

УДК 008:130.2.

Карповець Максим Вячеславович
кандидат філософських наук,
доцент кафедри культурології та філософії,
декан гуманітарного факультету
Національного університету
«Острозька академія»
ORCID 0000-0001-5322-089X
maksym.karpovets@oa.edu.ua

ПЕРФОРМАТИВНА ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ: ПОВЕРНЕННЯ ДО СУБ'ЄКТА

Метою дослідження є виявлення суті й потенціалу перформативної теорії культури як альтернативи постструктуралізму з урахуванням креативних можливостей суб'єкта. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні культурно-генетичного та структурно-системного методів для вирішення перформативної теорії культури з-поміж інших гуманітарних проектів загалом і перформативних студій зокрема. **Наукова новизна** полягає у виявленні ключових засад перформативної теорії культури в контексті таких концептів як «перформатив» і «перформанс». **Висновки.** Перформативна теорія є альтернативою постструктуралізму, адже акцентує увагу на креативній діяльності суб'єкта і його перформативних практиках. Перформативна теорія аналізує практики, а не репрезентації суб'єкта в культурі, де суттєвим є активна й постійно змінна побудова реальності. Ідея в тому, що культура складається не з репрезентацій, а з презентацій як виробничих практик. Потенціал перформативної теорії культури закладено в аналізі перформативів, які дають його учасникам особливий досвід і функціонують у форматі різних перформансів – від релігійних до економічних. Отже, перформативна теорія уможлиблює розуміння фундаментальних причин появи культури як практично-діяльнісного середовища людського буття.

Ключові слова: перформативна теорія культури; перформатив; перформанс; суб'єкт; тілесність; культурні практики.

Карповець Максим Вячеславович, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и философии Национального университета «Острожская академия»

Перформативная теория культуры: возвращение к субъекту

Целью исследования является обнаружение характера и потенциала перформативной теории культуры как альтернативы постструктурализма с учетом креативных возможностей субъекта. **Методология** исследования основана на использовании культурно-генетического и структурно-системного методов для выделения перформативной теории культуры среди других гуманитарных проектов в целом и перформативных исследований в частности. **Научная новизна** заключается в обнаружении ключевых принципов перформативной теории культуры в контексте таких концептов, как «перформатив» и «перформанс». **Выводы.** Перформативная теория является альтернативой постструктурализма, акцентируя внимание на креативной деятельности субъекта и его перформативных практиках. Перформативная теория анализирует практики, а не репрезентации субъекта в культуре, где существенным является активное и постоянно меняющееся построение реальности. Идея в том, что культура состоит не из репрезентаций, а из презентаций как производственных практик. Потенциал перформативной теории культуры заложен в анализе перформативов, которые дают его участникам особый опыт и функционируют в формате различных перформансов – от религиозных до экономических. Таким образом, перформативная теория позволяет понять фундаментальные причины появления культуры как практически-деятельностной среды человеческого бытия.

Ключевые слова: перформативная теория культуры; перформатив; перформанс; субъект; телесность; культурные практики.

Karpovets Maksym, PhD in Philosophy, Associate Professor, Dean of the Faculty of Humanities in The National University of Ostroh Academy

Performative Theory of Culture: Return to the Subject

The purpose of the article is to identify the essence and potential of performance theory of culture as an alternative to post-structuralism, regarding the creative possibilities of the subject. **The methodology** of the research is based on the use of cultural-genetic and structural-system methods for identifying the place of performative theory of culture among other humanitarian projects in general and performative studies in particular. **The innovations** consist in revealing the key principles of performative theory of culture within such concepts as “performative” and “performance”. **Conclusions.** Performative theory is an alternative to post-structuralism since it focuses on the creative possibilities of subject and its performative practices. In particular, performative theory analyzes practices, rather than representations of the subject in culture, whereby the active and constantly changing construction of reality is essential. The idea is that culture does not consist of representations, but presentations as productive practices. The potential of performative theory of culture in the analysis of performatives, which give its participants a special experience and function in the format of various performances – from religious to economic. Thus, performative theory of culture makes possible to understand the fundamental causes of culture as a practical environment of human existence.

Key words: performative culture of theory; performative; performance; subject; corporeality; cultural practices.

Актуальність теми дослідження. Перформативна теорія є однією з новітніх гуманітарних проектів, що покликаний пояснити сучасні, часто суперечливі соціальні явища. Суть таких явищ полягає в

тому, що вони відбуваються перформативно, тобто розігруються як своєрідний спектакль із обов'язковим залученням аудиторії. Це спонукає розглядати всю культуру як суцільний перформанс, де її структурні елементи інтерпретуються як перформативи. Однак такий пильний інтерес до перформативності як особливої риси людського буття зумовлений не тільки теоретичною необхідністю вийти з кризи постструктуралізму, але й практичною потребою в самих перформативах, які втілюють, унаочнюють різні досвіди – від естетичного до релігійного. Йдеться про те, що завдяки перформативності різні інституції намагаються оживити свою онтологію, надаючи своїм феноменам дієвого статусу. Завдання цієї статті не так відстежити онтологічну логіку різних перформативів, як концептуалізувати перформативну теорію культури, що вийшла за межі лінгвістики й перформативного розуміння мови до ширшого соціокультурного контексту, пропонуючи низку важливих перформативних проєктів. Передусім зосередимо увагу на мовних особливостях перформативності в культурі, а тоді проаналізуємо поступове подолання лінгвістичних меж у теоретико-методологічному полі культури, тобто спробуємо показати, яким чином перформативна теорія може бути корисною для розуміння культури.

