

Світлана Шумакова Svitlana Shumakova

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри
режисури Харківської державної академії культуриPh.D. in Art Studies, senior lecturer at the Department
of Directing, Kharkiv State Academy of Culturee-mail: svetlana-klr@ukr.net orcid.org/0000-0003-1639-7981

Лицедійство від античного «звернення до богів» до радикальної перформативності новітнього часу

Performance Art from the Ancient Appeal to the Gods up to the Radical Performative of Modern Times

Анотація. Попри те, що існує безліч наукових робіт, присвячених різним культурно-історичним аспектам становлення світового театру, зокрема перевтіленню й лицедійству, філософсько-антропологічне підґрунтя перформативних практик залишається понині практично сутнісно нерозкритим. Звернення до теми антропології світового театру уможливує відкриття нових сторінок у дослідженні мистецтва театру й перформативних практик, передбачаючи не тільки філософсько-антропологічний аналіз феномена мистецтва театру, а й, мабуть, його прогностику.

Ключові слова: театральне мистецтво, лицедійство та перевтілення, перформативні практики, філософсько-антропологічне підґрунтя.

Постановка проблеми. Попри те, що існує безліч наукових робіт, присвячених різним культурно-історичним аспектам становлення світового театру, зокрема перевтіленню й лицедійству, філософсько-антропологічне підґрунтя перформативних практик залишається і досі майже нерозкритим. Можна констатувати, що нині серйозного філософсько-антропологічного аналізу удостоївся тільки сучасний театр з усіма його експериментами постмодерну. Звернення до теми антропології світового театру відкриває нові сторінки в дослідженні мистецтва театру й перформативних практик, передбачаючи не тільки філософсько-антропологічний аналіз феномена мистецтва театру, а й, мабуть, його прогностику.

Попри те, що мистецтво театру зародилося в давнину як ритуальна практика з архаїчною традицією наступності обрядово-ритуальних дійств на основі поклоніння богам, його еволюційний поступ зумовили не тільки релігійний культ та хід історії, а й розвиток людської самосвідомості в контексті культурно-історичного процесу.

Розкриття філософсько-антропологічного підґрунтя перформативних практик як готовності до майстерного лицедійства, що реалістично експлікує загальні ціннісно-світоглядні настанови культури часу, засвідчуючи її ментальну характеристику, уможливує осмислення

перформативної діяльності в рамках змін культурної свідомості, притаманної різним епохам.

З огляду на те, що дотепер вичерпно не представлені трансформації культурної свідомості «людини, що грає», «людини, що представляє», «перформативного виконавця» в потоці стрімкого розвитку мистецтва світового театру, **мета роботи** полягає в розширенні уявлень щодо спрямованості перформативної діяльності різних часів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як вважає визнаний знавець театру М.-К. Отан-Мат'є, першопрохідцями театральної антропології є видатні режисери: Е. Барба, Е. Гротовський, А. Арто. Французька дослідниця посилається на роботи Е. Барби, який стверджує, що «театральна антропологія вивчає культурну поведінку людини-актора в ситуації уявлення, коли фізичне й духовне існування актора на сцені відбувається згідно з принципами, відмінними від тих, що керують його повсякденним життям. Театральна антропологія цікавиться “технікою тіла”, за висловом етнологів М. Мосса, але тіла, вирваного зі свого повсякденного контексту. Це — “театральне” тіло, “тіло-дух”, як називає його Барба» [7]. Щодо досліджень, які дозволяють наблизитися до розуміння «людини, що грає на сцені», то англійський і американський антрополог В. Тернер вивчає перформанс у широкому

сенсі цього слова — як практику перевтілення. У роботах німецького філософа Г. Гадамера можна знайти роздуми щодо святковості театру, які наближують до філософського розуміння театрального мистецтва. Розглядає театр в мотивах екзистенціалізму і французький філософ Ж.-П. Сартр. Проте в «академічній» філософії та філософській антропології не представлена теоретична аналітика театру й трансформації «людини, що грає», «перформативного виконавця».

