxis*. London: SAGE Publications Ltd., 1999, P. 18.

⁹ Arendt H., *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press, 1958, P. 207.

полісу, потрібно постійно доводити, що він має право бути гідним його членом. Цікаво, що такий строгий гендерний поділ, коли лише чоловіки мали можливість брати участь у публічному житті поліса, також має компенсацію у приватній сфері, яка належала тільки жінкам. Але ще більш видимим перформативним подоланням жіночої соціальної пасивності були діонісійські свята, де жінки могли трансгресивно зламати гендерні конвенції, задані античним полісом.

Ідея Х. Арендт у тім, що праксис закладено в основу поняття «*vita activa*» – соціальної та політичної діяльності людей. Зокрема, дослідниця конкретизує цей концепт таким чином: «Термін *vita activa* передбачає три основних види людської діяльності: працю, творення і дію. Вони є фундаментальними тому, що відповідають основним умовам, завдяки яким людське життя існує на землі»¹⁰. Зрозуміло, що дія (*action*) найбільш близька до перформативності, адже передбачає пряму взаємодію між людьми без посередництва матерії, де основним є акт множинності (*plurality*). Хоча Х. Арендт і розвиває цю думку в площині політичності, яка не позбавлена помітних антропологічних і культурологічних акцентів, оскільки множинність (відкрита завдяки перформативності) стосується різноманіття всіх людей, їхньої здатності до безкінечного продукування «певної первинної моделі», природа й суть якої була однаковою для всіх¹¹.

Не заглиблюючись у суть теорії Х. Арендт, підкреслюємо важливість входження в культурне поле перформативності як необхідної умови для культурного та людського різноманіття, на основі якого й будується цивілізація. Дослідниця, говорячи про праксис, указує на принципову нематеріальність і непрагматичність людської активності, що відрізняється від продукування (*poiesis*). У цьому контексті політика як праксис є вільною формою співдіяльності людей, які вирішили вибудувати між собою відносини. Не випадково в основі цієї діяльності (як і грецької по-

¹⁰ Arendt H., *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press, 1958, P. 7.

¹¹ Там само, P. 8.

літики) є публічний виступ. По суті, це чистий перформанс, який не продукує жодних матеріальних благ, але формує, підтримує і постійно відтворює культуру в її різноманітності. Важливо, що перформативність також формує *суб'єктивність як основу для подальшого індивідуально-особистісного буття*, покладеного в розвиток усєї західної цивілізації, хоча ця теза потребує окремої аргументації.

У контексті нашої теми суттєвим є те, що в основі праксису – перформативність, тобто здатність змінювати певні явища й процеси завдяки дії. Ідеться про осмислену зміну того, що здається людині хаотичним або ворожим. Особливе значення тут має мова, яка, як відомо, позначає межі нашого буття. Такий підхід у культурній антропології не новий, адже його детально описав Браніслав Маліновський: «Мова у своїй примітивній функції повинна розглядатись як спосіб дії, а не як відбиток думки»¹². Слово не тільки виражає річ, а отже, є її сущим, але й також надає їй буттєвості в часі та просторі. Тому архаїчні суспільства часто супроводжували слова ритуалами, оберігаючи не стільки формальний, скільки сутнісний бік свого життя і, насамперед, колективу. Наприклад, фундаментальна й надзвичайно важлива антропологічна практика надавання імен є перформативною тому, що не тільки поєднує в собі слова та дію, але й упорядковує світ невідомого завдяки праксису. Важко уявити людину без імені як фізично, так і символічно, а в давніх суспільствах ім'я не тільки ставало точкою відліку життя людини, але й було глибоко сакральним явищем. У католицизмі й деяких інших релігіях досі збереглось подвійне називання, коли церковне ім'я відоме лише найближчим родичам. Називаючи речі, так само, як і називаючи себе, людина намагається протистояти зовнішнім умовам і водночас окреслює власні умови буття – *о-сутнює буття як таке*. Луман називає культуру «концептом відмінностей»¹³, указуючи не тільки на її

¹² Malinowski B., *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, in: *The Meaning of Meaning*, eds. C. K., Ogden and I. A. Richards, Orlando: HBJ Book, 1989, P. 296.

