

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Національний авіаційний університет

Ahi Evran University (Turkey)

TESOL – Ukraine

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ В МОВІ І КУЛЬТУРІ

Збірник наукових праць

Київ 2019

УДК 821.09(100)(082)
НЗ5

Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць / за заг. ред. А.Г. Гудманяна, О.Г. Шостак. - К.:Талком, 2019. - 318 с.

ISBN 978-617-7685-68-4

Збірник містить тексти доповідей XII Міжнародної конференції з питань національної ідентичності в мові і культурі, що відбулася 22-23 травня 2019 року на кафедрі іноземних мов і прикладної лінгвістики факультету лінгвістики та соціальних комунікацій Національного авіаційного університету (м. Київ, Україна).

УДК 821.09(100)(082)

Головний редактор:

А.Г. Гудманян, доктор філологічних наук, професор
(Національний авіаційний університет, Україна)

Редакційна колегія:

Е. Акіллі, доктор філософії (Історія), академік

Агі Євран університет, Киршехір (Туреччина)

О. В. Артюшкіна, кандидат наук з лінгвістики, доцент
(Університет Жан Мулен Ліон 3, Франція)

Н. О. Висоцька, доктор філологічних наук, професор
(Київський національний лінгвістичний університет, Україна)

Р. І. Дудок, доктор філологічних наук, професор
(Львівський національний університет імені Івана Франка, Україна)

Ю. Л. Мосенкіс, доктор філологічних наук, професор,
(Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
Україна)

А. І. Раду, кандидат філологічних наук, доцент
(Львівський національний університет імені Івана Франка, Україна)

А. В. Чеснокова, професор
(Київський університет імені Бориса Грінченка, Україна)

О. Г. Шостак, кандидат філологічних наук, доцент
(Національний авіаційний університет, Україна)

С. М. Ягодзінський, доктор філософських наук, професор
(Національний авіаційний університет, Україна)

*Рекомендовано до друку Вченою радою факультету лінгвістики та соціальних комунікацій
Національного авіаційного університету (протокол № 3 від 15 травня 2019 р.)*

ISBN 978-617-7685-68-4

© Колектив авторів, 2019
© Національний авіаційний університет, 2019

КУЛ

ПОЕТИКА
ЛІНГВІСТ

Введення

1. *Поетика
тексти*

У своїй по
тілі літератури
іноземної, чу
репрезентацію
репліками, що
наприклад, у
Андрухович чи
пов'язані з лі
подаються в с
фонетичного
відторження
образом агрес

1.1. *Від піс*

Але як
тракуватися
політико-істо
образ росій
лінгвокульту
тенденції ре
радянський
позитивним,
насамперед,

1. Снуе

Дарина Гладун
Інститут літератури НАН України
м. Київ

ТІЛЕСНІСТЬ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ПЕРФОРМАНСІ «МЕТОД АБРАМОВІЧ ДЛЯ СКАРБІВ»

Дана робота зосереджена на дослідженні тілесності у якісно новому типі перформансів мисткині сербського походження Маріни Абрамовіч, який сама авторка називає *Методом Абрамовіч* [далі: *Метод*]. Оскільки *Метод* є відносно новим (художниця датує його початок 2007-им роком), його особливості наразі є мало дослідженими вітчизняними науковцями.

У роботі буде розглянуто: 1) тілесність у перформансах Маріни Абрамовіч у рамках *Методу* і поза ним; 2) текст правил як невід'ємну складову *Методу*; 3) особливості взаємодії акторів із текстами рідкісних книг у рамках перформансу «Метод Абрамовіч для скарбів».

Врахувавши погляди на тілесність філософа М. Мерло-Понті, а також наукові статті й монографії О. Гомілко, Г. Валенсі, Н. Медведевої, В. Погорелова, Т. Червінської, я зосереджую увагу, зокрема, на культурологічному аспекті тілесності.