Стан наукової розробки. Формування перформативної теорії культури відбувалось у руслі постструктуралізму, хоча перформативний поворот асоціюється із соціолінгвістикою та філософією мовою, зокрема ідеями Джона Остіна [1] та Джона Серля, які вперше почали класифікувати й пояснювати зміст перформативних висловлювань. Уже постструктуралісти намагались переосмислити перформатив у контексті культури [13, 208], критикуючи й доповнюючи теорію Остіна у дусі літературознавства (Шошана Фелман), ґендерної теорії (Джудіт Батлер [9, 10], Ів Косовські Седжвік, Сандра Лі Барткі), філософії (Жак Дерріда) та соціології (Ервін Гофман [17]). Найбільш послідовними були Жан-Франсуа Ліотар [22] і Жак Дерріда. Перший дослідник аналізував вплив перформативності на завершення метанарацій та формування нової наукової й освітньої парадигми, а другий намагався деконструювати теорію мовних актів Джона Остіна. У вже класичній праці «Стан постмодерну» Жан-Франсуа Ліотар постулював питання про те, яким чином змінилось виробництво знання під впливом перформативності. У результаті стало важливим, не яке знання є істинним, а для чого воно буде застосоване, тобто перетворене (*performed*) [31, 281]. Пізніше Ендрю Пікерінг, Мішель Калон та інші дослідники почали розглядати освіту, науку й економіку через призму перформативності, доповнюючи теорію Ліотара й водночас суттєво її модифікуючи.

Другим науковим виміром перформативної теорії є ґендерні дослідження та квір-студії, де основна ідея стосується статі як перформативного феномену. Лідеркою цього підходу була Джудіт Батлер, яка сформувала основу для перформативної теорії ґендеру й культури загалом у своїй праці «Проблема ґендеру» [10]. Дослідниця переконана, що не існує статі як об'єктивної позакультурної людської ознаки, а існує лише ґендер у формі перформативу. Джудіт Батлер стверджує, що ґендер перформативний, адже статі є «реальною лише тією мірою, якою вона виконується» [9, 527]. Йдеться про те, що наша поведінка й ролі конституюють ґендер у той чи той спосіб, створюють «серію ефектів», завдяки яким можна відрізнити чоловіка й жінку. Важливо й те, що видимі й невидимі владні інституції контролюють поведінку, а отже, й ґендер. Перформативна теорія Батлер мала і послідовників (Сандра Лі Барткі) і критиків (Карен Барад [6], Сейла Бенгабіб, Марта Нуссбаум, Джорджія Варнке), але актуальним залишалось основне її завдання – пояснити, наскільки культура може сприйматись як серія ефектів, що обумовлюють буття її феноменів у постійному стані продукування й репродукування... Ів Косовські Седжвік розвивала перформативний підхід у квір-студіях, досліджуючи проблему маргіналізації сексуальності в культурі.

Черговим виміром перформативної теорії культури є використання концепту «перформанс» для пояснення низки соціальних подій. Зокрема, Пітер Сноу [28] пропонує розглядати суспільство як постійний перформативний акт, що здійснюється акторами у відповідний спосіб [28]. Ця ідея відсилає до вже класичних соціологічних та культурологічних теорій Ервіна Гофмана [17], Гі Дебора, Віктора Тьорнера [30]. Насправді Пітер Сноу не вибудовує перформативну теорію культури, а швидше критикує такі спроби Джефрі Александера [2] та послідовників [3], які запропонували культурсоціологічний підхід до аналізу подій, що розглядаються як перформанси. Німецький дослідник Йоахім Ренн апелює до прагматичної соціальної теорії, аналізуючи перформативну культуру в таких концептуальних вимірах, як множинність, практика, відмінність, досвід, гетерогенні розповіді [25]. Так чи так, усі дослідники відштовхуються більше від теорії перформансу, аніж перформативної теорії, де концептуально важливим є розуміння культури в контексті сценаріїв, гри, перетворення, символічних повідомлень. Відповідно, різниця між постструктуралістами й культурсоціологами в розрізненні *дії* та *події* як двох нерозривних, але принципово відмінних складників культури. Усе ж залишається відкритим питання про можливість перформативного аналізу культури й, відповідно, можливості цілісної перформативної теорії культури. Якщо так, то потрібно з'ясувати, у чому відмінність цієї теорії від інших, а також проаналізувати її перспективи в аналізі окремих соціокультурних процесів.

