

Міністерство освіти і науки України  
Національний університет «Острозька академія»  
Навчально-науковий інститут соціально-гуманітарного менеджменту  
Кафедра української мови і літератури

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеня магістра  
на тему «Перформативні виміри драматургії Лесі Українки»

Здобувачки вищої освіти  
за другим (магістерським) рівнем  
2-го року навчання групи МУФ-61  
спеціальності 035 «Філологія»  
освітньо-професійної програми  
«Українська мова і література»  
Процишиної Ярослави Іванівни

Керівник – докторка філологічних наук,  
доцентка, професорка кафедри  
української мови і літератури  
Національного університету  
«Острозька академія»  
Вісич Олександра Андріївна  
Рецензент – докторка філологічних наук,  
професорка кафедри філософії та  
культурного менеджменту  
Національного університету  
«Острозька академія»  
Янковська Жанна Олександрівна

Острог, 2022

## ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ У СУЧАСНІЙ ГУМАНІТАРИСТИЦІ	7
1.1. Спектр тлумачень понять «перформанс» і «перформативність»	7
1.2. Розмаїття перформативних форм у сучасному мистецтві	15
1.3. Перформанс як компонент художнього тексту	23
РОЗДІЛ II. ВТІЛЕННЯ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ	33
2.1. Сучасні тенденції рецепції драматургії Лесі Українки	34
2.2. Театр у житті та творчості Лесі Українки	38
2.2.1. Функція перформансу в драматичній поемі «Оргія»	40
2.2.2. Споглядання дійства як частина перформансу	48
2.2.2.1 <i>Рецепція власного глядацького досвіду в драматичній поемі «Адвокат Мартіан»</i>	49
2.2.2.2 <i>Роль глядача у драмі «Руфін і Прісцилла»</i>	54
2.2.3. Перформативний потенціал ритуалу в драматургії Лесі Українки	63
ВИСНОВКИ	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	74

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Упродовж останніх десятиліть категорія «перформативність» стала предметом досліджень учених різних галузей науки: мовознавства, літературознавства, культурології, антропології, етнографії, естетики, соціології, філософії, психології, театрознавства, драмознавства, теорії та практики комунікації. Узявши свої витoki з філософії мови, перформативність актуалізувалася чи не в кожній сфері нашого життя: за допомогою цього концепту можна пояснити як щоденні ритуали кожної людини, так і розподіл соціальних ролей, і навіть гендерну теорію. Одночасно з цим поняттям розвивався перформанс, без якого ми не можемо уявити постмодерну культуру. Перформативними студіями цікавляться такі закордонні та українські вчені, як Джон Остін, Річард Шехнер, Еріка Фішер-Ліхте, Джудіт Батлер, Ірина Нечиталюк, Наталя Малютіна, Максим Карповець та інші.

Як і кожне соціокультурне чи мистецьке явище, у певний момент розвитку перформанс знайшов відображення в художньому тексті. Але й текст став не просто відображенням перформансу, але й засвідчив власне тяжіння до перформативності. Закономірно, що з розвитком перформативних студій зріс інтерес і до текстологічних досліджень. Перформанс є порівняно новим явищем літературознавчого дискурсу, що викликає наукову увагу до нього та спонукає до вивчення художніх текстів крізь призму перформативності, й найбільш придатним матеріалом для аналізу стає драматургія.

Логічним є звернення до драматичного доробку Лесі Українки, авторки, чия творчість засвідчує провідні тенденції української та світової літератури. Важливо, що у своїх драматичних творах Леся Українка прописувала власну концепцію театру як культурної інституції, а також театральності як питомої ознаки людського повсякдення. Нерідко театральне дійство, перформанс ставали компонентами її текстів. Протягом останніх років лесезнавчі студії суттєво активізувалися, залучаючи різноманітні методології до аналізу творів письменниці (гендерна, постколоніальна критика, екокритика, семіотичний аналіз тощо). Утім, перформативна поетика драми Лесі Українки не отримала

гідного осмислення. Вважаємо, що дослідження перформативних вимірів драматургії Лесі Українки має особливу актуальність для українського літературознавства. Потенціал текстів письменниці є невичерпним, тому їх глибокий і всебічний аналіз дає змогу відкрити нові аспекти драматичного доробку та створює основу для подальшого ґрунтовного вивчення творчого спадку Лесі Українки.