Виклад основного матеріалу. Театр розглядається, перш за все, як засіб комунікації й, вочевидь, саме у виконаній комунікаційній функції перформативних практик закладена передумова розвитку театрального мистецтва. Тож для початку варто пояснити, що саме розуміється під терміном «перформанс», і як це стосується театру.

У науковій літературі це слово досить часто вживається в найрізноманітніших контекстах, інколи дуже далеких один від одного. Перформансом прийнято називати форму сучасного мистецтва в принципі, що має на увазі експеримент, тож найчастіше термін використовується в мистецькому середовищі. Перформанс — форма сучасного мистецтва, в якій твір складають дії художника або групи в певному місці та в певний час. Як правило, перформансом називають різноманітні перевтілення, що можуть існувати й поза театральним простором, але театральний перформанс — перетворення саме заради гри й глядача. Крім театрального можна виділити політико-ідеологічний і соціальний види перформансу, проте, як правило, цими термінами означають дійство найчастіше драматичного плану, що має епатажний, екстравагантний характер. Його мета: вразити глядача оригінальністю, незвичними відчуттями, ідеями. У сенсі уточнення перекладу слова «перформанс» з англійської мови як «виконання», «подання», «виступ» припустимим є вживання цього поняття стосовно будь-яких перевтілень і лицедійства. Словник з естетики, хоч і дотримується трактування терміна «перформанс» як виду «концептуального мистецтва, що спеціалізується на зображенні переживань, станів свідомості, соціально-психологічних явищ, що виникають у процесі людського спілкування» [11, с. 255], далі вказує, що «засобом і матеріалом творчості у перформансі служать тіло, зовнішній вигляд, жести, поведінка художника, що бере на себе роль актора» [11]. Іншими словами, перформанс — це момент самовираження в чистому вигляді, в різноманітних ситуаціях і заради іншого суб'єкта — глядача — або заради якоїсь мети. Причому «глядач» розуміється також широко — як суб'єкт комунікації, навіть нехай він і не вступає в безпосередню вербальну комунікацію.

Все це — класичні визначення, очевидні на момент кінця ХХ століття. У сучасному стані культури відчувається можливість злиття, взаємопроникнення перформансу і вистави, культури театральної та галерейної. Тому зазначені вище межі, як правило, виявляються розмитими.

Тим часом, перформанс — це те, в чому можливо безпосередньо брати участь. Це немов шматок життя, така спланована акція, яка робить частиною мистецтва певний проміжок часу просто в нас на очах і навіть втягує в це.

Сьогодні мистецтво театру розгортається саме в площині перформансу, спектакль сучасного режисера, по суті, — щоразу перформанс.

Мистецтвознавча аналітика, безумовно, розрізняє перформанс й інші види театру, проте з філософсько-антропологічної точки зору цілком виправдане використання цього поняття щодо всіх можливих проявів внутрішньої сутності людини у вигляді «гри-заради-іншого» на сцені й поза сценою.

Ідея «життя — це сцена, ми всі — актори» [4, с. 1], на думку Ф. Дж. Корона, дає змогу розмірковувати щодо того, що людина виразно й естетично створює свій власний культурний світ через взаємодію з «іншим» у можливості вираження почуттів: вираз почуттів і є основа перформансу. Дотримуючись думки про те, що з давніх часів й до сьогодення перформативні практики — перш за все, «поле глядача» [3], слід виокремити адресата перформансу — реального і того, якого виконавець має на увазі. Відзначимо, що всі складові перформансу — тіло, зовнішній вигляд, жести, поведінка виконавця, глядач, простір перформансу — зазнали трансформацій у процесі розвитку світової сценічної культури.