Виклад основного матеріалу. Питання перформативності в культурі існувало в гуманітаристиці, проте в останні десятиліття інтерес до зазначеної проблеми особливо зріс, завдяки чому з'явилися перформативні студії (*Performance Studies*) як окрема галузь дослідження. Зазначимо, що перформативна теорія відрізняється від перформативних студій тим, що, насамперед, стосується лінгвістики, а не театру чи культури загалом. Філіп Усландер стверджує: «Еволюція перформативних студій зумови-

ла вихід їх поза межі театру (*Theatre Studies*)» [5, 1], тому вони придатні для розуміння соціальних, культурних і політичних феноменів. У цьому дослідженні ми ототожнюємо поняття «перформативна теорія» і «перформативні студії», що використовують ідею перформансу та перформативності для розуміння культури. Ставимо за мету описати формування основних проблем у перформативній теорії культури, які однаково стосуються як класичної лінгвістичної теорії, так і неklasичних культурологічних ідей.

Перформативний поворот спочатку асоціювався лише з театральними студіями, маючи достатньо вузьке розуміння й застосування. В історичному плані перформативний поворот розпочався ще наприкінці XIX ст., у контексті так званого *fin-de-siècle* – одночасно з «переходом від переважно текстової до переважно перформативної культури» [32, 29]. На сьогодні досі англійське слово «*performance*» стосується певного театального виступу, акторської гри або музичного виступу і зосереджує увагу людини на специфічній естетичній та емоційній взаємодії між артистом і аудиторією. Перформативний поворот особливо чутливий до мови й тексту, що були чи не основними предметами гуманітарної думки другої половини XX ст. Відповідно, становлення перформативної теорії стосувалося «антигерменевтичного поштовху, з підозрою налаштованого на припущення, що значення, авторський намір, ідентичність, субстанція чи сутність можуть попередньо існувати у творах мистецтва чи літератури, або й навіть театральних виставах чи повсякденності» [26, 5]. Воднораз перформативний поворот стосується переорієнтації в суспільних науках зі структури на діяльність (*performativity*) або дієздатність (*agency*) суб'єкта з активною мобілізацією тілесності, текстів і образів [18, 514]. Польська дослідниця Єва Доманська взагалі вбачає в цих процесах утворення окремої «парадигми перформативності», коли мова й діяльність обумовлюють нову теорію суб'єкта, долаючи кризу (пост)структуралізму [14, 48]. З огляду на це окреслимо основні засновки перформативної теорії культури, де ключовими поняттями є перформативність і діяльнісний суб'єкт.

Основний прорив лінгвістичної теорії Джона Остіна полягав у тому, що мова не так відображує чи описує реальність, як творить її в теперішній момент мовлення. Інновація теорії Остіна в тому, що перформативні висловлювання, на відміну від дескриптивних, не просто змістовно й раціонально виражають реальність, окреслюють її онтологічний статус, а вже нею є. Перформативні висловлювання ані описують, ані стверджують реальність, хоча за своїми формальними ознаками звучать як стверджувальні. Дескриптивні висловлювання, на переконання Остіна, пов'язані з конкретним семантичним рядом, а перформативні висловлювання «розривають» раціональність культури як певну незворушну й застиглу сферу людського буття, конститууючи практики завдяки дії. Наприклад, інавгурація Президента неминуче завершується перформативною фразою «Присягаю!», яка ні до чого не відсилає, а вже є реалізованою дією в певному місці. Реалізація такої церемонії, що має структуру ритуалу, не може відбутись жодним іншим чином. Отже, без емоційної напруги, особливої психо-терапевтичної атмосфери, неможлива реалізація перформативних висловлювань [1, 5].

У цьому контексті перформативна теорія культури передбачає культурологічне «повернення до суб'єкта» подібно до історичного «повернення до речей». Усе ж статус такого суб'єкта докорінно інший, як і характер його практик, що суттєво змінюють природу культурної реальності. Таким чином, культурологічний потенціал теорії Остіна закладено в її виході за межі суто лінгвістичної теорії на інший – концептуальний ґрунт, де перформативами є окремі культурні практики, а перформативність – загальна характеристика зміни культури й ідентичності.

Варто додати, що перформативність як предмет гуманітарного знання не є відкриттям лише перформативної теорії Остіна, адже розглядалась значно раніше в контексті культурологічних теорій. Йоган Хейзінга розвивав ігрову теорію культури, звертаючи увагу на перформативність людської дії [19]. Його ідея про замкненість і повноцінність гри подібна до перформативу, який також збігається у висловленні та дії. Гра має надзвичайну дієвість і продуктивність, а тому уможливорює ключові феномени цивілізації. Хейзінга звернув увагу на особливі перформативні ситуації людського буття, які у своєму процесі втілюють індивідуальні й колективні онтологічні форми, зокрема в архаїчних суспільствах: «Гра в культурі постане тоді, як певна задана величина, що передує самій культурі, супроводжує і пронизує її від витоків аж до тієї фази, яку в актуальний момент переживає сам спостерігач» [19, 6]. Ігрові змагання подібні до перформативів, адже вони також передують соціальному досвіду й культурі загалом, найбільш повно реалізуючись у культі й ритуалі. Загалом, гра відбувається перформативно тому, що тілесно й чуттєво окреслює важливі для людини речі завдяки постійному відтворенню тих чи тих практик, щоразу задаючи нові горизонти для розвитку світу культури. Водночас суттєвим є те, що ігрове відтворення культури характеризується особливою драматургією, теж близькою до перформансу. Потреба в грі й перформансі не тільки супроводжує всю логіку культури, а й особливо актуалізується під час кризових моментів.

