

extreme situations is a cognitive resource of coping behavior of the individual. The ability to probabilistic forecasting events, knowledge of regularities underlying phenomena makes possible a «anticipatory components coping», that significantly reduces the traumatic effect of sudden difficulties of life.

Статтю подано до друку 13.11.2013.

© 2013 р.

О. М. Кочубейник (м. Київ)

ПЕРФОРМАНС ЯК ІНСТРУМЕНТ ЛОКАЛЬНИХ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ

Постановка проблеми. Реальність рубежу століть є такою, що на сучасній світовій арені співіснують і змагаються між собою кілька парадигм, серед яких постмодерністська викликає найчисленніші суперечки. Найбільш дискусивними є питання про хронологічні координати її виникнення та її загальні основи, що поєднують різномірні і різноспрямовані тенденції сучасного, принаймні західного, світу. Водночас смислові зрушення, що відбулися в науково-філософській ментальності, бачаться з різних кутів зору приблизно однаковим: а саме – перехід від статичної картини світу до його динамічному образу.

Цей динамічний образ ускладненої реальності кінця ХХ століття артикульований новою ієрархією значимостей культурних цінностей, серед яких варто згадати теорію «ідентичності, що вислизає» (Ж. Лакан), гіпотезу про «кінець реального простору територіальної протяжності» (П.Вірлію), «ефект реальності» (Р.Барт), «перевідкриття часу» (І.Пригожин, Г.Хакен). Ці та інші відкриття постають як наслідок і як опис нового, гранично ускладненого динамічного стану, в якому перебуває світ.

Проте пізнавальний потенціал постійних дискусій про стан, іменованій постмодерном, вбачається, на наш погляд, насамперед у тому, що співіснування кількох парадигм і культурних моделей створює умови для осмислення «в розломі епох» феномену соціальності, розуміння того, яка саме сукупність набутих людиною властивостей сприяє її інкорпорації в соціум і за допомогою яких практик здійснюється ця інкорпорація.

Зрозуміло, опис нової ускладненою реальності вимагає нової «оптики» постнекласичної філософії та постнекласичної естетики, оскільки філософський дискурс в перспективі бінарних опозицій себе вичерпав. Тому як такий новий оптичний інструмент запропоновано гру, за допомогою принципів котрої можуть бути роз'яснені вибудовувані культурні моделі й типи соціальної поведінки, що в них конструюються.

Мета статті полягає у перевірці припущення про ізоморфність ігрових практик постмодерної естетики (таких як перформанс, інсталяція, хепенінг, художня акція тощо) і соціальності у комунікативному суспільстві.

Результати теоретичного аналізу проблеми. Насамперед доречно пригадати коментар Маньковської Н.Б. про те, що для художника-постмодерніста використання підкреслено ігрового стилю є досить типовим прийомом, який вкорінено в історію походження постмодерного мислення: з'явившись передусім як культура візуальна, постмодернізм в архітектурі, живописі, кінематографі, рекламі зосередився не на відображенні, зазначає вона, а на моделюванні дійсності шляхом експериментування зі штучною реальністю: відеокліпами, комп'ютерними іграми, діснеєвськими атракціонами [5, с. 11].

На наш погляд, згодом відбулася ще одна видозміна у стосунках двох реальностей: перформанс став шляхом конструювання дійсності, де не останню роль відіграє «експериментування» з межами інтерпретації/гіперінтерпретації реальності соціального тексту.

Тепер розглянемо ізоморфізм конструювання перформансу та соціальності докладніше. Як було сказано, зміна парадигм народжує нову культурну ситуацію, що претендує на заміну аксіологічних орієнтирів. Це призводить й до зміни розуміння соціальності, яка на рубежі століть починає мислитися насамперед як простір комунікативності.

