

ФІЛОСОФСЬКІ КОДИ PERFORMANCE (ДО ПРОБЛЕМИ ТІЛЕСНОСТІ В СУЧАСНОМУ ТЕАТРИ)

Марія Бораковська

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Досліджено явище постдраматичного театру – перфоманс, що постало як намагання загострити увагу на індивідуальності людини, зокрема на людському тілі. Здійснено спробу аналізу філософії тілесності на основі коду перфомансу. Розкрито змістове наповнення понять «перфоманс», «постдраматичний театр», «біовлада». Запропоновано дослідження перфомансу як коду філософії тілесного, реалізація якого активно відбувається в усьому світі.

Ключові слова: *філософський код, тілесність, перфоманс, постдраматичний театр.*

Бораковская Мария. Философские коды performance (к проблеме телесности в современном театре).

Исследуется явление постдраматичного театра – перфоманс, который возник, как стремление заострить внимание на индивидуальности человека, в частности на человеческом теле. Осуществлена попытка проанализировать философию телесности, опираясь на код перфоманса. Раскрывается содержательное наполнение понятий «перфоманс», «постдраматический театр», «биовласть». Предложено исследование перфоманса как кода философии телесного, активная реализация которого происходит по всему миру.

Ключевые слова: *философский код, телесность, перфоманс, постдраматический театр.*

Borakovs'ka Mariia. Philosophical codes of performance (to the problem of corporeality in the modern theatre).

This article examines performance – the phenomenon of postdramatic theatre that appears as an attempt to emphasize the human individuality, human body in particular. There is an attempt to analyze the philosophy of corporeality, relying on the code of performance. The content of the concepts performance, postdramatic theatre, biopower is revealed. It is proposed to study performance as the code of philosophy of corporeality that is actively implemented all around the world.

One of the first to initiate this process was the German dancer Pina Bausch. The carnality in her performances is fascinating, but she studies the movement of human emotions, looks for the emotions of the movement itself, becoming a conductor between the viewer and his actors.

Using the principle of synthesis of arts in a performance, artists of theatrical performance, whose centre is the actor's body, seek to "turn the body" to a person. Above all, Marina Abramovich, a world-famous expert, is a Serbian performer. She built the Institute of Performance and explores the relationship between the artist and the audience, the limits of the body and the possibilities of the mind.

Given the above, we arrive at the following conclusions. In art, it is necessary to observe the transformation of the paradigms of understanding human corporeality in particular. In different epochs, their view of human corporeality was formed. Of particular importance is corporeality in the twenty-first century. The question of how the version of a modernist version is transformed is actualized in contemporary philosophical concepts. The theatre, along with philosophy, acutely feels the time and responds to it, in its own way experiencing changes in the form and means of expressiveness.

The philosophy of corporeality has implemented itself in new codes, among which is the code of performance. This phenomenon of the postdramatic theatre emerged as an attempt to focus on the human body.

Key words: *philosophical code, corporeality, performance, postdramatic theatre.*

Сучасний філософський дискурс навколо тілесності є надзвичайно популярним. Збагаченню його проблематики сприяли активні дослідження філософів, антропологів, психологів, режисерів театру та кіно. Гостро відчуваючи час і реагуючи на нього, мистецтво по-своєму переживає зміни у формі та засобах виразності. Однією з таких форм є перфоманс – форма сучасного мистецтва, що сприяє розгляду й аналізу людської тілесності. Отже, говорячи про перфоманс, ми тим самим розкриваємо культурно-філософський код нової версії людини.

Перфоманс досліджували й продовжують вивчати і театрознавці, і науковці в усьому світі: Н. Абалакова, Е. Барба, Р. Брайдотті, Г. Баткок, А. Грабовські, Р. Краусс, Ф. Лейбовісі, Х.-Т. Леманн, Р. Нікас, В. Савчук, О. Сорокіна, Дж. Тьорнер, Е. Фішер-Ліхте.

Метою нашого дослідження є аналіз перфомансу на засадах філософії тілесності.