¹³ Luhmann N., *Kultur als historischer Begriff*, in: Ders.: *Gesellschaftsstruktur*

внутрішню різноманітність, але й принципову відмінність від будь-яких інших видів суцього.

Якщо спробувати поєднати теорію праксису Баумана та мімезису Вулфа, можна виявити декілька спільних особливостей у контексті перформативної діяльності. По-перше, обидва процеси важливі для адаптації в культурі, адже з самого дитинства людина навчається шляхом діяльності освоювати світ, інтегруватись у складну його систему. Міметичне наслідування неможливе без діяння, під час якого людина усвідомлює смисл того чи того культурного явища. Також в обох випадках ідеться про важливу роль креативності, що допомагає розкрити індивідуальний потенціал учасника перформативної дії, тому й мімезис «відіграє ключову роль у конституюванні суб'єкта»¹⁴. По-друге, обидва процеси дають людям можливість більш глибокого пізнати життєвий світ та інших людей шляхом співдіяльності. Зрештою праксис і мімезис не тільки відкриває людині зовнішній світ, але й власний внутрішній світ: «У міметичних процесах людина виходить за межі своєї особистості, прирівнює себе до світу, у неї є можливість впустити зовнішній світ у внутрішній і виразити його таким чином. Міметичні процеси є необхідною умовою розуміння зовнішнього світу»¹⁵. Обидва філософи схильні вважати, що без перформативності неможливе освоєння зовнішнього (культура) і внутрішнього (людина) світів, бо лише методом наслідування та взаємодії можливо вижити.

Інценування та демонстрація людської дії

Теоретики перформативності припускають, що саме завдяки перформативності людська дія набуває смислу, адже що частіше людина її повторює, то більше значення має дія. Перефокусування з метафізики на філософію перформативності пов'язане з

und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Band 4, Frankfurt Main: Suhrkamp, 1999, S. 31.

¹⁴ Вулф К., *К генезису соціального*, Мімезис, перформативність, ритуал, Санкт-Петербург: Інтерсоцис, 2009, С. 28.

¹⁵ Там само, С. 25.

тим, що людям потрібно не тільки засвоювати культурні правила й норми шляхом їх повторення, але й унаочнювати їх завдяки інсценуванню, тобто *оприявнювати* для аудиторії та себе. Коли відбувається розігрування певної ситуації шляхом інсценування, то «абстрактні» правила набувають реального значення. Хоча діалектика перформативної дії в тому, що навіть повторювана щоразу дія не є однаковою. Бажання вийти на невідомій станції метро –також перформативний акт, як і щоденний рух знайомою гілкою. Крістоф Вулф пов'язує таку особливість із міметичними процесами, що унаочнюють символічне знання в культурі. Ідеться про «повторення й відмінність», завдяки чому формується потужна креативна енергія під час інсценованих дій: «Повторення соціальної дії ніколи не призводить до її точного відтворення, а завжди створює нову ситуацію, у якій відмінність щодо попередньої постає конструктивним елементом»¹⁶. Натомість варіанти змістів уможливорюються завдяки перформативності й, знову ж таки, залежать від місця, часу, суб'єкта та його взаємодії з аудиторією.

Можна провести аналогію з мистецтвом, коли художники міметично відтворюють манеру своїх попередників доти, доки не знайдуть власного стилю. Кожне їхнє відтворення наче близьке або й дуже подібне до оригіналу, але завжди є його версією або варіантом. Тому це ще не мистецтво, а більше креативність, унаслідок якої художник шукає свій стиль. У контексті культури й суспільства перформативність є особливим станом *продуктивності* людських дій, здатних як міметично відтворювати акумульований досвід з урахуванням «попередніх соціальних ситуацій і композицій»¹⁷, так і породжувати якісно нові практики й феномени. Особливість мімезису в тім, що це не просте автоматичне засвоєння й відтворення певних правил і норм, а відкритість до живого досвіду зовнішнього світу. Навіть більше, міметичні процеси умовно піддаються плануванню, вони переважно експери-

¹⁶ Вулф К., *К генезису соціального*, Мімезис, перформативність, ритуал, Санкт-Петербург: Інтерсоцис, 2009, С. 15.

¹⁷ Там само, С. 28.