Театр Античності є зверненням до богів, згодом — й «до плебсу», театр Середньовіччя — знову звертається до сакрального, адже воно зачіпає релігійно-містичну сторону свідомості середньовічної людини. Театр Ренесансу звертається не тільки до різностатусної публіки, але й до влади, шукаючи підтримки чи критикуючи її. Епоха Просвітництва відкриває патріотичний перформанс, звернений до суспільства, кожного громадянина. Перформанс Модерну відрізняється зверненням суб'єкта до самого себе, поглибленим зануренням у себе, а в постмодерну епоху спостерігається перформанс заради перформансу як полілог новітнього часу, що не поспішає констатувати думок або адресно звертатися.

Нема потреби сперечатися з очевидним твердженням, що театральні вистави адресовані, головним чином, публіці, яка представляє суспільство в мініатюрі. І все ж театральний перформанс відтворюється не тільки в ім'я публіки й заради неї.

Якщо «людина, що грає», «людина, що виконує», спочатку звертається до сил природи, то пізніше вона несе свою гру — богам, потім — володарям, далі — суспільству, і, нарешті, — самій собі. Акторствуєчи й лицедіючи, «людина, що грає», чи то на сцені професійного театру, чи ж у соціальному ландшафті, не зраджує своїй природі — міняє гру. Отже, як вже було заявлено, театральний перформанс, головним чином, — комунікація.

Перформанс містить не тільки звернення до присутнього суб'єкта, але ще й звернення до «неприсутнього», ефемерного глядача-спостерігача, не обов'язково реального. Залежно від особливостей розвитку культурно-історичного процесу, з позиції «неприсутнього глядача» виокремлюється адресат перформативних практик — божественні сили / влада / суспільство тощо. Театральний перформанс, відповідно, виносить своє звернення ширше за звичного глядача.

Історичні віхи трансформації культурної свідомості «людини, що грає» крізь призму філософсько-антропологічного підґрунтя перформативних практик визначають сутність панівного розуміння пріоритету критеріїв світобудови певного часу.

Перформанс як звернення до богів й натовпу в театрі Античності. Давньогрецький театр зародився з обрядових ігор, з культу поклоніння богу виноробства Діонісу, богиням родючості Деметрі та Корі, поступово перетворюючись на культову драму [10, с. 11]. Спочатку перформанс як дія править за оспівування богів із зображенням подвигу та героїзму, уточнює образи пантеону олімпійських богів та міфологічних персонажів. З. Тініна стверджує, що «в місті Елевсіна, під час містерій, тобто таїнств, на яких були присутні лише присвячені, влаштовують ігри, де зображують одруження Зевса і Деметри, викрадення Кори Плутоном, блукання Деметри в пошуках дочки та повернення Кори на землю» [10]. Таким чином, можна побачити, що релігійний перформанс не завжди шукає глядача, а ранній давньогрецький перформанс, який ще не остаточно вважається мистецтвом театру в його повному розумінні, звернений не до людей, а до богів. І хоча древні греки йдуть від обов'язкового звернення перформансу до богів, все ж істотно далі в цьому плані просувається давньоримський театр, який у пізній період свого існування постає виключно видовищним. Існують відомості, з яких стає ясно, що давньоримський театр народжується вже як видовищна форма, певною мірою віддалена від ритуальної практики.

Одну з перших театралізованих вистав у Римі провели етрусські актори-танцюристи у 364 році до н. е., яких запросили до міста, аби відвернути увагу жителів від якоїсь серйозної морової пошесті, що ширилася тоді [10, с. 28]. Таким чином, давні римляни вже добре уявляли соціальний вплив видовищ, вміли використовувати його в різних ситуаціях. Що ж до пізнього давньоримського театру — він насичений ефектами, трюками, в ньому використовується справжня кров, демонструються як сатиричні моменти, так і сцени агресії та насильства. Такий театр є зверненням до настанов державних свят й до вимог натовпу. «Дуже скоро римський плебс починає дивитися на ці ігри не як на милість імператора, а як на своє право, і кожен новий правитель повинен влаштовувати ігри. Сатирик II століття н. е. Ювенал каже, що від кожного нового імператора римські люмпен-пролетарі вимагають “panem et circenses” (лат.) — “хліба й видовищ”» [2, с. 76].