Тут варто послатися на Ю.Хабермаса, який вважає, що у сучасному суспільстві дія, орієнтована на розуміння (комунікативна дія), займає панівне становище, переважаючи над діями, орієнтованими на досягнення мети, проходження нормам, навмисну експресію. Іншими словами, соціальні процеси (процеси інтеграції, соціалізації, інституціалізації тощо) протікають в культурно-комунікативній сфері.

В умовах складного і плинного характеру сучасності соціальне знання вже не встигає відображати реальність, будь-яка точна репрезентація розмивається швидко мінливими референтами. Епістемологія, заснована на репрезентаційній парадигмі, вже не відповідає динамічному характеру сучасного суспільства. Виникає необхідність пошуку нової епістемології соціального знання, що можна протиставити метафорі дзеркала. Отже, йдеться про заміну репрезентаційної моделі на перформативну. Водночас зазначена проблема може бути трактована на глибшому рівні як питання про місце і значення мови, або, іншими словами, про те, виконує мова функцію репрезентації реальності або створення реальності.

Під час виконання перформансу відбувається зрушення тексту соціальності: остання знаходить нову для себе характеристику відносності, яка, у свою чергу, передбачає певну ступінь випадковості. Адже за суттю перформанс – це процесуальна несподіваність. Однак, крім того, випадковість і відносність знищують тотальність, вводячи процедуру розрізнення і відмінність як такі. Нарешті, випадковість і відносність припускають чутливість до впливів, що надходять ззовні, втрачаючи раціональність дії, отже, роблять можливим чутливість (схильність) до афекту. По суті, це означає реабілітацію людських пристрастей як обґрунтування вчинків. Це – перша вісь, що створює, на наш погляд, нову соціальність. Друга вісь пов'язана з теоріями інформаційного суспільства. (Й. Масуда, А.Турен, П. Дракер, М. Кастельс, Е. Тоффлер, Т. Стоуньєр, Р. Катц, З. Бжезинський), Відмінною його рисою визнається створення глобального інформаційного простору, що забезпечує (а) ефективну інформаційну взаємодію людей, (б) їх доступ до світових інформаційних ресурсів і (в) задоволення їх потреб в інформаційних продуктах і послугах. Іншими словами, в понятті інформаційного суспільства відбивається новий стан цивілізації через аналіз таких його характеристик, як знання та інформація, що цілком укладається в русло постмодерної концепції соціальності.

Тут важливо підкреслити, що дослідники, які пишуть про сучасність, підкреслюють розвиток технічних носіїв інформації (М. Маклюєн), нових форм управління (Й. Масуда), мережевої інтеракції (М. Кастельс), синтезу інформації і знання (Е.Тоффлер). І дещо в тіні залишається той момент, що інформаційний ресурс, накопичений на основі розвитку технологій і знань, здатний стати основою реконфігурації соціального простору, а саме: нові інформаційні структури дозволяють артикулювати комунікативні зміни. Вони забезпечують нову якість соціальності: перехід до комунікативного суспільства.

Проте теоретичного концепту комунікативного суспільства, який можна було б зіставити з глобальним концептом інформаційного суспільства, ще не існує. А між тим, комунікативне

причитування соціального – або бачення світу «під знаком комунікації» (У. Еко) – стає все більш плідною лінією аналізу.

Підходи до визначення сутності комунікативного суспільства пов'язані з роботами Ю. Хабермаса, К.-О. Апеля, У. Еко та інших відомих авторів, які акцентують значення комунікації, комунікативного консенсусу в процесі пошуку нової соціальної організації, форм і способів людської свободи, справедливості, солідарності, інакше кажучи, «соціального порядку» в умовах нового «інформаційного порядку».

Це означає, що сучасне життєве середовище людини вимагає від неї нових «технік проживання», продукує для неї нові умови виживання й нові схеми взаємодії з соціальною дійсністю вже без опори на трансцендентальну основу. Такою новою технікою, на наш погляд, і є перформанс, оскільки поєднує у собі і непередбачуваність (як інструмент творення смислу, який вносить ззовні у текст саме через «розломи раціональності»), і комунікативність як форму своєї реалізації. А тому може застосовуватися як інструмент аналізу нової соціальності.