**Об'єкт дослідження** – драматичний доробок Лесі Українки в перформативному аспекті, зокрема драматичні поеми «Оргія» та «Адвокат Мартіан», драма «Руфін і Прісцилла».

**Предмет дослідження** – особливості реалізації перформативної поетики у драматичних текстах Лесі Українки.

**Мета кваліфікаційної роботи** – комплексно схарактеризувати особливості перформативного потенціалу драматичних творів Лесі Українки.

Мета дослідження передбачає розв'язання комплексу **завдань**:

- 1) розкрити суть понять «перформанс» і «перформативність»;
- 2) описати різноманіття перформативних форм у сучасному мистецтві;
- 3) дослідити особливості реалізації перформативності в художньому тексті;
- 4) схарактеризувати сучасні тенденції в рецепції творчості Лесі Українки;
- 5) проаналізувати драматичні поеми «Оргія», «Адвокат Мартіан» і драму «Руфін і Прісцилла» крізь призму перформативності;
- 6) вивчити перформативний потенціал ритуалу в аналізованих текстах.

**Методологічну й теоретичну основу** магістерської роботи складають праці закордонних та українських науковців, що займаються перформативними студіями, а саме Джона Остана, Річарда Шехнера, Джудіт Батлер, Еріки Фішер-Ліхте, Натаніеля Леонарда, Максима Карповця, Ірини Нечиталюк, Наталі Малютіної, Катерини Станіславської. Основою для розуміння драматичних текстів Лесі Українки стали напрацювання таких українських літературознавців, як Світлани Кочерги, Олександри Вісич, Марії Моклиці,

Ольги Турган, Ганни Гаджилової, Надії Колошук та ін. Важливим концептуальним опертям для дослідження стала монографія Олександри Вісич «Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі».

**Методи дослідження.** У роботі застосовано перформативний аналіз, що дозволив схарактеризувати різноманітні прояви перформансу у літературному тексті на структурному, наративному, композиційному та концептуальному рівнях. Інтерпретація перформансу як явища, тісно пов'язаного з феноменом метадрами, зумовила застосування метадраматичного аналізу. У роботі також використано історико-культурний метод з метою окреслення історичної традиції перформативних практик, а також їх зв'язків з різними видами мистецтв. У роботі також задіяно елементи інтермедіального аналізу.

**Наукова новизна** магістерського дослідження полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві було проаналізовано драматичні твори Лесі Українки у світлі теорії перформативності, комплексно схарактеризовано особливості реалізації категорії «перформативність» у художньому тексті, виявлено перформативні елементи в досліджуваних текстах, простежено, на яких рівнях тексту актуалізується перформативність, вивчено перформативний потенціал ритуалу в текстах.

**Практичне значення одержаних результатів.** Матеріали кваліфікаційної роботи розширюють методологічні обрії сучасного лесезнавства, пропонуючи новий, перформативний підхід до аналізу драматургії Лесі Українки. Результати дослідження можуть стати основою для подальшого вивчення поезики перформансу в літературному тексті, а також можуть бути використані під час викладання української літератури, написання кваліфікаційних та наукових робіт.

**Апробація результатів дослідження.** Окремі положення магістерського дослідження було представлено в доповіді («Категорія «перформативність» у сучасному літературознавстві») на XXVII викладацько-студентській конференції «Дні науки» в Національному університеті «Острозька академія», секція «Теоретико-методологічні аспекти сучасного літературознавства»

(м. Острого, 16–20 травня 2022 р.), а також у доповіді («Перформативна функція танцю в драматичній поемі Лесі Українки «Оргія»») на Всеукраїнській студентській науково-практичній інтернет-конференції «Пріоритети філологічної освіти» (13 травня 2022 р.).

**Публікації.** Окремі аспекти дослідження викладено в статті «Функція мистецького перформансу в драматичній поемі Лесі Українки «Оргія»», опублікованій у Науковому блозі Національного університету «Острозька академія».

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків і списку використаних джерел, який містить 88 позицій. Загальний обсяг роботи – 82 сторінки, з них 71 сторінка – основного тексту.