ментальні¹⁸. Отже, перформативність завдяки мімезису відкриває людині зовнішній світ не тільки в його різноманітті й варіативності, але й в унікальності. Вулф зазначає, що міметичні процеси стосуються неінструментального ставлення до світу з шанобливим ставленням до людей та речей¹⁹. Тут ідеться про безпосередній зв'язок перформативності й людини, унаслідок чого остання може прийти до власної природи через зустріч зі світом та Іншим.

У випадку зустрічі людини зі світом інсценування мім етично уможлиблює більш ефективне засвоєння соціального досвіду та відтворення власної суб'єктивності завдяки принципу відповідності. Завдяки показові певної дії перформер (*a performer*) задає умовні межі її відтворення, але ніяким чином не позбавляє індивідуального методу реалізації. Наприклад, Річард Шехнер наводить приклад матері, яка навчає свою дитину їсти ложкою²⁰. Вона спочатку сама показує, як треба правильно їсти ложкою, а тоді чекає від дитини подібної дії. На першому етапі цього простого ілюстративного перформансу дитина – лише глядач, але вже далі вона починає долучатись до нього як співучасник, пробуючи шляхом візуального наслідування повторити цю дію. Тут наявне не тільки ритуальне відтворення й повторення необхідної культурної практики (хоча не універсальної, адже не всі культури практикують використання ложки для їжі), але й креативне її перетворення в заданих символічних рамках, коли в дитини не виходить відразу відтворити, а тому вона пробує різними шляхами навчитись цієї дії, опанувати всі її особливості й етапи завдяки власному тілу. Водночас дитина перформативно «відкриває» свою суб'єктивність шляхом відповідності, тобто кореляції власного досвіду (чи швидше не-досвіду такої практики) та вмінь матері (утілення соціального).

¹⁸ Вулф К., *К генезису соціального*, Мімезис, перформативність, ритуал, Санкт-Петербург.: Интерсоцис, 2009, С. 30.

¹⁹ Там само, С. 31.

²⁰ Schechner R., *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1985, P. 30.

Шехнер також показує розвиток цього перформансу, коли батько, скажімо, вирішить зняти цей ритуал на камеру, який уже доросла дитина захоче переглянути або й показати власним діям. Дослідник переконує, що перформативність пронизує нашу повсякденність, вона уможливорює поступове, але доволі *швидко й ефективно* адаптування до різних життєвих ситуацій шляхом демонстрації. Якщо припустити, що матір не показала, а розказала про необхідність використання ложки в побуті, то чи був би ефект засвоєння цієї практики меншим? Результат був би тим самим, але використання ресурсів (часу, простору, енергії, мови) значно більшим. Цей приклад доводить, що демонстративність у перформансі необхідна для більш ефективного засвоєння культурного досвіду й загалом соціалізації, коли люди завдяки дії та співдіяльності засвоюють правила й закони культури.

Як бачимо, інсценування необхідне для того, щоб складний соціальний досвід був трансформований у більш доступну, сприйнятливую форму. Однак у ширшому соціальному контексті інсценування може взагалі бути засобом для перегляду певних життєвих сценаріїв, як це часто буває під час вуличних демонстрацій та виступів. Інсценування – це також форма *перформативного дистанціювання* від відомого й засвоєного соціального досвіду із метою його переосмислення. Завдяки цьому учасники перформансу намагаються зрозуміти доцільність певних соціальних практик і сенсів, використовуючи принцип гри чи драми. Водночас інсценування, культурні витоки якого походять від античних містерій і середньовічних карнавалів, уможливорює які завгодно зміни шляхом перевертання соціальних масок і ролей. Такий трансгресивний складник не стільки оприявнює певну соціальну проблему завдяки текстові, тілу й дії, але й переводить у реєстр відкритого обговорення й реагування. Як зазначає Річард Шехнер, інсценування однаково наявне в мистецьких і соціальних перформансах, тому «політик, активіст, адвокат або терорист використовують усі технічні засоби для представлення, демонстрації, протесту чи підтримки конкретних соціальних дій, спрямованих на підтримку, зміну чи перевертання наявного соціальному

ладу»²¹. Яскравим прикладом є акції громадянського протесту на Волл-стріт, коли учасники перевдягались у відомі образи, наприклад, корпоративні зомбі, демонструючи залежність окремих людей від фінансового ринку. У цьому випадку мистецтво й суспільство перформативно переплітаються, використовують ресурси для трансляції значних повідомлень у відповідному місці й часі.