Одним із ранніх теоретиків культурної перформативності вважають також антрополога Віктора Тьорнера, більше відомого своїми дослідженнями символів та ритуалів у африканських культурах. Якщо Хейзінга показав можливості перформативної теорії культури, вплинувши згодом більше на культурних теоретиків у галузі естетики й театру, то Тьорнер зробив надзвичайно важливі акценти щодо перформативної природи ритуалів. Залучаючи чималий етнографічний матеріал, Тьорнер розкривав несподівані аспекти людської діяльності, які раніше фактично ігнорували антропологи,

релігієзнавці й етнографи. Дослідник запропонував свою перформативну теорію у праці «Антропологія перформансу» [30], розвинувши низку оригінальних підходів до різних аспектів соціального й релігійного буття. Насамперед Тьорнер зазначає, що перформанс є не «слабкою імітацією реального життя в якомусь місці», а суттєвою складовою частиною людського буття, пропонуючи сприймати людину не тільки як *Homo sapiens*, але й *Homo performans* [30, 81]. Як показав Остін, ритуали найменування, хрещення чи присяги мають особливе значення для людини не тільки як метафізичної істоти, але й діяльній. Відповідно, ритуальний перформанс (і водночас перформативний ритуал) фактично переносить учасників у лімінальний простір «між тим і іншим» [30, 95], 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 [27], і загалом усі перформативні теоретики настільки уважні до людської тілесності, що перформативно відтворює й передає досвід.

Перформативні висловлювання є важливою частиною культурної реальності, адже вони не тільки актуалізують її для певної аудиторії, але й зберігають її темпоральну тяглість. Якщо взяти до уваги переконання Остіна, що таких перформативів існує багато, то з цього випливає цілком логічний висновок: суттєва частина культурної реальності є перформативною. Перформативні висловлювання не тільки передбачають вплив на аудиторію у зверненні-дії, але й у поступовому перетворенні мови в діяльнісне поле культури, де найбільш важливою є категорія простору або середовища. Це спричинило появу такого специфічного культурологічного поняття, як перформативна географія, що характеризує плинне формування культурної ідентичності в постмодерний період. Однак сьогодні перформативна теорія відкриває евристичний потенціал для розуміння перформативів як особливих інтенсивних ситуацій людської взаємодії в різних соціокультурних контекстах. Наприклад, перформативом є не тільки виголошення промови політичним лідером, але й церковні ритуали (наприклад, освячення, хрещення), ярмарки, ігрові змагання, явища громадської непокори, невербальні комунікації та навіть раса. За словами Джона МакКензі, потенційно «будь-який приклад експресивної поведінки чи культурного узаконення (*enactment*)» [23, 726] може бути перформансом. Варто додати, що представники перформативної теорії культури чітко розрізняють перформативи як висловлювання і перформанси як дії, що передбачають «репрезентацію або реактуалізацію символічних систем через безпосередні й опосередковані тіла» [23, 726].

Якщо феноменологи культури й пізніше структуралісти намагались виявити стійкі та незмінні мікроінваріанти культурної реальності, то для перформативної теорії важливо показати протилежне – постійні долання й перетворення культури завдяки спонтанній, але водночас скоординованій колективній діяльності. Найбільш повно діалектичні перформативні процеси відбуваються в повсякденності, яка потребує як ритуального відтворення культурних практик, так і їх трансгресивного подолання. Саме тут виявляється подвійна природа перформативності культури: необхідність повсякденного відтворення і неповсякденного перетворення у форматі перформансу. Прикладом такої зміни оптики може бути культурно-антропологічне дослідження «Як суспільства пам'ятають» Пола Коннертона. Якщо раніше культурологи аналізували пам'ять як відображення минулих практик, реконструюючи його завдяки певним репрезентаціям, то Коннертон фокусує увагу на церемоніях і ритуалах, які перформативно відтворюють соціальну пам'ять [12]. Наприклад, щорічне вшанування жертв війни є прикладом перформативної дії, адже передбачає чітку ритуальну дію біля меморіалів, наявність маршу військових, промову голови держави тощо. Відповідно, більшість цих церемоній, які переважно реалізуються як тілесні практики (жести, міміка, ефекти виконання), мають перформативний характер – розігруються в певний час на певному просторі певними людьми: «Наші тіла, які у вшануваннях стилістично повторюють образ минулого, також тримають минуле у цілісній ефективній формі завдяки їхній тривалій можливості відтворювати (*perform*) певні навчені дії» [12, 72]. Такий підхід показує, що пам'ять не може пасивно існувати в документах чи свідомості людей, а потребує постійного відтворення – інакше просто зникне як соціокультурний феномен.