## РОЗДІЛ І

### ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ У СУЧАСНІЙ ГУМАНІТАРИСТИЦІ

#### 1.1. Спектр тлумачень понять «перформанс» і «перформативність»

Мистецтво перформансу формувалося протягом кількох десятиліть минулого століття та знайшло свій вияв у різних соціокультурних і мистецьких сферах. Сучасному мистецтву притаманна наявність відмінних або ж навіть суперечливих концепцій, напрямів, художніх принципів, що пояснює різноманіття трактувань явища перформансу. Чимало науковців вкладають розбіжні сенси у це поняття, що зумовлено його новизною та багатогранністю. Водночас це спонукає нас проаналізувати якнайбільше трактувань та окреслити спектр тлумачень понять, пов'язаних із перформансом.

Варто зазначити, що термінологічний апарат перформативних студій ґрунтується якнайменше на трьох концептах: «перформативність», «перформанс» і «перформатив». Найпершим у науковий дискурс було введено поняття «перформатив», що спонукає нас почати з аналізу саме цього терміна. Спочатку його почали вживати у сфері філософії мови. Поняття ввів філософ Оксфордського університету Джон Остін, який заклав основи теорії мовленнєвих актів. У своїй праці «How to do things with word» Остін стверджував, що існують висловлювання, які не просто констатують чи описують щось, а є конкретними діями [84]. До таких висловлювань належать клятви, накази, вітання, попередження у формі першої особи однини. До прикладу, якщо реєстратор шлюбів скаже речення «Я оголошую вас чоловіком і дружиною», то він не просто опише дійсність, а виконає конкретну дію (оголосить когось подружжям), яка матиме юридичну силу. Або ж якщо мовець у певній ситуації промовить фразу «Заповідаю наручний годинник своєму брату», то це речення не просто дасть нам інформацію, з якою ми можемо погодитися чи не погодитися, а буде конкретною дією, яка матиме певні наслідки. Такі висловлювання Джон Остін назвав перформативами.

Головна ідея теорії мовленнєвих актів полягає в тому, що, вимовляючи речення в ситуації спілкування, мовець здійснює певну дію: повідомляє співрозмовнику про щось, просить, обіцяє, наказує, засуджує тощо. Отже, перформатив – це висловлювання, еквівалентне дії, вчинку; повідомлення, яке не можна оцінити в межах категорій істинності/неістинності [83, с. 80–81].

Згодом Джон Остін розширив поняття перформативу від висловлювання чи повідомлення до соціальної дії у вигляді відтворюваних ритуалів (шлюбні церемонії) та нелінгвістичних перформативів (жести ввічливості, вдячності) [37, с. 16]. Власне, поняття «ритуал» стало ключовим у визначенні перформативності в Річарда Шехнера та Єжи Гротовського.

Про термінологічну невизначеність понять «перформанс» і «перформативні практики» в сучасному мистецтвознавстві пише Руслана Безугла [8]. Вона наголошує на важливості уточнення основних понять, бо вільне поводження з термінологією та термінологічне новаторство ускладнює усвідомлення непростих проблем, заважає порозумінню як на рівні повсякденної комунікації, так і в науковому середовищі.

Термінологічна невизначеність починається із дискусій щодо етимології слова «перформанс», хоча більшість дослідників сходиться на тому, що «термін було запозичено з англійської мови, в якій слово “performance” (виконання, виступ, гра, вистава) використовували на позначення майже будь-якої публічної артистичної дії (зокрема й поетичних вечорів, музичних та театральних вистав, концертів, читання маніфестів, виступів дадаїстів тощо)» [8, с. 19]. Проте оскільки цей іменник в англійській мові використовують не лише для позначення мистецьких явищ, а й в інших сферах («school performance» – успішність у школі, «linguistic performance» – використання мови), для конкретизації терміна до нього почали додавати слово «art» (мистецтво). Це спричинило розмежування понять «performance art» (мистецтво перформансу) і «performing art» (перформативне мистецтво). Терміном «performance art» позначають сам перформанс, коли перформер є автором концепції та її виконавцем, він одночасно і презентує ідею, і виконує її [58, с. 155]. Тоді як



терміном «performing art» позначають усі виконавські мистецькі форми, які розгортаються на сцені в реальному часі, а автор у цьому випадку лише створює дію. Прикладом перформативних мистецтв може бути драматична вистава, опера, балет, мюзикл, естрадне шоу тощо. Руслана Безугла пише, що «до значної кількості мов слово “performance” увійшло за допомогою транслітерації для позначення жанру (виду, напрямку, форми тощо) мистецтва», а слово «art» використовують опційно, зокрема в українській мові уточнювальне слово «мистецтво» майже не використовують [8, с. 20].