Перформативний поворот, що стався в площині сучасного гуманітарного знання, дав поштовх до дослідження феномену перформативності, культурного перформансу і форм перформативного конструювання реальності. Але якщо поняття перформативності, швидше, стосується сфери лінгвістики та теорії мовних актів, то поняття культурного перформансу більше пов'язане зі сферами соціологічного та культурологічного знання.

«Культурний перформанс», однак, не є сталим терміном, позаяк у різних сферах гуманітаристики йдеться про відмінні один від одного феномени, наприклад: втілена соціальна практика (Т. Тредголд), психоаналітичне прагнення до цілісності (Х. Блау), процес, у якому актори розкривають іншим сенс своєї соціокультурної ситуації (Дж. Александер).

Останнє тлумачення, на наш погляд, може бути продуктивно запозичене для здійснюваного нами аналізу. Йдеться про специфічну форму пропонування смислу: за Дж. Александером [1], смисл не обов'язково повинен відповідати «дійсності», але саме таке бачення повинні віднайти – а отже, й повірити йому, довіряти йому – інші. Технічно соціальний перформанс виглядає як використання акторами різних дій, жестів, предметів, символів для того, щоб «сформулювати» певне розуміння переданого повідомлення.

Тут слід підкреслити особливість тлумачення соціального перформансу Дж. Александером [1], а саме – той кут зору, з якого позиціонується перформанс як практикування. Зокрема, зазначається, що соціальні вивчення культури з самого початку поляризувалися між структуралізмом та прагматизмом. Дилема полягає в тому, як розглядати смисл: чи є він дериватом самого тексту або ж він виникає з зовнішніх щодо тексту обставин ситуації взаємодії? Представляючи теорію культурної прагматики, Дж.Александер [1] зазначає, що вона виходить за межі цього поділу, поєднуючи значення структур, випадковості, владу й матеріальність у інший спосіб, а саме: матеріальність практики слід замінити багатовимірним концептом перформансу. Спираючись на нові галузі досліджень перформансу, культурна прагматика демонструє, як соціальні перформанси, будь то індивідуальні або колективні, можуть бути аналізовані подібно до театральних. Саме цей висновок, на наш погляд, є найперспективніший щодо аналізу нової соціальності.

Дж. Александер виокремлює обов'язкові елементи будь-якого соціального перформансу [1, с. 32-54], а саме:

1. *Багатошарова система колективних уявлень* (фонові символи і сценарії першого плану). Фонові символи є культурними кодами, що змушують аудиторію сприймати перформанс

певним чином. Сценарії першого плану – це ті символічні дії, які необхідно вжити для досягнення успіху перформансу;

2. *Актори*. Це люди або групи людей, що безпосередньо виконують культурний перформанс. Мета актора – знищити вододіл між реальністю й дією на сцені (і театральній, і соціокультурній), змусивши глядача прийняти емоції персонажа як свої власні;

3. *Аудиторія*, яка може бути і безпосередньою (глядачі в залі), і опосередкованою (телеглядачі). Аудиторія декодує заковані актором символічні тексти, і від того, чи зможе вона інтерпретувати їх необхідним (передбаченим) акторові чином, залежить успіх або невдача перформансу;

4. *Засоби символічного відтворення*, якими є об'єкти, що виступають як символи й допомагають створити необхідну символічну атмосферу (здебільшого – вже підготовлений реквізит);

5. *Мізансцена*, тобто безпосередньо дія в соціальному перформансі, впорядкована в часі і просторі;

6. *Соціальна влада*, що існує у вигляді цензури, яку влада накладає на той чи інший перформанс або його частину. Ця система взаємозалежних елементів забезпечує структуру для інтерпретаційної реконструкції смислів перформативної дії.