Ритуал у структурі перформативності

У контексті розуміння гетерогенності культури важливим є те, що перформанси дають свободу своїм учасникам так чи так визначати потік культурного дійства, хоча й у суворих символічних рамках. Йоахим Ренн послуговується таким незвичним терміном як «неявний етос», маркуючи важливість певних меж і законів у перформансі, але вони не настільки регламентовані, як це відбувається в канонічному обряді чи інших кодифікованих форматах культури²². Ідеться про те, що учасники перформансу дотримуються певної домовленості або негласних правил, щоб соціальна чи культурна дія була реалізована. Скажімо, учасники футбольного матчу можуть спонтанно й колективно вигукувати які завгодно гасла, робити феєричні шоу й візерунки завдяки прапорцям, підтримуючи свою команду. Однак вони не можуть робити щось протилежне тому, що суперечить цінностям команди і, зрештою, футболу, наприклад, вигукувати расистські гасла. Кількість перформативних акцій необмежена, але тільки всередині «неявного етосу». Ренн влучно зауважує, що ці «правила» призначені для того, щоб «зв'язати лінгвістичні й нелінгвістичні практики в рамках культурного горизонту»²³. Можна було би припустити, що символічні рамки чи «правила», як указує Ренн, надають перформативним діям значення, але це не зовсім так. Безумовно, перформативні дії мають значення для людей, часто сакральне й

²¹ Schechner R., *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1985, P. 26.

²² Renn J., *Performative Kultur und multiple Differenzierung*, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 15.

²³ Там само.

виняткове (промова президента, проголошення миру, подружня клятва), проте правила потрібні для *максимальної кількості перформативних варіацій*. Останнє й забезпечує множинність культурних практик, «задає» горизонт для розвитку й динаміки.

Структурним елементом у перформативному наслідуванні й відтворенні є **ритуал** – універсальний засіб пізнання культури. У контексті перформативності найбільш точно визначення ритуалу подає Крістоф Вулф: «Ритуали можна розуміти як символічно закодовані тілесні процеси, що створюють та інтерпретують, зберігають та змінюють соціальну реальність»²⁴. Ідеться про те, що реалізація перформативної дії неможлива без ритуалу, який також не може реалізуватись без інсценування. Саме ця ознака й відрізняє перформативну дію від будь-якої іншої дії, адже учасники перформансу не просто роблять щось, а *показують комусь*, як вони щось роблять. Знову ж таки повертаючись до попереднього прикладу, бачимо, що перформативним ритуалом є навчання дитини їсти ложкою, а вже безпосередньо ритуалом – наступне використання ложки в побуті. Тобто як тільки з'являється хоча б один глядач чи глядачка в ритуалі – останній автоматично стає елементом перформансу. Навіть більше, він набуває *сакральності*, що також вирізняє його з-поміж інших дій людського життя. Тому не випадково Шехнер згадує батька, який знімає, документує першу спробу дитини використати ложку, адже це – сакральна, виняткова подія в житті дитини й батьків.

Водночас можна задуматись над наступними питаннями. Чи робимо ми щось просто так, без жодної демонстративності, а отже – значення? І чи передбачає показова складова частина дії автоматичне її розуміння? Ідеться не стільки про розуміння під час перформансу, скільки про взаємодію, тому Шехнер і зазначає про особливість інтерпретації перформативних дій у культурі: «Трактувати будь-який об'єкт, роботу чи результат як перформанс – означає дослідити, що об'єкт робить, як він взаємодіє з іншими об'єктами чи істотами і як він ставиться до інших об'єктів

²⁴ Вулф К., *К генезису соціального*, Мимезис, перформативність, ритуал, Санкт-Петербург: Інтерсоцис, 2009, С. 46-47.