Якщо проаналізувати українськомовні та англomовні словникові статті, де дають визначення поняттю «перформанс», то можна зауважити, що усталеної фіксації цього поняття немає. Руслана Безугла вказує, що в Оксфордському словнику американського мистецтва перформанс трактують як «вид міждисциплінарного й обумовленого часом висловлювання, що зосереджує увагу на тілі й психологічній підготовці художника», а також автори словника вказують, що історично це явище виникло із гепенінгу, флюксусу, концептуального мистецтва й елементів сучасного танцю та пов'язане з «періодами контркультурного індивідуалізму й антикомерціалізації» [8, с. 20]. За словами дослідниці, в інших англomовних словниках перформанс тлумачать як вид театральної вистави, складниками якої є «особистість художника й процес вираження й розвитку його ідей», або ж як театральну виставу, що містить у собі різні форми мистецтв.

У «Словнику мистецьких термінів» вказано, що перформанс – це «один із різновидів акціонізму, коротка вистава, виконана митцем перед публікою (найчастіше в художній галереї, музеї або на відкритому повітрі)» [67]. Також автори пишуть, що «на відміну від театральної вистави, виконавці не грають ролі, а виконують цілком реальні дії» [67].

Максим Карповець зазначає, що в широкому значенні «перформансом є будь-яка чуттєво-тілесна практика повсякденного життя, що має характер театрального акту або спектаклю» [27, с. 3]. Катерина Станіславська пише, що перформансом є певне дійство, яке «виконується за визначеним планом одним

або кількома учасниками перед запрошеною публікою; це жива візуально-процесуальна композиція із символічними атрибутами, позами, жестами, діями» [68, с. 155]. За словами дослідниці, перформанс може існувати як у реальному часі, так і бути продемонстрованим через фото- та відеодокументацію. Польський митець Януш Балдига вважає, що перформанс є мистецтвом приватного жесту, який у публічному просторі звертається до проблем людського самоусвідомлення, прагнення та емоцій [Цит. за: 82, с. 80].

Перформанс має чотири обов'язкові компоненти: його виконують у конкретному місці впродовж певного часу, тіло митця є основним матеріалом, а метою є комунікація із глядачем [68, с. 155]. «Дії, котрі відбуваються під час перформансу, можуть виходити за рамки загальноприйнятих етичних норм: неочікуваність, провокативність, епатаж є елементами естетики даної мистецької форми» [68, с. 155]. Сагітова зазначає, що саме в цьому полягає відмінність перформансу від інших форм образотворчого мистецтва, як-от картина чи скульптура, бо там твір є виставленим об'єктом [61, с. 90].

У сучасній гуманітаристиці перформанс розглядають не лише як форму, жанр, вид чи напрям мистецтва, а також як ритуал, карнавальну дію, вид насилля, пародію, соціокультурне явище тощо. Один із засновників дисципліни «Performance Studies», американський режисер і критик театру Річард Шехнер вважає, що перформансом є «втілена поведінка» (embodied behaviour) – будь-яка людська дія перед іншими людьми в повсякденному житті світових культур, в яких кожна подія, ритуал, традиція і щоденна дія мають перформативний характер [Цит. за: 8, с. 21]. «Концепція перформансу Шехнера – це одна зі спроб знайти методологію, що була б дієвою й адекватною при аналізі сучасної культури і мистецтва» [8, с. 21]. Варто зауважити, що науковець досліджував «не практики театралізованої поведінки, яка виникає внаслідок виконання людиною різних соціальних ролей, – в центрі уваги були певні повторювані ритуали, поведінкові патерни, в які людина входила автоматично, точно знаючи як у цій ситуації (до речі, відмінній від її звичної реальності) треба поводитись» [37, с. 20].