Тілесність у контексті мистецтва перформанс має колосальну вагу, адже і теоретики (Р. Голдберг, Е. Фішер-Ліхте) і митці (М. Абрамовіч, Р. Діржис, В. Одрехівський) визначають її однією з обов'язкових складових (та необхідних умов для створення) перформативного мистецтва. Попри засадничу відкритість до аудиторії й нівелювання межі між перформером та глядачем, на якій наголошує Р. Голдберг, певна відмінність у досвіді тілесного переживання перформера та публіки, однак, виникає. Переважно, це пов'язано із тим, що тіло виконавця глядач апіорі сприймає як чуже, тому не може отримати аналогічний *тілесний* досвід, натомість отримуючи досвід *споглядання*. До перформансів, де за всіма, крім перформера, закріплена роль глядача, у мистецькому доробку Маріни Абрамовіч належать «Ритм 10» (1973), «Ритм 5» (1974), «Ритм 4» (1974), «Губи Томаса» (1975), «Мистецтво повинно бути красивим, митець повинен бути красивим» (1975), «Вивільняючи голос» (1975) тощо. Можливість отримати тілесний досвід відмінний від досвіду *споглядання* Маріна Абрамовіч надала публіці у рамках дійства «Ритм 0», яке відбулося у Неаполі у 1974 році. Протягом 6 годин усі глядачі могли взаємодіяти з тілом мисткині за допомогою одного з 72 предметів. Цей перформанс вплинув на формування *Методу Абрамовіч*, оскільки у його рамках Маріна (вперше у своїй практиці) зробила особливий акцент на тілесності глядача і надала йому можливість пережити якісно інакший тілесний досвід, ніж *досвід стороннього* (вимушеного або випадкового) *споглядання* – досвід взаємодії із тілом митця як об'єктом. Також художниця наклала на публіку досить чіткі обмеження (перелік правил обов'язкових для ознайомлення та виконання).

Тіло-образ Маріни Абрамовіч (як митця-перформера) у рамках *Методу* завжди відсутнє. Роль художниці – конструювання умов (укладання правил), згідно з якими функціонує простір. Люди у просторі можуть отримати досвід двох типів: досвід *акції* (*дії*) та досвід *фасилітації* (обидва чітко регламентовані правилами). *Фасилітатори* виконують функцію спостерігачів та регулюють поведінку *акторів*: озвучують правила, знайомлять *акторів* із простором, координують перебування *акторів* у просторі, якщо у цьому є потреба. Наявність *актора* та *фасилітатора* споріднює *Метод* з більш поширеним типом перформансів, у яких

диференційовані ролі перформера та глядача. На відміну від глядача у таких перформансах, *фасилітатор* у *Методі Абрамовіч* не лише *спостерігає* і має теоретичну можливість взаємодіяти з *актором* у рамках, означених правилами та/або логікою дійства, але також має досвід *актора*, оскільки, за правилами *Методу*, перед отриманням досвіду *фасилітатора* мусить отримати досвід *актора*. Порівняно з іншими перформативними практиками, *Метод Абрамовіч* має більш універсальний характер, оскільки і діячем, і спостерігачем може бути фактично будь-хто. Навіть сама Маріна Абрамовіч для участі у перформансі в рамках *Методу*, мусить підпорядковуватися правилам та обирати одну з двох встановлених нею ролей (*актор* або *фасилітатор*). За будь-яким *актором* у рамках *Методу* однаковою мірою закріплені і тілесність як презентація тіла, і тілесність як наявність тіла, і тілесність як повнота (за В. Погореловим).

Метод Абрамовіч перетворює перформанс із унікального акту мистецтва, невіддільно пов'язаного з особою митця-перформера, на **публічний партисипативний досвід** (множинність унікальних досвідів, регламентованих митцем), в основу якого закладено принцип масовості й тиражування. Р. Краусс простежує аналогічні процеси (зміна фокусу мистецтва зі створення унікального об'єкту на масове виробництво) у сучасній фотографії, кіномистецтві, живописі, скульптурі тощо. За Р. Краусс, здатність до відтворюваності не лише характеризує, але іноді й лягає в основу сучасного капіталістичного мистецтва. Попри те, що мистецтво перформанс часто називають некомерційним, бачимо, що воно, втім, не уникало впливу ринку.

Подібність досвіду кожного *актора* та *фасилітатора* забезпечується *правилами*, у рамках яких зобов'язані діяти всі без винятку учасники. Ці правила можуть бути написаними на стіні біля входу або надруковані на аркушах паперу (їх також можуть озвучувати *фасилітатори*). Текст правил (англійською та мовою більшості населення країни, у якій відбувається перформанс) є обов'язковою складовою перформансів у рамках *Методу Абрамовіч*.