та істот»²⁵. Якщо конкретизувати, то взаємодія між людьми під час перформансу є поки ефективним відтворенням або творенням соціокультурного знання, а його осягнення вже відбувається пізніше. На цьому етапі важливо правильно передати культурний досвід, зробити його візуально переконливим, а вже далі учасники перформансу зрозуміють, що без нього важко або неможливо існувати. Людина в полі культури взагалі позбавлена можливості робити щось без значення, але рівень значущості, а отже й соціальності, може варіюватись. Відмінність і особливість перформативних дій саме в тому, що їхнє інсценування стає можливим і важливим саме завдяки ритуалові. Як зазначав Вулф, «остенсивний бік ритуалу – наслідок того, що він є видовищем»²⁶. Людина повинна унаочнити смисл, *о-при-люднити*, тобто демонстративно долучити людей до спільної дії. Ритуал забезпечує культурне інсценування завдяки особливому драматичному й ігровому складникам, які вирізняють перформативну дію від повсякденних практик, а також формують гетерогенність культури.

Це означає, що ритуал у межах перформативної активності має здатність скріплювати соціальні зв'язки, як і все подієве поле культури. Перформанси єднують людей як колектив, задаючи йому певну соціальну визначеність завдяки спільним скоординованим діям. Тобто фактично перформативність уможливило також вирізнення не тільки з-поміж некультурних форм буття, але й із числа інших перформативних культур. Проте відмінність, як влучно стверджує Ханна Арендт, не є тотожною іншості (*otherness*): «Іншість у найбільш абстрактній формі виявляється лише в справжньому розмноженні неорганічних об'єктів, тоді як все органічне життя вже демонструє варіації та відмінності навіть між особинами одного виду»²⁷. Так чи так, мова та дія, виражені

²⁵ Schechner R., *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1985, P. 30.

²⁶ Вулф К., *К генезису соціального*, Мимезис, перформативність, ритуал, Санкт-Петербург.: Інтерсоцис, 2009, С. 21.

²⁷ Arendt H., *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press, 1958, P. 176.

в перформативі, є найбільш первинним і достеменним засобом вирізнення культури. Особливість внутрішньої організації вже демонстративно вирізняє одну культуру від іншої, але перформативність уможливує також її діяльнісне, принципово інсценоване вирізнення.

Крім того, ритуал завдяки своїй драматичності *компенсує соціальні відмінності*²⁸, а отже, й тримає суспільство або суспільства в єдності. Можна додати, що ритуал також компенсує антропологічні відмінності, хоча й часто їх загострює під час інсценування, але саме це зміщує всі можливі й неможливі відмінності в поле соціальної солідарності. Простіше кажучи, перформативність завдяки ритуалу об'єднує та фактично формує культуру, зберігаючи її діалектичну природу.

Прикладом того, яким чином ритуал перформативно утримує суспільство від внутрішнього розпаду, може бути антропологічна теорія сакрального й жертвовного Рене Жирара. Застосовуючи чималий антропологічний матеріал, учений переконливо показує, наскільки важливою є жертва для підтримки порядку. Не випадково Жирар звертається до насилля й жорстокості, часто наявних у ритуалах, адже вони додають видовища, перформативно посилюють ритуальне дійство та його вплив на колектив²⁹. Серед багатьох цікавих аспектів теорії Жирара вирізняється роль «цапа-відбувайла», що й знімає внутрішнє напруження та відмінності в колективі. Жирар згадує приклад канібалізму племені тупінамба, де особливо показово використано перформативне інсценування (хоч антрополог безпосередньо й не вживає поняття перформансу чи перформативності, але не оминає важливість інсценування в реалізації жертвопринесення). Наступний приклад канібалізму чудово ілюструє не тільки амбівалентну роль ритуалу, але й перформативного його аспекту, здатного утримати культуру від розпаду і зникнення.

²⁸ Вулф К., *К генезису соціального*, Мимезис, перформативність, ритуал, Санкт-Петербург.: Интерсоцис, 2009, С. 20.

²⁹ Жирар Р., *Насилля и священное*, Москва: Новое литературное обозрение, 2010, С. 17.