Перформанс як звернення до сакрального в театрі Середньовіччя. Епоха Середньовіччя — час панування архетипічних, по суті, алегоричних образів, часто тривожних, можливо, навіть до кінця незрозумілих у своїй сакральності, непізнаній містичності, які втілюють зовнішні щодо людини сили, не пов'язані з її внутрішніми переживаннями. Середньовічний театр з його невід'ємними складовими — літургічною і полулітургічною драмою, містерією, міраклем, мораліте і фарсом — гранично відділений від реальності, позбавлений дійсності того, що відбувається, й «заполонений як божественними силами, так

і моральними фігурами — це здійснення певних внутрішніх порухів душі» [2]. Середньовічний театр дає змогу доторкнутися до містичного і сакрального, оскільки чарівним чином може матеріалізувати думку, як накреслену у священних книгах, так і народжену в голові християнина, він поступово залучає глядача до гри. Літургічна і полулітургічна драма як вид перформансу — церковна служба, священнодійство, проте ще в середньовічній полулітургічній драмі стає можливою участь парафіян, які таким чином «торкаються до священного», беруть участь у священнодійстві, отримуючи досвід взаємодії з сакральним.

Ритуально-перформативні, релігійно-перформативні практики мають на увазі звернення до «незримого» спостерігача — Бога. Вони, як правило, не так передбачають, як допускають спостереження звичайної людини-глядача — натовпу мирян, пастви тощо.

Перформанс як звернення до влади в театрі Відродження і як звернення до суспільства в театрі Просвітництва і Нового часу. Одним із завдань театру Ренесансу є поширення знань про світ, новин, інформування про історичні події. Так, в ренесансній Англії спалахує інтерес до минулого, і в історичних п'єсах В. Шекспіра дослідники прочитують певне виконане соціальне замовлення. «Риторичний топос про світ, який є театром, містить в собі, допускає і навіть провокує багатозначну інверсію: отже, і театр є ніщо інше, як світ. Так уявляє собі сучасний світ англійська королева Єлизавета, коли стверджує: “Ми, панове, виведені на підмостки на огляд всьому світу”. Так сприймається значення театру англійським драматургом В. Шекспіром, коли він іменує свій театр “Земною кулею” (Globe)» [5]. На думку С. Грінблат, «в основі самої влади королеви лежить театральний ефект причетності: “Як у театрі аудиторія потужно втягується в те, що відбувається за рахунок видимої присутності героя на сцені, зберігаючи одночасно певну поважну дистанцію”, — так і влада Єлизавети тримається на її привілеї постійної, багато в чому театралізованої присутності й видимості (privileged visibility) для підданих» [5]. Театральні трупи ренесансного часу змушені шукати собі покровителів, звертатися до правлячих кіл, людей, близьких двору (наприклад, В. Шекспір «з 1594 по 1613 рік — постійний член трупи лорда камергера, з 1603 року є удостоєним титулу “слуга його величності”» [2, с. 424]). Звернення до влади виражається у творчості, по суті, у проханнях завуальованої та улесливої форми, й у монарх може, як би зараз сформулювали, отримати громадську підтримку завдяки мистецтву.

Поступово і широко починає використовуватися прийом алегорії, коли монарша особа виводиться в тексті п'єси у вигляді античної богині чи бога. Так, вже більш пізні спроби Петра I облаштувати в Росії театр в період абсолютизму, включають вистави з алегоричним зображенням самого імператора. Завуальовано зі сцени йде заклик до реформ, демонструється блиск воєнних перемог, що підтверджують і утверджують всю політику імператора. За Б. Асеевим, «... вже в одному з перших дійств московського шкільного театру “Страшне зображення другого

пришестя Господня на землю» (1702) — поряд з алегоричними зображеннями Церкви, Мілосредія, Гордині та Люті з'являється «непереможний Марс Роксоланський», що втілює Петра і Росію, «до нього ж Фортуна і Перемога прийшли, знамення перемоги вручають» [1, с. 131]. Народна драма «Цар Максиміліан» перегукується з історичними подіями — конфліктом Петра I та царевича Олексія [1, с. 136–137], що закінчується трагічно. Коронаційні урочистості Катерини II включають алегоричну дію у формі маскараду «Торжество Мінерви» [1, с. 247], де під виглядом давньоримської богині мудрості зображується імператриця. Відтак, імператор, цар, монарх замінюють собою в п'єсах фігури святих, богів, розміщуючись в центрі сюжету.