У публічному партисипативному досвіді «Метод Абрамовіч для скарбів» (2012), який відбувся у Данській королівській бібліотеці, в одному з залів бібліотеки *актори* могли почути уривки текстів із унікальних архівних книг, які не видають пересічному читачеві

(зокрема, «Історія франків» VII століття, пам'ятки Середньовічної літератури, рідкісне видання Фройда тощо). Книги експонувалися у закритій скляній вітрині у тому ж просторі. У правилах зазначено, що перед прослуховуванням тексту, *актор* повинен зайняти комфортне положення на одному з *об'єктів* та обрати текст для прослуховування. Під час перебування у залі, діяч не може вільно пересуватися, та мусить сприймати текст, який лунає у його навушниках, із заплющеними очима, ніби застигнувши на широких дерев'яних полицях. Водночас, так само застиглими є і книги у вітрині. «Метод Абрамовіч для скарбів» не порушує загальних правил перебування в бібліотеці (текст лунає негучно; *актори* не можуть швидко пересуватися; заборонено розмовляти та/або взаємодіяти з іншими *акторами*). Тексти начитані без змін такими, якими вони є на сторінках книг, але відтворені не повністю. Уривки для відтворення є наперед заданими [Маріною Абрамович]. Разом із тим, вони не лунають із гучномовців. Подібно до того, як читачі приходять у бібліотеку і мають змогу отримати будь-яку книгу для тимчасового особистого користування, *актори* мали змогу отримати плеєри та прослухати будь-який трек (із записом тексту). За один візит можна було послухати лише один запис. Разом із тим, *актори* не мали права приносити з собою будь-які речі, відповідно, не могли перевірити відповідність озвученого тексту оригіналу, зробити нотатки, записати на диктофон, зробити фотографію тощо. Тож досвід у рамках «Методу Абрамовіч для скарбів» не міг бути задокументованим *акторами*.

У рамках простору бібліотеки відбувалася опосередкована взаємодія *актора* з давніми та більш сучасними рідкісними книгами, натомість безпосередньо діячі взаємодіяли з дерев'яними об'єктами, створеними для *Методу*. Мисткиня перетворила досвід пізнання рідкісних книг також і на досвід пізнання себе, своєрідної медитації, занурення у власну свідомість *акторами*.

У рамках «Методу Абрамовіч для скарбів» тиражованими стали тілесний досвід перебування в заданому просторі і досвід своєрідної медитації (занурення у текст, який діяч сприймає із заплющеними очима нерухомо протягом значного (близько години) проміжку часу). Так само тиражованими стали й унікальні пам'ятки літератури, доступ до яких є суворо регламентованим правилами бібліотеки.

Тож особливість *Методу Абрамовіч* полягає у переакцентуації тілесності. Дії у рамках перформансів *Методу* зумовлені не лише правилами (які є константою), але й особою *актора*, його горизонтом очікувань (змінна), тому пережитий у рамках перформансу тілесний (дообразний) досвід є водночас типовим (тиражованим) та унікальним. Текст правил, які чітко регламентують дії *акторів* і *фасилітаторів*, є обов'язковою складовою перформансів *Методу Абрамовіч*. У рамках «*Методу Абрамовіч для скарбів*» (2012) окрім правил, *актори* мали змогу взаємодіяти з текстами рідкісних книг через посередництво аудіозапису та сприймати ці книги як об'єкти у вітрині, але не мали змоги взаємодіяти з текстом безпосередньо. Цим Маріна Абрамовіч ставить питання про значення книги як фізичного об'єкта і, водночас, носія інформації та культурно-історичної пам'яті у контексті постмедійної доби.

Література

1. Abramović Method for Treasures. – København : DET KGL. BIBLIOTEK, [2012]. – 38 p.
2. Абрамович М. Пройти крізь стіни / Пер. з англ. О. Михеда. – Київ : ArtHuss, 2018. – 384 с.
3. Киричок О. Філософія: підручник для студентів вищих навчальних закладів. – Полтава : РВВ ПДАА, 2010. – 381 с.
4. Краусс Р. «Путешествие по северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2017. – 104 с.
5. Перформанс // Берд М. 100 ідей, що змінили мистецтво / Пер. з англ. О. Українця та К. Дудки. – Київ : ArtHuss, 2018. – 208 с. – С. 180-181.
6. Погорелов В. Тілесність людини як категорія сучасної художньої культури // Вісник ХДАДМ. Образотворче мистецтво. – Х., 2011. – Вип. 1. – С. 115-117.
7. Червінська Т. Феномен тілесності в соціокультурному та семантичному вимірі // Актуальні проблеми соціології, психології та педагогіки: збірник наукових праць. – Вип. 10. – К. : Фенікс, 2010. – С. 21-29.