Культурний порядок потребує повторювальних дій для більш інтенсивного засвоєння своїх практик, використовуючи формат перформативів як особливих видів людської діяльності. Скажімо, правила руху автомобілів чи пішоходів неможливі без постійного перформативного відтворення, де однаково задіяний суб'єкт (людське тіло) і об'єкт (колектив). Так, Квентін Бредлі використовує концепцію перформативного соціального руху, який уможливорює формування колективних наративів у різних міських контекстах [8]. Культурний порядок проявляється насамперед у повсякденності тому, що існує перформативно завдяки тілесним практикам, знакам, транзитивним зонам, навігаторам, публічному простору, соціальним гравцям. Зважаючи на це, феноменологи були першими перформативними теоретиками соціальної реальності, які пов'язували повсякденність із окремим автономним світом, що володіє власним унікальним «когнітивним стилем». Альфред Шюц і Томас Лукман розвинули оригінальну соціальну теорію повсякденності, відкривши шляхи для наступних досліджень різноманітних буденних практик, які феноменологи почали сприймати «небуденно» завдяки принципу епохе. Детальніше про зв'язок перформансу та феноменології пише Берт О. Стейтс у статті «Феноменологічне ставлення» [28]. Зокрема, феноменологи використовують метафору театру для того, щоб пояснити ідею фронтальності як принципу побудовування у свідомості невидимих сторін об'єкта й певного спо-

суб'єкту співіснування з ним. Справді, якщо порівняти сприйняття видимої (лицьової) сторони об'єкта як сцени (*frontstage*), а невидимої (задньої) сторони як куліси (*backstage*) [29, 28], то феноменологічне розуміння людського сприйняття й досвіду дуже близьке до перформативної теорії суспільства як спектаклю. Пітер Бергер і Томас Лукман ідуть далі, стверджуючи, що феномени соціальної реальності вже заздалегідь систематизовані й подані в об'єктивованій формі «до моєї появи на сцені» [7, 35]. Мо-ва для них є також інструментом передачі необхідних об'єктивних форм повсякденності людям, унаслідок чого їхнє життя набуває смислу, отже, стає впорядкованим.

Ідея соціокультурного порядку закладена в основу так званої «поведінкової теорії» Ервінга Гофмана, яку він розвивав протягом життя. Ключові поняття – взаємодія (*engagement*) та участь (*involvement*) – забезпечують своєрідне розпізнавання, ідентифікацію соціальних суб'єктів під час зустрічі [17]. Обидва поняття обумовлюють буття суспільства як спектаклю, але різниця в тому, що перформанс нерідко долає порядок, а якщо точніше – постійно його перетворює, динамізує і створює ситуації для нових соціальних сценаріїв. Зрозуміло, що раціональність теорії Гофмана не завжди пояснює нелінійну та непередбачувану природу соціальних перформансів, які дають досвід екстраординарності й випереджають «сталі структури» культури. Однак питання полягає в тому, що робить перформанси такими непередбачуваними – бажання подолати усталені впорядковані ритми життя чи сама людська природа, зокрема такі екзистенціали, як гра, уява і творчість? Фактично, це вже друга амбівалентність у перформативній теорії культури, яка більше відображає діалектичну природу культури, аніж вказує на внутрішню суперечність перформативності.

Розвиток і динаміка культури потребують виходу за межі усталених норм і ритуалів, де суттєву роль відіграють перформанси. Такої позиції дотримуються Джудіт Батлер у своїй пізній роботі «Нотатки щодо перформативної теорії зібрань» [11] та Джефрі Александер. Обидва теоретики хоч і репрезентують відмінні перформативні теорії, але спільним культурним знаменником є те, що перформанси мають потужний креативний потенціал у культурному полі. Батлер і Александер особливо часто покликаються на політичні перформанси, зокрема протести, що є виявом демократичності й людської свободи. Пітер Сноу аналізує перевиборну кампанію Барака Обами та його головне гасло «Yes, we can» («Так, ми можемо»), що перформативно сформувала умови для позитивних змін у суспільстві [28]. Ідея в тому, що гасла Обами сприймалися у форматі не лише дескриптивних висловлювань (за термінологією Джона Остіна), але й перформативних, тобто підкріплюваних діями. Отже, соціальні події є перформансами лише тоді, коли вони формують можливості для зміни тієї чи іншої ситуації завдяки уяві і творчості [28]. У цьому й відмінність перформансів від перформативів у культурі, де перші набувають антропологічно-етичного виміру, тоді коли другі перебувають у сфері ритуального й повсякденного відтворення, не набуваючи ані істинного, ані хибного значення.

Непередбачуваність перформансу не врахували ключові перформативні теоретики культури, зокрема Джудіт Батлер, тому Мойя Ллойд у своїй статті «Перформативність, пародія, політика» наголошує на відсутності розуміння випадковості в перформативній дії [21]. Інакше кажучи, якщо Батлер інтерпретує ґендер як результат внутрішніх відчуттів і проєкцій, які щоразу перформативно відбуваються (оскільки не є стабільними), то Ллойд говорить про вплив зовнішніх факторів на перформативність. Подібно до цього вже пізніше Пітер Сноу критикує концепцію перформативності Джефрі Александера, у якій бракує таких компонентів, як «втління, творчість і уява» [28, 78]. Саме останнє робить ті чи інші соціальні події перформансами, вирізняє їх із реєстру інших соціальних подій. Проте критика Сноу однаково перебуває в руслі контролю й відповідальності суб'єкта за перформансом, коли Ллойд намагалась побачити перформативні «розриви» у повсякденності, де вплив аудиторії не менш важливий, аніж контроль суб'єкта.