Театр набуває особливого значення в період Великої французької революції — в ньому вирують пристрасті та суперечки: зіткнення двох світів французького суспільства того часу існує не тільки в просторі соціального і політичного, а й у просторі уявного і театального. Про творчість представника революційного класицизму М. Шеньє і його трагедії «Карл IX, або Урок королям», Дантон вказує: «Якщо “Фігаро” убив дворянство, то “Карл IX” вб'є королівську владу» [1, с. 63].

Г. Бояджиев пише, що в період Французької буржуазної революції в театрах йдуть класичні п'єси П. Корнеля, Ж. Расіна, Ж.-Б. Мольєра зі значними змінами, «яких вимагає політичний момент, — з п'єс вилучається вживання феодално-аристократичних титулів: замість звичних “мсьє” і “мадам” говорить “громадянин” і “громадянка” й т. п. “Тартюф” закінчується тим, що представник революційної влади заарештовує лицеміра зі словами: “Минув той час, коли нищий наклепник міг розпоряджатися життям справжніх патріотів. Слідуйте за мною!”» [2, с. 20]. Тож класицизм під характером розуміє одну рису, що пригнічує інші — особисті почуття підпорядковуються велінням обов'язку як споконвічне розгортання конфлікту — між розумом і пристрастю, почуттям і обов'язком.

Європейський театр переживає, по суті, момент нового народження в період Просвітництва. Створюються нові сюжети, професіоналізм акторів зростає, відкриваються навчальні заклади підготовки виконавців. Драматурги — Ж.-Б. Мольєр, Вольтер і П. Бомарше — у своїх творах представляють вже не розважальні традиції, а виховують суспільство ідеї з притаманними йому розумінню гостро соціальними темами й актуальними сюжетними поворотами.

Громадянський пафос звучить у російському театрі у 1812 році, коли на тлі історичних подій створюють та представляють публіці як спеціальні постановки (патріотичні балети), так і інтерпретовані публікою по-новому відомі сюжети. Перформанс служить суспільству й війні. Не випадково Наполеон Бонапарт, вступивши в Москву, спантеличує підлеглих розпорядженням створити для своїх військ театр, хоча б із тих французьких акторів, які залишилися у столиці. Цікаво, що за М. Пиляєвим, французькі актори, відступаючи з Росії разом із солдатами наполеонівської армії, зазнали безлічі бід і нещастя, а одна з актрис,

незважаючи на своє тяжке становище, взяла на виховання російську дівчинку. Згодом цей благородний випадок став сюжетом драми Е. Скріба «Ольга, російська сирота» [8].

У Санкт-Петербурзі упродовж 1812 року ставлять виразні п'єси за сюжетами російської історії — «Пожарський», «Дмитро Донський», — і, як стверджує А. Нарішкін, «коли в останній п'єсі вісник, вриваючись на сцену, вигукує: “Росія врятована!” — театр стогне від надміру душевних потрясінь... особливо співчувають п'єсі Висковатого “Ополчення” і приєднаному до неї балету Кавоса під назвою “Любов до Батьківщини”. У балеті поява прапора, з написом: “За вітчизну”, також доводить глядачів до гучного, одухотвореного захвату: хтось плаче, хтось кричить: “Браво, ура!”, хтось аплодує, одні схоплюються з місць своїх, інші кидають на сцену гаманці з грошима, вигукуючи: “На користь ополченців, на користь поранених!”. Ці вистави дають підряд кілька разів; багато хто після того поспішає до комітету записуватися в ополчення» [6]. В цей же період часу театральний перформанс вдало набуває рис і функції карикатури, політичної сатири. «У Лондоні, — пише П. Свиньїн, — перемоги над французами дають тамтешньому Дрюріленському театру багато вдалих вистав; Бонапарт в них є карликом у чудернацькому арлекінському костюмі, ботфортах, з довгою косою й у високому трикутному капелюсі. У всій Англії в лубочних театрах, на ярмарках, для забави черні Наполеона на сцену виводять по кілька разів і змушують карикатурно витанцьовувати. Іноді, забуваючи, що на сцені дуріє один з їхніх єдиномісцевців, а не сам Бонапарт, глядачі кидаються в нього гнилими яблуками. “Ми так багато п'ємо за здоров'я росіян, — говорять англійці, — що у нас скоро подорожчає вино»» [6].