У перформативній теорії Шехнера особливе значення має ритуал, тому дослідник чимало на цьому акцентує. Він пише, що ми щодня виконуємо десятки ритуалів, і вони можуть бути пов'язані з релігією, повсякденним життям, політикою, бізнесом, судовою системою, соціальними чи професійними ролями тощо [86, с. 52]. Різдвяна вечеря, поховання людини, зустрічання гостей, виконання державного гімну, весільна церемонія – все це є ритуалами. Навіть тварини виконують свої ритуали: коли вовк перемагає іншого вовка, то закидає голову догори і виє, що знаменує його перемогу [87].

Крістоф Вулф подає таке визначення цього поняття: «Ритуали можна розуміти як символічно закодзовані тілесні процеси, що створюють та інтерпретують, зберігають та змінюють соціальну реальність» [Цит. за: 29, с. 147]. Максим Карповець зазначає, що «реалізація перформативної дії неможлива без ритуалу, який також не може реалізуватись без інсценування. Саме ця ознака й відрізняє перформативну дію від будь-якої іншої дії, адже учасники перформансу не просто роблять щось, а показують комусь, як вони щось роблять» [29, с. 147].

Щодо третього концепту – перформативності, то Річард Шехнер вважає, що нею є здатність наділяти об'єкт (у різних сферах: суспільній, політичній, економічній, особистісній, художньо-артистичній) характеристиками перформансу [42, с. 17]. Про перформативність як збіг сенсу з його проявом говорить керівниця групи «Танцлабораторіум» Лариса Венедіктова: «Замість того, аби описувати світ, перформативне мистецтво діє в процесі повідомлення, з одного боку, враховуючи час, який проходить, а з іншого – відкриваючи простір сумніву, адже перформативне повідомлення неможливо перевірити на істинність» [37, с. 17].

Максим Карповець пише, що формування перформативної теорії культури відбувалось у руслі постструктуралізму: «Уже постструктуралісти намагались переосмислити перформатив у контексті культури, критикуючи й доповнюючи теорію Остіна у дусі літературознавства (Шошана Фелман), гендерної теорії

(Джудіт Батлер, Ів Косовські Седжвік, Сандра Лі Барткі), філософії (Жак Дерріда) та соціології (Ервін Гофман)» [28, с. 139].

Концепт «перформанс» використовують також для пояснення низки соціальних подій. Зокрема, Джефрі Александер, американський соціолог, звертав увагу на театральну концепцію перформансу і запропонував вивчати соціальні події як перформанс [21]. За його словами, культурний перформанс є соціальним процесом, під час якого актори демонструють іншим людям зміст їхньої соціальної ситуації [21]. Пітер Сноу, навпаки, «пропонує розглядати суспільство як постійний перформативний акт, що здійснюється акторами у відповідний спосіб» [28, с. 139]. Тамара Гундорова зазначає, що «загальна тенденція в теорії перформансу полягає в тому, щоб вивести цю категорію поза межі театральності й виявити соціокультурну значущість перформансу» [21].

Джудіт Батлер виводить поняття перформативності у сферу філософії гендеру і розвиває ідею статі як перформативного феномену. Дослідниця наголошує, що гендерні ідентичності (і не лише гендерні, а й інші) значною мірою творяться тому, що ми повторюємо ритуалізовані практики щоденного життя [13]. Можна стверджувати, що бути кимось – це наслідувати певний зразок поведінки, підтверджувати сподівання. Наприклад, якщо хтось хоче бути літературним критиком, то він повинен читати книжки, писати відгуки про них, говорити про літературу в соціальних мережах, на радіо чи телебаченні. Тобто щоб стати літературним критиком, людина повинна робити те, що роблять літературні критики, і коли вона це робить, то фактично стає літературним критиком.

На думку Джудіт Батлер, статі як об'єктивної позакультурної людської ознаки немає, а існує лише гендер у формі перформативу [28, с. 139]. До середини ХХ сторіччя у гуманітаристиці переважав підхід, згідно з яким певним категоріям людей були притаманні конкретні, «запрограмовані» риси та якості. Наприклад, чоловікам було властиво бути агресивними та прямолінійними, а жінкам – чуйними та делікатними. Також за допомогою цього підходу було нормальним виправдовувати рабство, кажучи, що

темношкірі люди схильні до покірності та фізичної праці. На думку Джудіт Батлер, немає ментальних і соціальних якостей та рис, які можуть бути притаманні тій чи тій статі від природи, а ідентичність людини формується лише завдяки її оточенню. Відтак гендер «виражає не стільки те, ким ми є, скільки те, як ми взаємодіємо з оточенням, та оточення взаємодіє з нами» [62]. За час свого розвитку суспільство сформувало бінарно розподілені гендерні ролі, які «призначають» усім від народження (зазвичай зважаючи на біологічну стать), і впродовж життя про ці ролі постійно нагадують за допомогою певних мовленнєвих конструкцій чи ритуалів. Більшість із нас певною мірою дотримується цих ролей, а ті, хто виражає свою ідентичність у відмінний від соціально сконструйованого спосіб, можуть зазнавати підвищеного тиску з боку суспільства [62].