Визначивши елементи соціального перформансу, він зазначає, що ці елементи "переплавляються" мірою того, як соціальність стає складнішою. Перформанс успішний лише настільки, наскільки він може "переплавляти" ці все більш ускладнені елементи. У конденсованому перформансі глядачі ототожнюють себе з акторами, і культурні скрипти досягають правдоподібності через ефективність мізансцени. Перформанс зазнає невдачі, коли ця переплавка процесу є неповною: елементи перформансу залишитися розокремленими, і соціальна дія здається недостовірною і штучною, непереконливою.

Отже, кристалізація концепту соціального перформансу – це спроба об'єднати в рамках єдиної теоретичної конструкції колективні уявлення, міфи і наративи, що розуміються як текст (точніше, соціальні тексти), та орієнтовані на них соціальні взаємодії і практики.

Під соціальним перформансом пропонується розуміти процес, в якому актори прагнуть зконструювати зміст соціальної ситуації, по суті, вони продукують те, що щоразу постає як нова соціальність. Важлива подробиця полягає у тому, що актори перформансу не стільки описують світ (якщо взагалі описують), скільки хочуть привнести цей світ в уяву аудиторії; вони хочуть переконати аудиторію у тому, що це і є справжня реальність, що саме таким є справжній стан справ. Власне, саме це й становить ядро критерію успішності перформансу: якщо вистава успішна, то аудиторія переконана. Тим самим перформанс як театральна гра постає як перформатив у просторі комунікативності. Але існує ще один аспект у цій специфічній формі гри, на який вказує С.О. Кравченко: «в сучасних демократичних суспільствах боротьба за владу [...] виступає як боротьба за переконання, що приймає форму спектаклів, котрі продукують емоційно забарвлені смисли, що потужно впливають на почуття людей» [4, с. 20].

Однією з установок цієї нової соціальності є реінтерпретація і неминуча проблематизація культурних моделей і їх кордонів: саме завдяки такій гри вони переходять зі констативу у перформатив (і навпаки). Отже, основний ефект перформансу можна означити як *стрибок меж*, а саме: оскільки перформанс є реальною дією, межі, що відокремлюють його від повсякденного життя, стають досить розмитими. Рамки перформансу розширюються, захоплюючи події, що відбуваються до самої дії, таким чином "мистецтво дії" включає в себе і життєвий простір.

Тут потрібна довідка з історії жанру: перші приклади "мистецтва дії", що з'явилися у 60–70-ті роки ХХ століття, мали на меті підкреслення процесуального характеру мистецтва, а основними ідеями – домінування творчого акту над його результатом та прагнення стерти межу між мистецтвом і дійсністю, розчиняючи художній жест у плинних процесах життя (звідси – концепт людини-моделі як об'єкта творчого процесу, концепт художник як "об'єкта спостереження та суб'єкта креації в дії") [2, 5].

Згадані нові типи творчих актів мають спільні риси – енвайронментальність, перформативність, акційність – риси, що сприяють зануренню «реципієнта» в штучно змодельоване середовище неперервної процесуальності. Це означає, що традиційний процес лімітованої комунікації між «автором і читачем», або у цьому парціальному контексті – актором та реципієнтом – витісняється процесом безпосередньої взаємодії. Глядач і актор є взаємонеобхідними й взаємовідповідальними в просторі створюваного соціального тексту, який приводить в дію закон та легітиміє свободу і тілом усвідомлюване перебування. Людина, рухи якої і відчуття зводяться до набору паттернів, опиняючись в просторі перформансу, потрапляє в зону необхідного розкріпачення, отримує можливість проживання – різної степені адекватності, але якісно нового – досвіду.

Актор, що здійснює перформанс, здійснює дію-висловлювання, але навмисно уникає стверджень. Знову і знову перекидаючи ситуації, пропонує глядачеві створювати власні версії того, що відбувається. Сенсом дійства тут буде тільки те, про що глядач побіжно встиг подумати.