Перформанс як звернення до самого себе в театрі модерну. Занурений у себе Модерн, що виникає після романтизму і сентименталізму, багатий на художні новації й названий революційним у мистецтві на тлі нового усвідомлення буття з ідеєю вільної особистості. Епоха модерну породжує запит на зміну внутрішнього світу людини, виявлення нюансів душевних станів.

Міркуючи про причини появи й поширення своєрідної реакції на істотні зміни, що відбуваються у світовій культурі й мистецтві, новому підґрунті культурної свідомості, можна відзначити, що в цей період виникають такі духовні орієнтири, як розвиток особистості, свобода, саморефлексія, капітал, благополуччя. Схожі культурні трансформації, пошуки й експерименти відбуваються і в драматичному театрі, але дещо пізніше. Підірвана війнами, дедалі більшим рівнем насильства, стрімким наступом прогресу, зростанням міст, індустріалізацією і стрімкою зміною цінностей, свідомість людини ХХ століття прагне знайти в собі нові духовні ресурси, звертаючись до перформансу як до терапії мистецтвом.

Перформанс без звернення в театрі постмодерну. У постмодерну епоху тенденції радикальної перформативності як мистецького постулювання пріоритету нового поля культури, його динаміки у нових вимірах й прагненнях бути надактуальним, ініціює найбільш дієві принципи апелюючи до свідомості та поширюється далеко за театральні

підмостки, по суті, будучи невід'ємною ознакою новітнього часу. Парадоксальною ситуацією є те, що перформанс не демонструє особливу зацікавленість у глядачеві, або принаймні, неважливість глядацьких реакцій. Перформанс репрезентує, представляє, без будь-якої кінцевої мети, без уваги на результат, без морального виведення в кінці сюжету і залишається без ясної кінцівки. У театральних постановках режисерів, які ставлять постмодерністські експерименти, можна побачити епатаж, спробу шокувати використанням непристойностей, відсутністю бажання дотримуватися загальноприйнятої етики. Звичайно, така практика хоч і скандальна, але інколи може бути виправдана через певний виховний вплив на соціум. Анекдотичними випадками є деякі «новаторські» постановки, що або глибоко незрозумілі глядачеві, або прийняті в культурному вакуумі мегаполісного життя, коли практично не існує вільного часу, а отже, і досвід залучення до справжнього професійного мистецтва незначний.

Разом з тим, в перформансі пріоритетним смисловим центром є виконавець, але він «частково зникає» чи має певні вади. Професіоналізм сучасного актора може полягати в тому, що він не виглядає професійним та одухотвореним з точки зору нового феномену сучасного мистецтва акцентованої тілесності — «тіла—без—органів» (А. Арто) [9]. Відповідно, виконавець, який доходить до форми існування «тіла», та ще «тіла без органів» існує не зовсім так, як звичайна людина, і діалог глядача — людини з «тілом» вже ускладнений.

Висновки. Резюмуючи викладене, можна стверджувати, що театральний перформанс — це орієнтація

не тільки на безпосереднього глядача, а й спрямування комунікації, винесеної за межі театального простору, на полілог у сферу умоглядного. Таким чином, упродовж усієї своєї історії перформативні практики пов'язані комунікацією тріади «виконавець — глядач — незримий опонент», де «незримий опонент» є інваріантним адресатом перформативних практик — божественною силою, церквою/владдою, монархом/суспільством, соціокультурним контекстом життя тощо.