До прикладу, якщо ми побачимо людину з довгим волоссям, нафарбованими нігтями та рожевою сумкою, то найімовірніше подумаємо, що це жінка. Але що дозволило нам зробити такі висновки? Можливо, ми побачили чоловіка? А якщо людина перед нами буде одягнена у смокінг і матиме коротко стрижене волосся, то ми подумаємо, що це чоловік? Суспільство за роки свого розвитку виробило чимало стереотипів, згідно з якими ті чи ті риси та якості ми вважаємо ознаками певної статі. Хоча насправді стать – це лише біологічна ознака, і ми не можемо її визначити, проаналізувавши поведінку людини чи те, у що вона одягнена. Ми можемо говорити лише про гендер, тобто соціальну стать людини. Власне, гендер є перформативним феноменом, тобто залежить від поведінки самої людини, і ми можемо дотримуватися своєї гендерної ідентичності, виконуючи дії, які, на думку соціуму, є їй притаманні, або ж не дотримуватися.

Пишучи про теорію гендерної перформативності, Джудіт Батлер зазначає, що «норми діють через нас ще до того, як ми отримуємо можливість діяти взагалі, і коли ми таки вдаємося до певних дій, це є повторенням норм, які на нас впливають, можливо, з певними змінами або несподіванками, але все одно у зв'язку з нормами, які є давнішими та більшими за нас» [6, с. 99–100]. Для

доведення істинності своїх думок про перформативність Джудіт Батлер наводить приклад про нелегальних іммігрантів, які 2006-го року вийшли на вулиці Лос-Анджелеса і почали співати національний гімн США. За допомогою цього публічного перформансу вони вимагали від уряду, щоб їм дозволили стати громадянами США. Тобто вони реалізували право на вільне зібрання, насправді не маючи цього права, адже воно надається лише громадянам. Тож вони утверджували право, якого не мали, саме для того, щоб їм це право надали [6, с. 93–94].

Серед науковців є ті, хто підтримав перформативну теорію Джудіт Батлер (Сандра Лі Барткі), і ті, хто її розкритикував (Карен Барад, 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» [28, с. 139].

Приклад із нелегальними іммігрантами у США наштовшує на думку про перформативність Революції гідності: виходячи на Майдан, українці реалізовували, стверджували право на свободу, якого їх хотіли позбавити. Максим Карповець стверджує, що «Майдан був потужним перформативним актом» [26], а Тамара Гундорова зазначає, що український Євромайдан 2013-2014 років «став простором соціально-культурного перформансу, де формувалися нові національні, соціальні, політичні та гендерні типи зв'язків, закорінені в епосі постмодерну початку XXI сторіччя» [21]. Будь-яка революція, зокрема Євромайдан, є прикладом перформативного акту як особливої події, що «розірвала культурно-генетичний зв'язок із попереднім політичним режимом і заклала основи для нового історичного курсу» [26]. За словами Максима Карповця, Майдан є не просто маніфестом чи описом реальності, а безпосереднє, трагічне творення цієї реальності на межі гри й дійсності, людського і нелюдського, наслідком чого стало переродження українського суспільства.

Отже, в цьому підрозділі ми окреслили спектр тлумачень понять, пов'язаних із перформативними студіями, зупинившись на трьох концептах: перформативі, перформансі та перформативності. Терміном «перформатив» називають висловлення, еквівалентне вчинку чи дії. Поняття «перформанс» досі не має єдиного підходу щодо трактування. Чимало дослідників тлумачать його як мистецьке явище, форму, вид, жанр чи напрям мистецтва. Також це поняття трактують як соціокультурне явище і виводять цю категорію за межі театральності. Варто наголосити, що кожне з тлумачень має право на існування, а така велика кількість підходів до розуміння перформансу вказує на багатогранність і глибину цього поняття. Поняття «перформативність» теж не має чіткої термінологічної означеності. Найбільш влучним, на нашу думку, є трактування його як збігу сенсу з його проявом. Ще зазначимо, що це поняття стосується не лише мистецтва: за допомогою нього пояснюють настільки багато аспектів із різних сфер діяльності людини, що перформативність можна назвати ознакою нашого життя.