Особливість канібалізму племені тупінамба полягає в тому, що воно практикувало його як поза межами колективу, так і всередині, але в другому випадку людодіство мало строгу й виразну ритуальну природу. Ритуальний канібалізм стосувався лише ворогів. Їх приводили до племені живими, а потім ставилися до них амбівалентно: з одного боку, їх годували, одружували і взагалі повністю інтегрували в спільноту; з іншого боку, їх могли ображати, бити й знущатись. Однак до моменту смерті ворогові створюють умови для ритуальної втечі – своєрідного перформансу, без якого не відбудеться ритуалу. Полонений нічого не їсть, тому змушений вчинити правопорушення, перетворюючись на злочинця або «цапа-відбувайла», якого потім цілком легітимно вб'ють. Таким чином плем'я тупінамба заздалегідь виправдовує ритуальне вбивство, максимально віддаляючи його від неприпустимого й нелогічного акту. Найважливіше в цьому те, що на жертву переносять усі проблеми й суперечності суспільства, які вона в кінцевому разі приймає. Під час перформансу умовної соціалізації (двоєк ставлення), утечі, убивства й поїдання жертви реалізується не тільки компенсаторна функція культури (не без ролі видовища, що й обумовлює перформанс), але й соціальна, адже «полонений повинен притягнути до себе всі внутрішні напруження, усю накопичену ненависть і злобу»³⁰. Тобто перформанс іще за життя поступово робить із ворога жертву, яка вже «оточена ореолом неминучої смерті»³¹, фокусуєчи й виносячи поза межі племені все насилля, накопичене до того.

Важливим антропологічним доповненням у перформативній теорії культури є те, що ключову роль в інсценуванні відіграє людське тіло. Як зазначає Крістоф Вулф, завдяки інсценуванню й залученню людського тіла утворюються соціальні ситуації як «продукт культурної діяльності, під час якої різні й неоднорідні суспільні сили призводять до соціального порядку»³². Аналіз зна-

³⁰ Жирар Р., *Насилля і священне*, Москва: Новое литературное обозрение, 2010, С. 365.

³¹ Там само.

³² Вулф К., *К генезису соціального*, Мимезис, перформативність, ритуал,

чення людського тіла в перформативних актах вимагає окремого дослідження, для якого Вулф окреслив достатньо важливих проблем і гіпотез. У світлі цієї проблеми людське тіло відіграє роль своєрідного медіума між світом символічного (сакрального) та повсякденного (профанного). Воно транслює і водночас перформатизує цінності у формат реального живого соціального досвіду, об'єднуючи колектив у певний час і в певному місці. Ідеться не тільки про унаочнення складних символічних систем, але й про наш повсякденний реальний світ. Навіть щоденна сімейна вечерея, під час якої обговорюють події дня, уже є ритуалом, де залучено людські тіла: завдяки жестам, міміці та, що найважливіше, мові люди *унаочнюють* свою належність до сім'ї, тобто колективу. Розмови за столом можуть узагалі стосуватись неважливих речей, забутих уже наступного дня, але важливо те, що всі члени сім'ї були присутні, підтвердили свою належність до роду. Також суттєве й те, що батьки передають свій досвід дітям, хоча й роблять це в невимушеній формі³³. Знову ж таки, цей ритуал може варіюватись у різних сім'ях, але його формат і композиція лишаються однаковими. Не варто навіть наголошувати, що ритуали вищого соціального рангу (як-от Різдво, дні народження, весілля) мають більш потужний продуктивний потенціал.

Загалом різниця між ритуалами й перформативами в тому, що останні можуть бути практично в усіх сферах. Навіть більше, ритуали охоплюють, як правило, невелику кількість людей для ефективної, а основне – точної їх реалізації. Натомість перформативи й зокрема перформанси можуть охоплювати значно більшу аудиторію не так для точної, як для ефективної та емоційної реалізації. Тому ритуали переважно спрямовані на ретельне відтворення певних календарних чи життєвих сценаріїв, коли перформативи й перформанси більше зорієнтовані на зміну соціального стану певної спільноти. Хрещення дитини є прикладом релігійного ри-

Санкт-Петербург: Интерсоцис, 2009, С. 17.

³³ Keppler, A., *Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien*. Frankfurt Main: Suhrkamp Verlag, 1995, S. 5..

туалу, що належить до життєвого циклу народження. Натомість інавгурація президента, хоч і має елементи ритуалу, є прикладом політичного й соціального перформансу. Водночас трапляються соціальні дії – зразки переходу ритуалу в перформанс, як-от поховання відомих осіб. З одного боку, такі події стосуються життєвого циклу, а з іншого – охоплюють велику аудиторію і можуть суттєво змінити соціальну реальність, тому є перформансами.