Парадигми розуміння людської тілесності зазнали певної трансформації в історичному контексті. У різні епохи формувався свій погляд на людську тілесність, але збільшення уваги до неї відбулося в епоху Модерну. Епоха Модерну – час формування індустріального середовища, промислового комплексу світового масштабу зі своїми правилами, нормами й метафорами. Людина ж зі своєю тілесністю стає потужним складником механічної системи. Водночас розвивається ідея індивідуальності, егоцентризму, розгортається прапор антропоцентризму. Взаємозумовленість внутрішнього й зовнішнього в людині, збереження індивідуальності, що є шляхом до самоідентичності, неповторність і унікальність – усе це свідчить про феномен розвитку індивідуальної тілесності. Отже, стає

зрозумілим, чому мистецтво, зокрема перфоманс, активно вивчає людину цієї доби й людська тілесність опинилася в центрі уваги світового театрального процесу. Монографія Ольги Гомілко «Метафізика тілесності» присвячена вивченню тілесності в ХХ ст. Дослідниця зазначає: «Людське тіло вийшло на авансцену культури, почало заявляти про себе як про повноправного партнера сучасного дискурсу й навіть більше – претендувати на ключові позиції в ньому. І як результат – велика популярність проблеми тілесності в сучасній культурі» [3, с. 129].

Щоб цілком розкрити феномен перфомансу, необхідно згадати, що предтечею його появи стали зміни в театральному процесі як такому. У другій половині ХХ ст. виникає новий вид театру – постдраматичний театр, який ставить під сумнів драматичний текст як основу вистави. Замість фабули в постдраматичному театрі – дійство, діяння. Воно не підпорядковується жодній логіці. І замість цілісного героя, що має психологічну мотивацію, в якому можна впізнати себе, – постать з фрагментів, дії якої нічим не зумовлені. З'являється автономія актора, що має центральне значення. Актор більше не перевтілюється, а виставляє свою тілесність напоказ.

Починаючи з 60-х рр. минулого століття, у театральних виставах і перфомансах художники експериментують з різними способами використання тіла. Їх експерименти привертати увагу до матеріальності тіла, продовжували розвивати ідеї історичного авангарду. «Відмінність полягає в тому, що вони <художники> не розглядають тіло як матеріал, який можна цілком контролювати, надаючи йому потрібної форми, а виходять з двоїстого характеру тіла як плоті («бути тілом») і семіотичного тіла («мати тіло»). Ключову роль у цих експериментах відіграє тілесне буття актора-перформера. Тим самим вони дають змогу знову скористатися поняттям втілення, наповнивши його, однак, абсолютно новим змістом» [12, с. 149].

Постдраматичний театр часто презентує себе як «самодостатню тілесність», що виставляється напоказ у своїй інтенсивності, жестикуальних можливостях, у наявності власної «аури», так само як і в спеціальних зовнішніх і внутрішніх фізичних напруженнях. Як пише Х.-Т. Леман, «постдраматичний театр <...> рухається до крайньої тілесності, тіло в ньому абсолютизується. <...> воно присвоює собі всі інші дискурси. <...> оскільки тіло не демонструє нічого, крім самого себе, то перехід від тіла, яке щось значить, до тіла, позбавленого значущості жесту, раптом показує нам тіло, до крайності

заряджене змістом, що зачіпає нинішнє існування суспільства» [7, с. 156].

Структураліст Мішель Фуко в контексті «нинішнього існування суспільства» наголошує на практиці конструювання тілесності владою. На його думку, «специфіка розуміння влади полягає в тому, що вона виявляє себе як влада наукових дискурсів над свідомістю людини. Тобто «знання», що здобуває наука, як таке є відносним і тому нав'язується людині у вигляді безапеляційного авторитету. А це змушує людину думати вже готовими поняттями й уявленнями, сформованими заздалегідь» [13, с. 122]. Перфоманс означає зворотну реакцію суб'єкта на нав'язану йому тілесну матеріальність. Через перфоманс демонструється активність суб'єкта, маніфестація його гендерної ідентичності. Перфоманс виникає як спроба подолання масової думки.

Звернемося до поняття *перфомансу*. Перфоманс (англ. *performance* – виконання, видовище, виступ) – форма сучасного мистецтва, в якій твір становлять дії художника або групи у визначеному місці й у певний час. Як перфоманс можна розглядати будь-яку ситуацію, що охоплює чотири базові елементи: час, місце, тіло художника й взаємини художника з глядачем [7, с. 13].