## **1.2. Розмаїття перформативних форм у сучасному мистецтві**

Перформативність взяла свої витoki з філософії мови, але знайшла свій вияв у різних соціокультурних і мистецьких сферах, що зумовлено зокрема різноманіттям підходів до трактувань цього явища. У цьому підрозділі ми зосередимося на розмаїтті перформативних форм у сучасному мистецтві.

Мирослава Мельник і Наталія Ковпак пишуть, що перформанс виник із вуличних виступів футуристів, клоунади дадаїстів і театру Баухауза. Дослідниці вважають, що поява цього явища пов'язана з проблемами живопису авангарду: «подолання живописного простору картини, вихід до конструкції як основна тенденція авангардного мистецтва» [46, с. 89]. Наталія Шевченко зазначає, що перформанс з'явився в колі радикальних художників кінця 50-х років ХХ століття як неортодоксальна художня практика [80, с. 228].

Сам термін «перформанс» уперше застосував американський композитор Джон Кейдж у 1952 році, назвавши так свій твір «4'33"». Упродовж чотирьох

хвилин і тридцяти трьох секунд виконавці композиції не утворюють жодних звуків зі своїх інструментів. Задум автора полягає в тому, що змістом твору є звуки навколишнього середовища, які будуть почуті під час прослуховування композиції [52]. Як ми зазначали раніше, одним із компонентів перформансу є комунікація з глядачем, і саме в цьому дійстві реакція публіки є дуже показовою: дехто встав і полишив залу, хтось метушився на місці, хтось чекав, поки піаніст почне грати. Фактично звуки, які утворювали глядачі, і були звуками композиції. Наталія Шевченко вважає, що в цьому перформансі заклик послухати тишу, з якої народжується музика, є шляхом до подолання колективних стереотипів [79, с. 229], що є одним із основних завдань творчості.

Як нова форма мистецтва перформанс почав активно розвиватися в 60-70-х роках ХХ століття у творчості Ів Кляйна, Віто Аккончі, Германа Нітча, Кріса Бурдена, Йоко Оно, Йозефа Бойса та інших. Катерина Станіславська пише, що під час експериментів художники вдавалися до нечуваних досі прийомів і шокували глядача безглуздістю, жорстокістю та садомазохізмом своїх дій, водночас за допомогою таких епатажних вчинків перформери порушували теми самоідентифікації, життя і смерті, сексуальності, здоров'я та хвороби, насилля та дискримінації [68]. Ярина Шумська зауважує, що для перформансу характерне дослідження людського тіла, його можливостей, меж, виявлення взаємозв'язку з навколишнім світом, а також зв'язку між тілом і розумом [82, с. 81].

Французький художник Ів Кляйн театралізував процес створення своїх робіт. 1960 року він влаштував перформанс, де глядачі спостерігали, як оголені натурниці обмазують себе синьою фарбою і притискаються до полотна [24; 88]. Художник керував моделями, не торкаючись ні до них, ні до фарби.

Американський художник Кріс Бурден фактично зробив своє тіло полотном для перформансів. У своїх видовищах він використовував електрику, кулі, вогонь, бите скло, свинець. Перший гучний перформанс «Постріл» відбувся 1972 року: тоді художнику прострелили ліву руку з відстані п'яти метрів [51]. Цю акцію інтерпретують як заяву про дозвіл американцям носити



зброю під час війни у В'єтнамі. Ще один відомий перформанс Бурдена «Транс-Фікс» відбувся 1974 року: митець лежав горілиць на «фольксвагені», а його руки були прибиті цвяхами до задньої частини машини [51]. Така акція є інсценізацією розп'яття.