Так чи так, вихідною тезою є те, що культурні перформанси долають монотонність, повсякденність і владний контроль, де людська тілесність – основний засіб протесту. Теоретики тендеру й квір-студій показали, що влада маргіналізувала сексуальність у культурі лише для власного утвердження, тому перформативна ідентичність була своєрідним протестом проти контролю й дискримінації. Така логіка привела до того, що перформативні практики в суспільстві також можуть бути формою подолання домінантних дискурсів. Наприклад, свого часу мистецькі перформанси були спробою вийти поза межі усталеного розуміння мистецтва та просторів його презентації, тому митці відмовились від картин, сталого змісту естетичного повідомлення (особливо заданого єдиним автором) та музеїв як класичних місць для показу. Важливо, що саме жінки були активними учасницями перформансу, використовуючи своє тіло як засіб для подолання патріархального домінування в мистецтві й культурі. Загалом, людське тіло є чи не найбільш належним суб'єктові, хоча й формат «власності» є дуже умовним.

З іншого боку, Карен Барад долучає до перформативності й інші, нелюдські або матеріальні тіла: «Усі тіла, а не лише “людські” тіла, стають важливими через ітеративну внутрішню діяльність у світі – їхню перформативність» [6, 823]. Матеріальні контури тіл теж достатньо умовні й залежні від дискурсів, а отже, вони (тіла) можуть постійно змінюватись. Дослідниця відсилає до атомарної структури матерії, яка також динамічна, змінна й постійно рухлива, що спонукає висувати припущення про перформативність нелюдських тіл у культурі. Барад відштовхується від теорії Бруно Латура [20], який влітає нелюдське, зокрема речі й тварин, у творення соціального/культурного. Барад припускає, що

«культурна практика виробляє матеріальні тіла» [6, 825], де процес виробництва є перформативним, тобто принципово діяльним. Це вказує на те, що будь-який процес у культурі – від ритуалів до концептуалізації речей – має перформативну основу, де продукування/виробництво (*production*) є її фундаментальною онтологічною характеристикою. Таке фокусування пропонує розглядати реальність як сукупність виробничих презентацій, «динамічний процес внутрішньої активності (*intra-activity*)» [6, 817], у якому активно залучені людські й нелюдські тіла.

Зважаючи на продуктивний потенціал перформансів і тілесності в культурі, особливо важливою є теорія дисциплінарної влади Мішеля Фуко, який більше уваги звертає на перформативну суб'єктивність, зокрема на зв'язок тіла і влади. Так, дискурсивні практики тіла безпосередньо пов'язані з перформативним творенням соціальної реальності. Фуко розуміє перформативність у дискурсивному вимірі, завдяки якому реалізовує й утверджує себе влада. З одного боку, суспільство окреслювалось у межах перформативного спектаклю, адже чітко усвідомлювало закон і його дію. Перформатив використовувався в дискурсі влади як технологія дисциплінування завдяки методиці покарання і, що не менш важливо, винагород (як матеріальних, так і символічних). З іншого боку, завдяки цьому влада утверджувала себе та своїх суб'єктів, адже саме вони ставали беззаперечними «свідками» справедливості й доцільності покарання. Таким чином виховується «слухняний» суб'єкт і його перформативні практики (звички, манера поведінки, тілесність і різні види задоволення): «Тіло, згідно з такою карною системою, потрапляє в систему утисків та обмежень, зобов'язань і заборон» [15, 16]. Наочним прикладом перформативного творення культури є тортури й страти в Середньовіччі, особливо ті випадки, коли люди збиралися на майдані в очікуванні страти. Звідси можна вивести генеалогію перформансів, коли соціальні гравці завдавали собі чи комусь тілесні ушкодження, роблячи з цього спектакль. Найбільш близьким у цьому контексті є середньовічний феномен карнавалу, де особливо виражений перформативний елемент у тимчасовій ігровій заміні соціальних ролей. Отже, дискурсивна природа влади дозволяє перформативно виховувати й дисциплінувати суб'єкта, формувати в ньому тілесні й ментальні практики, що згодом вмонтовуються у строгу вертикальну ієрархію соціальної реальності.

Джудіт Батлер продовжує теорію дисциплінарної влади Мішеля Фуко, стверджуючи, що перформативний акт не є автономним, а чітко регульований владою і відтворюваний завдяки різноманітним соціальним спектаклям. Незважаючи на це, далеко не всі перформативні теоретики погоджуються з Батлер, адже переконані, що суб'єкт має можливість контролювати власну реальність. Наприклад, Сюзан Мелроуз переконана: різниця між простими й перформативними акторами в тому, що перші докладають менше зусиль, аніж другі [22]. Справді, завдяки індивідуальній інтенсивності й енергійності прості повсякденні дії не тільки перетворюються на особливі, але загалом суттєво змінюють дискурс культурної реальності. Наприклад, така перформативна дія, як проголошення війни чи миру неможлива без особливих витрат енергії і водночас передбачає наявність влади та соціальної довіри. Це вказує на те, що розширена інтерпретація перформативу передбачає злиття комунікативної й соціальної дії. Усе ж Батлер переконує: суб'єкт завдяки трансгресивним інтенсивним діям може чинити опір дисциплінарним практикам у суспільстві, позитивно впливаючи на соціальні зміни. Отже, перформативна теорія протиставляється постструктуралізму з наміром відродити суб'єкта, який творить і перетворює соціальну реальність разом із іншими суб'єктами в однакових перформативних умовах. Саме це суттєво відрізняє перформативний поворот від попередніх гуманітарних інтенцій, адже переорієнтовується зі споглядання на дію [14, 55], пропонуючи інструмент для аналізу змін у світі й водночас провокуючи ці зміни.