Однією з перших цей процес розпочала німецька танцівниця Піна Бауш. Тілесність у її виставах заворює. «Менш за все я цікавлюся тим, як люди рухаються, – зауважує Піна, – мені цікаво, що їх рухає» [2, с. 35]. У своїх роботах П. Бауш не досліджує хореографію руху, вона вивчає рух людських емоцій, шукає емоції самого руху, стаючи провідником між глядачем і своїми акторами. Щоб емоції руху були дійсно природними, вони не повинні бути вторинними, тобто відтворюватися. Краще, якщо вони будуть належати їх виконавцю – тоді виникає безпосередня передача досвіду. Чи тіло керує емоціями, чи емоції тілом – вони виявляються єдині. Як твердив Б. Спіноза, «душа й тіло складають одну й ту саму річ», яка в одному випадку є атрибутом мислення, а в іншому – атрибутом-протяжністю. «Звідси й виникає те, що порядок або зв'язок речей один і той же, незалежно від того, чи буде природа репрезентуватися під другим атрибутом або під першим, і відповідно порядок активних і пасивних станів нашого тіла за своєю природою сумісний з порядком активних і пасивних станів душі» [11, с. 62].

Використовуючи принцип синтезу мистецтв у перфомативному театральному дійстві, центром якого є тіло актора, художники прагнуть «повернути тіло» людині. Над цим працює всесвітньовідома Марина Абрамович – сербський

перформер. Вона вибудувала інститут перфомансу й досліджує відносини між художником і аудиторією, межами тіла й можливостями розуму. Перфоманс – це філософський код особливого роду, що руйнує суспільні стереотипи, це новий погляд на світ, на події, на різні сторони людського життя під незвичним кутом. Це експеримент. Саме такі експерименти робить М. Абрамович. Наприклад, перфоманс «Ритм 0»: у залі 72 предмети, які дозволяється використовувати глядачам на свій розсуд щодо художниці, яка залишалася нерухомою впродовж 6 годин. Деякі з речей несли задоволення, інші – біль і каліцтва, а деякі, зокрема такі, як ніж чи заряджений пістолет, були навіть небезпечними для життя. Спочатку публіка поводитися досить доброзичливо, але, відчувши владу у своїх руках, потроху почала діяти агресивніше: глядачі різали одяг М. Абрамович, встромляли шипи троянди в живіт, один узяв пістолет і прицілився в голову, але інший забрав зброю [10].

Ще один експеримент – перфоманс «Енергія спокою». Упродовж декількох хвилин М. Абрамович тримала лук, а її партнер Улай – стрілу, натягнуту й націлену прямо в серце Марини. У цей час динаміки трансливали ритм сердець, прискорене дихання художників. Будь-який необережний рух Улая або Марини – і експеримент міг закінчитися фатально. Розробляючи свій метод, М. Абрамович прагне повернути людині відчуття її власного тіла й встановити гармонію між тілом, емоцією та думкою. Одним з завдань її методу є *slow walk*: потрібно максимально повільною ходою пройти певну велику відстань. У житті ми прискорюємо свій рух, живемо в швидкому ритмі. Але тут потрібно відчутти кожен крок. Змусити діяти певний механізм, який запускає все в зворотний бік. У знаменитій притчі «Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон» Річард Бах писав: «Усе ваше тіло – від кінчика одного крила до кінчика іншого є, власне, думкою, втіленою у формі, доступній вашому зору. Розірвавши пута, що сковують вашу думку, ви розірвете й пута, що сковують ваші тіла» [1, с. 26].

Самобутній і скандальний сучасний бельгійський художник, скульптор, режисер, сценарист Ян Фабр створює перфоманс «Гора Олімп», що триває 24 години. Упродовж 24 годин на сцені панує тілесність у всіх можливих проявах: актори або зовсім голі, або прикриваються білими простирадлами, не дуже переймаючись тим, щоб прикрити хоча б статеві органи. Справжній авангард сьогодні – це не лише експеримент над глядачем. Це насамперед експеримент над самим собою. А щодо «Гори Олімп», то це перевірка ще

й у прямому, фізичному розумінні. Перформери Я. Фабра біжать до знемоги на місці, стрибають через важкі ланцюги, викрикуючи гасла, вони спритніші від циркових акробатів і витриваліші за олімпійських чемпіонів. Тільки чемпіони біжать до перемоги, а перформери Я. Фабра – до знемоги, доки не впадуть на сцені від втоми. Після того, як опритомніли, вони встають і знову стрибають, біжать, крутять фуєте. Артисти Я. Фабра майже завжди голі й майже завжди готові до сексуальних утіх. Недарма на його Олімпі всім править глумливий Діоніс. «У спогляданні їх сценічних самокатувань наявний катарсичний ефект. У всякому разі, у мене, коли вони падали на підлогу, виникало відчуття, ніби я сама бігла (стрибала, танцювала) разом з ними», – пише театральний критик Марина Давидова [6]. У цьому і є феномен і філософський код перфомансу.