Виконавець театального перформансу не завжди може звертатися або відповідати глядачеві, котрий спостерігає дійство. А глядач не завжди може бути підготовленим для сприйняття поданої філософії або низки ідей; його глядацька установка може бути суто розважальною, й він не завжди одразу може усвідомлювати представлене на сцені, тоді як для актора-виконавця рефлексія вже відбулася, стан визначено й залишається прожити його знову і знову. Театральне слово летить далі за підмостки, воно цілиться далеко, а виконавець несвідомо уявляє адресат перформативної практики — свого уявного опонента. Філософсько-антропологічний ракурс відбиває «незримо», «невідчутно» включеного в перформативні практики адресата — тобто того суб'єкта, явище, інститут, до якого, по суті, щоразу підсвідомо звертається у своїх перформативних практиках «людина, що грає» і якого безпомилково виразно визначає силою своєї свідомості. Відтак, на еволюцію світового театру протягом багатьох століть певним чином впливала переорієнтація комунікацій тріади «виконавець — глядач — незримий опонент».

Література

1. Асеев Б. Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века: Учеб. для студ. театроведческих факультетов театральных институтов. Москва, 1977.
2. Бояджиев Г. Н. Театр // История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. Москва, 1963. С. 28.
3. Демехина Д. Концепция перформативности Р. Шехнера в контексте театральной теории В. Тернера // Ежегодная конференция школы Философии. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». ФЯК-2015: тезисы докладов. URL: <http://phil.hse.ru/plc/abstracts2015> (дата обращения: 13.06.2019).
4. Korom Frank J. An Introduction // The Anthropology of Performance. A Reader. Edited by Frank J. Korom. Wiley-Blackwell, 2013.
5. Микеладзе Н. Э. О чем трубят театральные трубы? (Публичный театр как среда и средство коммуникации века Шекспира) // Шекспировские чтения 2004. Москва, 2006.
6. Нарышкин А. К. Заметки о театре времен Отечественной войны 1812 года. URL: http://www.museum.ru/museum/1812/Library/Borodino_conf/2013/article43.pdf (дата обращения: 13.06.2019).
7. Отан-Матъе М.-К. Первопроходцы театральной антропологии // Новые российские гуманитарные исследования. URL: <http://nrgumis.ru/articles/i47/> (дата обращения: 13.06.2019).
8. Пыляев М. И. Наш театр в эпоху Отечественной войны // Старое жительство. URL: <http://coollib.com/b/318896/read> (дата обращения: 13.06.2019).

References

1. Aseev B. N. Russkiy dramaticheskii teatr ot ego istokov do kontsa XVIII veka. // Uchebnik dlya studentov teatrovedcheskikh fakul'tetov teatralnykh institutov. Moskva, 1977.
2. Boyadzhiev G. N. Teatr // Istoriya evropeyskogo iskusstvovoznaniya. Ot antichnosti do kontsa XVIII veka. Moskva, 1963. S. 28.
3. Demehina D. Kontsepsiya performativnosti R. Shehnera v kontekste teatralnoy teorii V. Ternera // Ezhegodnaya konferentsiya shkoly Filozofii. Natsionalnyy issledovatel'skiy universitet «Vysshaya shkola ekonomiki». FYAK-2015: tezisy dokladov. URL: <http://phil.hse.ru/plc/abstracts2015> (access date: 06.13.2019).
4. Korom Frank J. An Introduction // The Anthropology of Performance. A Reader. Edited by Frank J. Korom. Wiley-Blackwell, 2013.
5. Mikeladze N. E. O chem trubyat teatralnyye truby? (Publichnyy teatr kak sreda i sredstvo kommunikatsii veka Shekspira) // Shekspirovskie chteniya 2004. Moskva, 2006.
6. Naryishkin A. K. Zаметki o teatre vremen Otechestvennoy voyni 1812 goda. URL: http://www.museum.ru/museum/1812/Library/Borodino_conf/2013/article43.pdf (access date: 06.13.2019).
7. Otan-Mate M.-K. Pervoprohodtsy teatralnoy antropologii / Novyye rossiyskie gumanitarnyye issledovaniya. URL: <http://nrgumis.ru/articles/i47/> (access date: 06.13.2019).
8. Pyilyaev M. I. Nash teatr v epohu Otechestvennoy voyni // Staroe zhite. URL: coollib.com/b/318896/read (data obrascheniya: 13.06.2019).