У цьому контексті Тьорнер зазначає, що перформанс є не «слабкою імітацією реального життя в якомусь місці», а суттєвою складовою частиною людського буття, тому пропонує сприймати людину не тільки як *Homo sapiens*, але й *Homo performers*³⁴. Як показав Джейн Остін, ритуали хрещення, присяги чи шлюбу мають особливе значення для людини не тільки як метафізичної істоти, але й діяльній³⁵. Відповідно ритуальний перформанс (і водночас перформативний ритуал) фактично переносить учасників у лімінальний простір «між тим і іншим»³⁶, тобто особливу помежову ситуацію людської екзистенції. Такі перформативні ситуації настільки потужні, що дають учасникам ритуалу особливий досвід, діючи на людину не трансцендентно, а іманентно, тому і антропологі, і загалом усі перформативні теоретики настільки уважні до людської тілесності, яка перформативно відтворює й передає досвід. Досягнення Віктора Тьорнера в тому, що він розвинув теорію соціальної драматургії, сфокусувавши увагу на поняттях перформансу, спільноти, ритуалу та лімінальності, де останнє є важливим для розуміння гетерогенності й динаміки культури.

Тьорнер використовує термін «лімінальний» для опису особливих станів переходу від одного стану до іншого, проаналізованих як порогові стани або по-межові стани, які також відповіда-

³⁴ Turner V., *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications, 1988, P. 81.

³⁵ Austin J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford: Oxford University Press, 1975, P. 129.

³⁶ Turner V., *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications, 1988, P. 95.

ють ситуації виходу зі структури. Тьорнер визначає лімінальність як «центр переходу в статус-послідовність (*a status-sequense*) між двома позиціями»³⁷. Нема таких ритуалів, які б не містили фази лімінальності, коли традиційні розрізнення зникають, соціальна напруга спадає, а спільноти об'єднуються в процесі перформативної активності. Здається, що фаза лімінальності, як і самі ритуали, ніяк не сприяє гетерогенності, а швидше навпаки – гомогенності, підтримуючи суспільство в сталому стані. Однак Тьорнер додає, що спільноти (*communitas*) не тільки «прориваються крізь лакуни в структурі» завдяки лімінальності, але й також «супроводжуються досвідом безпрецедентної потенції»³⁸. Останнє й показує, що фази лімінальності в культурі створюють простори чи середовища для «анти-структури», тобто розвитку й процесуальності. У цій ситуації культура «шукає» нові форми для самореалізації, немов розуміючи, що кожна стала й незмінна структура рано чи пізно приведе до стагнації.

Висновки

Отже, перформативність є умовою культурної гетерогенності, адже уможливорює не тільки різноманітні тексти й практики культури шляхом людської діяльності, але й загалом подальший культурний поступ. Подібно до перформерів, які відмовляються від зафіксованих і незмінних конвенцій, учасники перформансу також перебувають у ситуації постійного «продукування смислів». Однак перформанси – це не тільки те, що з'являється у ХХ столітті, а взагалі невід'ємна частина культури, певною мірою її передумова, завдяки чому відбулась організація хаосу (природи) у колективній співдіяльності. Зокрема, людина позначала мовою невідомі для себе речі, а потім перформативно їх унаочнювала завдяки відтворенню й засвоєнню. Механізм перформативного повторення необхідний для того, щоб наступні покоління більш

³⁷ Turner V., *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications, 1988, P. 122.

³⁸ Turner V., *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York: Routledge, 1969, P. 128.

ефективно засвоювали попередні знання й досвід. Тому не дивно, що перформативна теорія асоціюється з антиметафізичним поворотом, адже сфокусована на важливості дії та події в культурі.

У більш широкому культурному контексті перформативність є особливим станом продуктивності та взаємодії людей, здатних як міметично відтворювати акумульований досвід з урахуванням попередніх соціальних композицій, так і породжувати якісно нові практики й феномени. Це й обумовлює діалектику перформативності: з одного боку, це ситуація виходу та подолання певного порядку, де особливе значення має людська тілесність; з іншого ж, це інваріантне відтворення певних ситуацій, що відбувається в певних символічних рамках. Тому перформативність може слугувати як інструментом утримання порядку й стабільності в суспільстві, так і його радикальним переосмисленням.