Однак про такий же ефект говорили й видатні театральні діячі минулого. Наприклад, у Вс. Мейерхольда натрапляємо на таке: «Специфічна матеріальність пластичного й рухомого тіла актора безпосередньо впливає на тіло глядача, «заражаючи», тобто збуджуючи, його. Це, втім, аж ніяк не виключає можливості змістоутворення. Навпаки, привернення уваги до матеріалу акторського тіла дає змогу глядачеві на основі сприйнятого створити абсолютно нові значення, стати творцем нового сенсу» [9, с. 43]. Подібне твердження висловив Михайло Ямпольський у праці «Демон і лабіринт» [14], наголосивши на тому, що простір навколо нас розкреслений маршрутами, які утворюють лабіринт. Тіло, рухаючись у цьому лабіринті, трансформується, прилаштовує до нових обставин простору. Тіло набуває нової форми, проте не полишає старої, яка стає ніби тінню, двійником, демоном. Проте буває, що демон лабіринту не з'являється на екрані чи сцені, і тоді сам глядач перетворюється на демона. Саме він має увійти у простір видовища, перетворити його на місце своєї присутності, щоб на власному тілі відчуті міметично гру сил.

Тотальна революція Я. Фабра – у нескінченному щоденному звільненні від пут. Зокрема й від пут нової свободи, нових кліше, нових зручних схем, нових гасел і слоганів. Дивлячись на те, як актори 30 хвилин стрибають навіть не через скакалку, а через залізні ланцюги, спадає на думку термін, уведений французьким поетом і драматургом А. Арто, – «*corps sans organes*» (тіло без органів). Митець розвивав ідеї нового театру: людське тіло (насамперед акторське) повинно виражати себе в рухах, які не залежали б від організації органів, були б не органічними й не органоподібними, а такими, що створюються: «Усе, що ми робимо,

відбувається як таке, без допомоги якого-небудь органу, будь-який орган – паразит...» [4, с. 154]. Ідеї А. Арто підхопили й розвинули Ж. Делез і Ф. Гваттарі. Будь-яке «актуальне» тіло має або «виводить» набір рис, навичок, рухів, афектів тощо. Але в кожного «актуального» тіла є також і «віртуальний» вимір – великий запас потенційних рис, стосунків, афектів, рухів та ін. Це джерело можливостей Ж. Делез і назвав тілом без органів. «Зробити себе “тілом без органів” – означає експериментувати над собою, щоб виводити або активувати такі віртуальні можливості» [4, с. 156].

В одному з інтерв'ю відомий філософ М. Мамардашвілі категорично заперечив можливість відокремлення матеріального від духовного, пояснюючи це тим, що «духовне тілесне. Воно має протяжність, об'єм, що простягається кудись у глибини й широти. Це своєрідне колективне «тіло» історії й людини, що пропонує нам певне середовище з начиння та інструментів душі, будучи антропогенним простором, цілою сферою» [8]. Мистецтво

Список використаних джерел

1. Бах Р. Чайка Джонатан Ливингстон. К.: София, 1998. 127 с.
2. Борциг Р. Пина Бауш. Танцующая нагота. М.: Текст, 2008. 238 с.
3. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. К.: Наукова думка, 2001. 340 с.
4. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический Проект, 2000. 261 с.
5. Дольська О. О. Філософія сучасного суспільства: навч.-метод. посіб. Харків: Підручник НТУ «ХП», 2012. 180 с.
6. Давыдова М. «Mount Olympus»: революция без конца [Электронный ресурс]. *Colta: электронный блог об искусстве*. Москва, 2015. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/7903> (02.02.2017).
7. Леманн Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
8. Мамардашвили М. Осмелиться быть (интервью) [Электронный ресурс]. *Портал 21*. URL: http://portal21.ru/news/we_recommend.php?ELEMENT_ID=1087 (02.02.2017).
9. Мейерхольд Вс. Актер будущего и биомеханика. *Статьи. Письма. Речи. В 2-х т.* М.: Искусство, 1968. Т. 2. 611 с.
10. Пять лучших перформансов Марины Абрамович [Электронный ресурс]. *Styleinsider: Art, искусство*. 12.03.2015. URL: <http://styleinsider.com.ua/2015/03/5-luchshih-performansov-mariny-abramovich/> (02.02.2017).
11. Спиноза Б. Этика. *Избранные произведения: в 2 т.* М.: Государственное издательство политической литературы, 1957. Т. 1. 631 с.
12. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Play&Play: Канон-плюс, 2015. 375 с.