Ханна Арендт також помічає креативний потенціал перформативів у праці «Становище людини» [4], зазначаючи, що будь-яка людська діяльність вимагає не так мови, як дій. Зокрема, дослідниця згадує життя давніх греків, чітко поділене на публічне й приватне. Арендт переконує: публічне життя античного полісу наскрізь перформативне, адже еллін був вільним від дому (*oikia*) та сім'ї [4, 24]. Покликаючись на Аристотеля, Арендт виокремлює дві найбільш важливі політичні й соціальні активності – мову (*lexis*) і дію (*praxis*). В античному світі мова й дія вважаються рівноправними й спорідненими, тому важливо віднайти «правильні слова у правильний момент, що найбільш повно виражені в дії, незалежно від тієї інформації чи комунікації, яку вони передають» [4, 26]. Пов'язаність мови й дії забезпечує проявлення людини у світі. Це так званий *ідентифікаційний перформанс*, в основу якого покладено волю, скеровану на активне проявлення. Основне в перформативній дії те, що все відбувається довільно, хоча й у чітко визначеному просторі та часі. До того ж, на переконання Арендт, сама природа людини, на відміну від тваринної, є перформативною, адже передбачає фундаментальне поєднання мови й дії. Арендт послуговується другим аристотелівським визначенням людини як *zoon logon ekhon*, що дослівно означає «жива істота, здатна говорити» [4, 27]. Отже, інтерпретація соціального змісту, як і самоінтерпретація суб'єктів, у межах перформативного підходу здійснюється через відсилання до міметичних жестів, що передбачає звернення до тілесного й мовного досвіду.

Висновки. Становлення перформативної теорії відбувалося внаслідок перформативного повороту в гуманітарних науках, який охопив не тільки лінгвістику, але й інші дисципліни. З одного боку, перформативні теоретики намагались переосмислити сутність суспільства, де наявні перформативи як особливі типи повідомлень. З іншого боку, поступово відбувся перегляд не тільки мовленнєвих особливостей культури, але й невербальних, які також розглядалися як перформативи. Тобто пер-

формативний поворот пов'язаний із переорієнтацією суспільних наук зі структури на діяльність (*performativity*) або дієздатність (*agency*) суб'єкта, відновлюючи його креативні можливості.

Зважаючи на це, перформативна теорія культури пропонує вивчати не репрезентації, а перформативи як практики суб'єкта в культурі. Це скасовує попереднє структурно-семіотичне розуміння культури як репрезентацій, тобто символічних пластів людського буття. Натомість перформативна теорія розглядає культуру як сукупність виробничих презентацій – людських і нелюдських, і є альтернативою до постструктуралізму, адже в цій виробничій перформативній діяльності надається особлива вага суб'єкту, який може суттєво змінити культуру. Перформативна культура винаходить людський суб'єкт і його буття, який водночас уможлиблює культуру як перформанс.

Перформативна теорія культури також зосереджує увагу на повсякденності, яка ґрунтується на повторювальних ритуалах. Суть полягає в тому, що перформативи повинні бути засвоєні на рівні автоматизму, тому деякі культурні критики часто вбачають у цьому дисциплінарний утиль різних владних інституцій. Іншим виміром перформативної теорії культури є також аналіз соціокультурних перформансів, що долають монотонність повсякдення й контроль влади. В обох випадках наголос зроблено на людському тілі, хоча й певні культурологічні теорії також долучають сюди нелюдські тіла (речі й тварин), що також задіяні в соціальному перформансі, тобто існують у виробничому дискурсі культури. Отже, перформативи й перформанси мають потужний креативний потенціал у культурному полі, тому їх дослідження зокрема уможлиблює розуміння фундаментальних причин появи культури як практично-діяльничого середовища людського буття.