Перформанс, на наш погляд, має цікаву рису, а саме: існує момент репрезентації, в котрій відбувається використання будь-якої системи знаків для виробництва значень. Заданий смисл народжується в процесі інтерпретації та перформативної комунікації та залежить суспільного контексту. (Власне, тому перформанс на початку ХХ ст. став інструментом наповнення новим смислом вже наявних культурних, етичних, соціальних та інших стереотипів, наприклад надання їм «осмисленості», «актуальності»).

Непосвячений (а точніше – невтаємничений) глядач здебільшого не може зрозуміти, що відбувається, і нічого, крім подиву, захід у нього не викликає. Так народжується поле смислових протиріч в сучасній комунікації: вузьке коло «утаємничених», яким відомі алгоритм й ідея перформансу (часто вельми уможлядна), насолоджується новими естетичними переживаннями, переважна ж більшість виступає як неживі декорації. «Перформативне висловлювання – на якому б рівні воно не розглядалося – постає в остаточному рахунку як соціальна дія, яка завжди відтворюється «зі зрушенням», завжди трохи не так, як раніше. Тому зв'язка «перформативне висловлювання – дія» є надзвичайно динамічною» [6], оскільки в її основі знаходиться основна риса постмодерної гри – подвійне кодування.

Завдяки такому подвійному кодуванню перформанс як соціальна дія, в якій здійснюється стрибок меж, дає можливість конструювання нових антропологічних типів, маркування яких – як і процес створення – може вважатися нескінченними.

Основою можливості стрибка меж є той факт, що людина умовою свого існування в постмодерні має позицію «надактивного актора», створюючи тим самим для підтримки своєї ідентичності – «розмитю» з точки зору модерних стандартів – численні соціальні і культурні маски (гедоніст, анонім, номад, фланер, денді, архівіст, колекціонер, фронтір'єр). У перерахованих моделях, в основі яких лежить ідея постсубстанціального Я, реалізується потреба сучасної людини вивільнитися від замкнутої оболонки «характеру», відмовитися від «твердих» рис свого вигляду,

зробити «плинну особистість» предметом рефлексії і таким чином вписатися в нове соціокультурне середовище.

Так, за словами Дж. Батлер, «гендерний перформанс» постійно повторюється, внаслідок чого смисли соціально прийнятих ролей постійно програються і переживаються, тим самим набуваючи загальної легітимності. У її концепції гендер – це не автентичне ядро або «сутність» особистості, обумовлена абсолютною стійкістю, стабільністю, а «перформативна репрезентація, що представляє собою те, що ми здійснюємо в даний момент часу» (цит. за [3, с. 5-6]).

Така можливість, надана перформансом, збігається з радикальними змінами у постмодерній парадигмі, а саме: людина – не одиничне «Я», що усвідомлює само себе, а «щось», що безперервно триває, є постійно рухливим і чутливим. У цій рухливості зникають властивості і, отже, доводиться вести розмову про «людину без властивостей».

Власне, той факт, що в культурі поза-особистісного типу (масового суспільства, «мовчання мас») саме існування цілісної особистості має проблематичний характер, стає об'єктом додаткової критики. Але саме на цій «людину без властивостей» будується один з основних проектів постмодерну: проект глибокої кризи ідентичності сучасної людини, проект «смерті людини» як самототожного індивіда.

Перформанс, отже, можна розглядати як практику деміфологізації особистості. Руйнування міфів повсякденної свідомості здійснюється в актах навмисного акцентування розмитих в постмодерній культурі кордонів між високим мистецтвом і мистецтвом масово-розважальним. Зближення класичних і профанних цінностей обіграється в різних регістрах: від легкої сумної іронії, пародійно-гротескових, фантастично-хімерних форм до дошкульного сарказму.