перформансу апелює як до тілесності, так і до духу людини.

З огляду на викладене вище, доходимо таких висновків. Можна спостерегти трансформацію парадигм розуміння людської тілесності, зокрема у мистецтві. У різні епохи формувався свій погляд на людську тілесність. Особливого значення набуває тілесність у XXI ст. Питання про те, як трансформується версія людини модерну, актуалізується в сучасних філософських концепціях. Театр, паралельно з філософією, гостро відчуває час і реагує на нього, по-своєму переживаючи зміни у формі та засобах виразності. Філософія тілесності реалізувала себе в нових кодах, серед яких – код перформансу. Це явище постдраматичного театру постало як спроба загострити увагу на людському тілі. Тіло стає матеріалом театру. Перформанс розгортає цей матеріал, сам стаючи кодом. Отже, можемо твердити, що код перформансу, ґрунтуючись на філософії тілесного, починає активно реалізовуватися в усьому світі.

References

1. Bakh, R. (1998). *Chaika Dzhonatan Livingston*. Kyiv: Sofia [in Russian].
2. Borzik, R. (2008). *Pina Baush. Tantsuiushchiiia nagota*. Moscow: Tekst [in Russian].
3. Homilko, O. (2001). *Metafizyka tilesnosti: kontsept tila u filisifs'komu dyskursi*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
4. Deleuze, G., Guattari, F. (2000). *Chto takoe filosofiiia?* Moscow: Akademicheskii proekt [in Russian].
5. Dol's'ka, O. O. (2012). *Filosofiiia suchasnoho suspil'stva: navch.-metod. posib*. Kharkiv: Pidruchnyk NTU "KHPI" [in Ukrainian].
6. Davydova, M. (2015). "Mount Olympus": revolutsiia bez kotsa. *Colta: elektronnyi blog ob iskusstve*. Moscow. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/7903> [in Russian].
7. Lehmann, H.-T. (2013). *Postdramaticheskii teatr*. Moscow: ABCdesign [in Russian].
8. Mamardashvili, M. *Osmelit'sia byt' (interviu)*. *Portal 21*. URL: http://portal21.ru/news/we_recommend.php?ELEMENT_ID=1087 [in Russian].
9. Meyhold, V. (1968). *Akter budushchego i biomelhanika. Stat'i. Pis'ma. Rechi*. (Vols. 1-2; Vol. 2). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
10. *Piat' luchshykh prformansov Mariny Abramovich. Styleinsider. Rubrika: Art, iskusstvo*. URL: <http://styleinsider.com.ua/2015/03/5-luchshih-performansov-mariny-abramovich/> [in Russian].
11. Spinoza, B. (1957). *Etika. Izbrannyie proizvedeniia* (Vols. 1–2; Vol. 1). Moscow: Gosudarstvennoie izfatel'stvo politicheskoi literatury [in Russian].
12. Fischer-Lichte, E. (2015). *Estetika performativnosti*. Moscow: Play&Play: Kanon-plus [in Russian].
13. Foucault, M. (1996). *Volia k istine: po tu storonu znanii, vlasti i seksual'nosti*. *Raboty raznykh let*. Moscow: Kastal' [in Russian].

13. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знаний, власти и сексуальности. *Работы разных лет*. М.: Касталь, 1996. 448 с.
14. Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, Научное приложение, 1996. Вып. VII. 335 с.
14. Yampol'skii, M. (1996). *Demon i labirint (Diagrammy, deformatsii, mimesis)*. Moscow: Novoie literaturnoie obozreniie, Nauchnoie prilozheniie, *Issue VII* [in Russian].

Відомості про автора:

Бораковська Марія
mariaborakovska@mail.ua
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
пл. Конституції, 11/13, м. Харків,
61003, Україна

doi: <http://dx.doi.org/10.7905/vers.v0i9.1961>

Надійшла до редакції: 08.02.2017 р.
Прийнята до друку: 24.03.2017 р.

Рецензент:

*доктор філософських наук,
професор Дольська О. О.*

Information about the author:

Borakovs'ka Mariia
mariaborakovska@mail.ua
Kharkiv National Kotlyarevsky
University of Arts
11/13 Konytutsii sq., Kharkiv,
61003, Ukraine

doi: <http://dx.doi.org/10.7905/vers.v0i9.1961>

Received at the editorial office: 08.02.2017.
Accepted for publishing: 24.03.2017.

Reviewer:

*Doctor of Philosophical Sciences,
Professor Dols'ka O. O.*