Реалізація дії відбувається в символічних рамках чи правилах, а реалізовується завдяки ритуалу. Перформативна функція ритуалу – забезпечити колективне інсценування ключових життєвих сценаріїв у суспільстві. Основним у ритуалах є фаза лімінальності – пороговий і перехідний стан у культурі, що зосереджує в собі досвід безпрецедентної активності. Водночас функція ритуалу полягає в тому, щоб утримати суспільство від потенційного розладу, тому особливе значення тут має жертва – символічна (у сучасних культурах) чи реальна (в архаїчних культурах). Так чи так, ритуали є рушійною силою перформативності, оскільки здатні змінювати соціальну реальність завдяки перетворенню акумульованої людської енергії в якісно нову ситуацію. Інакше кажучи, ритуал перформативно компенсує соціальні відмінності в певному колективі, переадресовуючи їх у конструктивне русло.

У всіх випадках ключовим чинником творення соціальної реальності є людська діяльність, що відповідає поняттю «пракسيس». Соціальні чи культурні перформанси завдяки ритуалам володіють особливою енергією для єднання та скріплення спільнот. Це відбувається у форматі праксису – діяння, яке об'єднує колектив і формує суспільство як таке. Праксис завдяки ритуалам надає ви-

димості тим феноменам, що для колективу є надто абстрактними, а тому недосяжними.

Завдяки перформативності відбувається постійне оновлення культури, зняття суперечностей і внутрішньої емоційної напруги та пошук потенційних шляхів для подальшого культурного поступу. Крім того, перформативність має глибинну культурно-антропологічну основу. З одного боку, вона уможливорює засвоєння складного соціального досвіду та знань завдяки ритуалам, формуючи порядок і сталість людського буття. З іншого боку, перформативність суголосна відкритості людини до свого буття, що проявляється у принциповій неможливості адаптуватись повною мірою навіть до культури.

У кінцевому разі перформативність показує, що людина завжди *перебуває в ситуації власного винайдення*, формуючи себе як на індивідуально-особистісному, так і на колективному, соціальному рівні. Будь-яка визначеність, а отже, й гомогенність у суспільстві є необхідною, але водночас такою, що потенційно може зруйнувати як саме суспільство, так і людину. Перформативність завдяки діяльнісному буттю людини відкриває горизонт постійного оновлення як шляхом відтворення відомого, так і шляхом творення нового, задаючи координати в яких, зрештою, відбувається наше життя.

Література:

1. Вулф К., *К генезису соціального*, Мимезис, перформативность, ритуал, Санкт-Петербург: Интерсоцис, 2009, 164 с.
2. Жирар Р., *Насиліе и священное*, Москва: Новое литературное обозрение, 2010, 450 с.
3. Austin J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford: Oxford University Press, 1975, 184 p.
4. Arendt H., *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press, 1958, 350 p.
5. Bauman Z., *Culture As Praxis*. London: SAGE Publications Ltd., 1999, 208 p.

6. Keppler A., *Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien*. Frankfurt Main: Suhrkamp Verlag, 1995, 299 s.

7. Luhmann N., *Kultur als historischer Begriff*, in: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Band 4, Frankfurt Main: Suhrkamp, 1999, s. 31-54.

8. Malinowski B., *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, in: *The Meaning of Meaning*, eds. C. K. Ogden and I. A. Richards, Orlando: HBJ Book, 1989, pp. 296-337.

9. Parker A., and Kosofsky E.S. *Introduction: Performativity and Performance*, in: *Performativity and Performance*, eds. A. Parker and E.S. Kosofsky, New York: Routledge, 1995, P. 1-18.

10. Renn J., *Performative Kultur und multiple Differenzierung*, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, 304 s.

11. Schechner R., *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1985, 360 p.

12. Stern C. S., and Henderson B., *Performance: Texts and Contexts*, London and New York: Longman, 1993, 558 p.

13. Turner V., *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications, 1988, 185 p.

14. Turner V., *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York: Routledge, 1969, 232 p.