У цих умовах життя людини перетворюється на постійне творіння меж. Якісно новий ігровий, «перформативний» характер ідентифікації вимагає від людини постійної рефлексії, соціальної та особистої мобільності. Перформативність ідентичності означає, що її форма й зміст не задані наперед, а сформульовані, сконструйовані за ігровим (перформативним) принципом.

Висновки. Перформанс робить можливим спосіб життя особистості в новому культурному середовищі (а саме: комунікативному суспільстві), поєднуючи в собі: а) «досвід людини без властивостей» як постсубстанціональне «Я», що безперервно триває, є рухливим і чутливим; б) «досвід неможливого», тобто досвід трансгресії як висковзання за межі соціокультурних матриць, соціальних ролей і масок у пошуках шуканого означуваного. І оскільки таких дослідів безліч, то комунікативна раціональність малює образ соціального простору як складеного з численних парціальних і приватних практик, не підпорядкованих єдиному принципу, але таких, що артикують особистість за допомогою зацікавленої самопрезентації.

Умовою репрезентації є припущення, що розум – це дзеркало, яке завжди відображає реальність більш-менш спотворено і ніколи – максимально точно, тому наукові методи є способами «полірування дзеркала» (Р. Рорті) з тим, щоб досягти максимальної чіткості, ясності та виразності відбитку. З точки зору перформативності, пізнання не відображає, а створює, засновує – здійснює – реальність. Відмова від «дзеркальної метафори» докорінно змінює розуміння соціальності. Перформативність, в такому її розумінні, завжди несе в собі фактор контингентності (випадковості) локальних інноваційних соціальних практик.

Отже, дійсно може йти мова про ізоморфність ігрових практик постмодерністської естетики, зокрема перформансу і соціальності у комунікативному суспільстві.

Література

1. Alexander J. Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy // Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual / Alexander J., Giesen B., Mast J. – London and New York: Cambridge University Press, – 2006. – 376 p.
2. Алфьорова З. І. Перформанс як візуальне мистецтво / З. І. Алфьорова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2006. – № 7. – С. 3–8.
3. Джагоз А. Введение в квир-теорию. – М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2008. – 208 с.
4. Кравченко С.А. Культуральная социология Дж. Александера (генезис, понятия, возможности инструментария) / С.А. Кравченко // Социологические исследования. – 2010. – № 5. – С. 13-22.
5. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
6. Обухова Е.Н. Перформативность гендера: по следам исследований Джудит Батлер / Е.Н. Обухова // В мире научных открытий. – 2013. – № 1.1(37), Гуманитарные и общественные науки. – С.78-97.

Статья посвящена рассмотрению особенностей феномена перформативности, социального перформанса и форм перформативного конструирования реальности. Игра используется для разъяснения выстраиваемому культурных моделей и типов социального поведения, которые в них конструируются. Перформанс рассматривается как инструмент конструирования действительности, который обеспечивает экспериментирование с границами интерпретации / гиперинтерпретации реальности социального текста. Показано, что перформанс как социальный инструмент сочетает в себе и непредсказуемость (через «разломы рациональности»), и коммуникативность как форму своей реализации.

The article is devoted to the characteristics of the phenomenon of performativity, social performance and performative forms of reality. The game is used to explain the line up of cultural models and types of social behavior which are constructed by its. Performance is considered as a tool for the construction of reality, which provides experimenting with the boundaries of interpretation / hyper-interpretation of social reality of the text. It is shown that the performance as a social tool combines both unpredictability (through "snaps of rationality") and communication skills as a form of implementation.

Статтю подано до друку 23.09.2013.

© 2013 р.

Н. В. Оніщенко (м. Київ)

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ДОПОМОГИ

Постановка проблеми. Вивчення основних видів психологічної допомоги, а також методів роботи фахівця-психолога, дає підставу зробити висновок про те, що на сьогодні і, швидше за все, у найближчому майбутньому, єдину основу для їх класифікації навряд чи буде знайдено. Причиною цього можна назвати різноманіття існуючих видів, типів і форм психологічної допомоги. Складно