9. Тело без органов // Новейший философский словарь. Пост-модернизм. URL: www.e-reading.club/chapter.php/1027780/225/Gricanov_—_Noveyshiy_filosofskiy_slovar._Postmodernizm.html (дата обращения: 13.06.2019).
10. Тинина З. П. История европейского театра от Античности до Новейшего времени. Античность. Средневековье. Возрождение: Учеб.-метод. пособ. Волгоград, 2005. Ч. I.
11. Эстетика: словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. Москва, 1989.
9. Telo bez organov // Noveyshiy filosofskiy slovar. Postmodernizm. URL: www.e-reading.club/chapter.php/1027780/225/Gricanov_—_Noveyshiy_filosofskiy_slovar._Postmodernizm.html (access date: 06.13.2019).
10. Tinina Z. P. Istoriya evropeyskogo teatra ot Antichnosti do Noveyshego vremeni. Antichnost. Srednevekove. Vozrozhdenie: Ucheb.-metod. posob. Volgograd, 2005. Ch. I.
11. Estetika: slovar / Pod obsch. red. A. A. Belyaeva i dr. Moskva, 1989.

Shumakova S.

Performance Art from the Ancient Appeal to the Gods up to the Radical Performative of Modern Times

Abstract. Despite the fact that there are many scientific works devoted to various cultural and historical aspects of the formation of world theater, in particular, acting, the philosophical and anthropological basis of performative practices still remains completely unexplored. Addressing the topic of the anthropology of world theater allows us to open new pages in the study of theater art and performative practices, suggesting not only a philosophical and anthropological analysis of the phenomenon of theater art, but perhaps anticipating his future.

It can be argued that theatrical performance is orientation not only to the direct viewer, but also the direction of communication, taken out of the theatrical space, to the polylogue in the speculative sphere. Thus, throughout its history, performative practices are connected by the communication of the triad “performer — spectator — invisible opponent”, where the “invisible opponent” is the invariant addressee of performative practices—divine power, church/government, monarch/society, sociocultural context of life, etc. The performer cannot always turn to the viewer who is directly watching the action. And the viewer cannot always be prepared for the perception of the presented philosophy and ideas. The theatrical word aims further than the stage, and the performer unconsciously represents the addressee of the performative practice—his imaginary opponent.

The philosophical and anthropological perspective reflects the addressee of performative practices that are “invisibly” included, that is, that subject, phenomenon, institution, to which the “man of the game” appeals unconsciously in his performative practices and which he unmistakably determines with the power of his mind.

Keywords: theatrical art; acting; performative practices; philosophical-anthropological justification.

Шумакова С. Н.

Лицедейство от античного воззвания к богам до радикальной перформативности новейшего времени

Аннотация. Несмотря на то, что существует множество научных работ, посвященных различным культурно-историческим аспектам становления мирового театра, в частности перевоплощению и лицедейству, философско-антропологическое основание перформативных практик остается поныне сущностно нераскрытым. Обращение к теме антропологии мирового театра позволяет открывать новые страницы в исследовании искусства театра и перформативных практик, предполагая не только философско-антропологический анализ феномена искусства театра, но и, пожалуй, предвидя его пророчество.

Ключевые слова: театральное искусство, лицедейство и перевоплощения, перформативные практики, философско-антропологическое обоснование.

Стаття надійшла до редакції 1.07.2019