Література

1. Austin J. L. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
2. Alexander J. C. Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy. *Sociological Theory*. 2004. № 22 (4). P. 527–573.
3. Alexander J. C., Giesen B., Mast J. L. (Eds.). *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
4. Arendt H. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
5. Auslander P. *From Acting to Performance*. New York: Routledge, 1997.
6. Barad K. Posthumanist Performativity. *Journal of Women in Culture and Society*. 2003. № 28 (3). P. 801–831.
7. Berger P., Luckmann T. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London: Penguin Books, 1991.
8. Bradley Q. A 'Performative' Social Movement: The Emergence of Collective Contentions within Collaborative Governance. *Space and Polity*. 2012. № 2 (16). P. 215–232.
9. Butler J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*. 1988. № 4 (40). P. 519–553.
10. Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge Press, 1999.
11. Butler J. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
12. Connerton P. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
13. Devetak R. Postmodernism. *Theories of International Relations* [Ed. by S. Burchill et al]. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. P. 161–188.
14. Domańska E. 'Zwrotperformatywny' we współczesnej humanistyce. *Teksty Drugie*. 2007. № 5. S. 48–61.
15. Foucault M. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
16. Gibbons M., Limoges C. et al. *The New Production of Knowledge*. London: Sage, 1994.
17. Goffman E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, 1956.
18. Gond J.-P., Cabantous L. Performativity: Towards a Performative Turn in Organizational Studies. *The Routledge Companion to Philosophy in Organization Studies* [Ed. by R. Mir, H. Willmott, and M. Greenwood]. New York: Routledge, 2015. P. 508–516.
19. Huizinga J. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Eastford: Martino Fine Books, 2014.
20. Latour B. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
21. Lloyd M. Performative, Parody, Politics. *Theory Culture & Society*. 1999. № 16 (2). P. 195–213.
22. Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
23. McKenzie J. Performative Studies. *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism* [Ed. by M. Groden, M. Kreiswirth, and I. Szeman]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.
24. Melrose S. *A Semiotics of the Dramatic Text*. London: Routledge, 1994.
25. Renn J. *Performative Kultur & Multiple Differenzierung*. Bielefeld: Transcript, 2014.
26. Suerbaum A., Gragnolati M. Medieval Culture 'Betwixt and Between'. An Introduction. *Aspects of the Performative in Medieval Culture*. Berlin/New York: Hubert & Co, 2010. P. 1–15.
27. Schechner R. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1985.
28. Snow P. Performing Society. *Thesis Eleven*. 2010. № 1 (103). P. 78–87.
29. States B. O. The Phenomenological Attitude. *Critical Theory and Performance* [Ed. by J. G. Reinelt and J. R. Roach]. Ann Arbor: The University of Michigan, 2007. P. 26–37.
30. Turner V. W. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.
31. Usher R. Lyotard's Performance. *Studies in Philosophy and Education*. 2006. № 25. P. 279–288.
32. Wolf M. A. "Performative Turn" in Translation Studies? Reflections From a Sociological Perspective. *TransculturalAI*. 2017. № 9.1. 27–44.

References

1. Austin, J. L. (1975). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press [in English].
2. Alexander, J. C. (2004). Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy. *Sociological Theory*, № 22 (4), 527-573 [in English].
3. Alexander, J. C., Giesen, B., and Mast, J. L. (2006). *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
4. Arendt, H. (1998). *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press [in English].
5. Auslander, P. (1997). *From Acting to Performance*. New York: Routledge [in English].
6. Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity. *Journal of Women in Culture and Society*, № 28 (3), 801-831 [in English].
7. Berger, P. L. and Luckmann, T. (1991). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. – London: Penguin Books, 1991 [in English].
8. Bradley, Q. (2012). A 'Performative' Social Movement: The Emergence of Collective Contentions within Collaborative Governance. *Space and Polity*, № 2 (16), 215-232 [in English].
9. Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, № 4 (40), 519-553[in English].
10. Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge Press [in English].
11. Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press, 2015 [in English].
12. Connerton, P. (2009). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
13. Devetak, R. (2013). Postmodernism. In *Theories of International Relations*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 161-188 [in English].
14. Domańska, E. (2007). 'Zwrot performatywny' we współczesnej humanistyce. *Teksty Drugie*, № 5, 48-61 [in Polish].
15. Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard [in French].
16. Gibbons, M., Limoges, C. et al. (1994). *The New Production of Knowledge*. London: Sage [in English].
17. Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh [in English].
18. Gond, J. P. and Cabantous, L. (2015). Performativity: Towards a Performative Turn in Organizational Studies. *The Routledge Companion to Philosophy in Organization Studies*. New York: Routledge, 508-516 [in English].
19. Huizinga, J. (2014). *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Eastford: Martino Fine Books [in English].
20. Latour, B. (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press [in English].
21. Lloyd, M. (1999). Performative, Parody, Politics. *Theory Culture & Society*, № 16 (2), 195-213 [in English].
22. Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press [in English].
23. McKenzie, J. (2004). *Performative Studies*. The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism. Baltimore: Johns Hopkins University Press [In English].
24. Melrose, S. *A Semiotics of the Dramatic Text*. London: Routledge [in English].
25. Renn, J. (2014). *Performative Kultur & Multiple Differenzierung*. Bielefeld: Transcript [in German].
26. Suerbaum, A. and Gragnolati, M. (2010). Medieval Culture 'Betwixt and Between'. An Introduction. In *Aspects of the Performative in Medieval Culture*. Berlin/New York: Hubert & Co, 1-15 [in English].
27. Schechner, R. (1985). *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: Pennsylvania University Press [in English].
28. Snow, P. (2010). Performing Society. *Thesis Eleven*, № 1 (103), 78-87 [in English].
29. States, B. O. (2007). The Phenomenological Attitude. In *Critical Theory and Performance* [Ed. by J. G. Reinelt and J. R. Roach]. Ann Arbor: The University of Michigan, 26-37 [in English].
30. Turner, V. W. (1988). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications [in English].
31. Usher, R. (2006). Lyotard's Performance. *Studies in Philosophy and Education*, № 25, 279-288 [in English].
32. Wolf, M. A. (2017). "Performative Turn" in Translation Studies? Reflections From a Sociological Perspective, № 9.1, 27-44 [in English].

Стаття надійшла до редакції 24.10.2018 р.