Американець Віто Аккончі був творцем понад двохсот перформансів [18]. Чи не найепатажніший («Seedbed») відбувся 1972 року: художник лежав під пандусом артгалереї, мастурбував і озвучував свої сексуальні фантазії про відвідувачів у гучномовець [49; 68, с. 155–156]. Так Аккончі «прагнув викликати параною епохи президента Ніксона» [49].

Випробування себе стало принципом творчості японсько-американської авангардної художниці Йоко Оно. «Утни шматок» («Cut Piece») є одним із найзнаменитіших перформансів мисткині, і його вона виконувала не один раз. Під час цієї акції Йоко Оно у чорному платті сиділа на колінах із парою ножиць. Глядачам пропонували підійти й відрізати будь-який шматок її одягу, і в кінці перформансу художниця залишилася оголеною. Пізніше вона пояснювала: «Я хотіла, щоб люди брали все, що вони захочуть, тому було дуже важливо сказати: відріжьте шматок будь-якого розміру й у будь-якому місці». Художниця «однією з перших почала запрошувати глядачів взяти участь у власних перформансах, з одного боку, провокуючи публіку, з іншого – випробовуючи власні межі й своє тіло».

Однією з найвідоміших перформерів є сербська художниця Марина Абрамович. У своїй творчості вона концентрується на власному тілі, досліджує його фізіологічні можливості, зв'язок тіла з розумом, навколишньою дійсністю та іншими людьми [68, с. 156]. Перформерка працює з болем, криком, фізичним і моральним тиском, намагається віднайти межі можливостей людини [82, с. 81].

Мисткиня дебютувала у жанрі перформансу в 1973-1974 роках, коли продемонструвала серію перформансів «Ритм», яка була спрямована проти політики соціалістичної Югославії. У перших «Ритмах» художниця гралася з ножами, лежала посеред вогню у п'ятикутній зірці, вживала ліки та втрачала

свідомість від дуже потужної хвилі повітря [39]. Перформанс «Ритм 10» був показаний на Единбурзькому фестивалі, де «Марина розклала перед собою 20 ножів і почергово встромляла ніж між розставленими пальцями руки так швидко, як могла, одночасно записуючи на плівку звуки, які при цьому виникали» [68, с. 156]. Вона змінювала ніж, коли влучала в руку. «Коли усі ножі закінчилися, Абрамович включила запис і повторила перформанс у тій самій послідовності, дотримуючись ритму запису і ранивши себе в той самий момент, коли це відбувається на плівці, — символізуючи таким чином зустріч минулого і теперішнього» [68, с. 156].

Важливим для усвідомлення зв'язку між глядачем і митцем є перформанс «Ритм 0» (останній із циклу). Абрамович поклала на столі 72 предмети (троянда, ножиці, парфуми, молоток, пістолет, куля...), і люди могли користуватися ними як завгодно. Сама ж авторка повинна була лежати й відігравати пасивну роль. На табличці було вказано, що глядачі не несуть відповідальність за будь-які свої дії, а всю відповідальність бере на себе сама Абрамович. Спочатку люди були розгублені й нічого не робили, потім почали змінювати її пози, писати помадою по тілу, фотографувати. В останню годину перформансу ситуація значно змінилася: у тіло жінки встромляли булавки, на голову вилили воду, хтось зробив поріз на шиї та злизав кров, один чоловік узяв пістолет, зарядив його, вклав до рук Марини та приклав до шиї, потім почалася бійка і зброю забрали [39]. Коли пройшло шість годин, перформанс закінчився і художниця підвелася, почала рухатися, перестала «бути об'єктом», то всі учасники злякалися і вибігли з галереї. «Марина Абрамович розповідає – для неї цей досвід був страшним, але унікальним. Шрам від порізу залишився на все життя, а зранку мисткиня побачила в себе перше сиве пасмо. Ніби підсумовуючи, Абрамович пише: “У той момент я зрозуміла, що публіка здатна вбити тебе”» [39]. Катерина Станіславська пише, що в перформансі «Ритм 0» Абрамович «досліджувала вже не власні можливості, а межі публіки – межі людини як соціальної істоти, чию реакцію не можна передбачити чи упередити» [68, с. 156].

Юлія Абрамова виокремлює такі риси творчості Марини Абрамович:

- антропоцентричність і акт публічного самопізнання;
- твердження і популяризація нового типу прямої комунікації між художником і глядачем у просторі музею;
- з'єднання окремих традицій і елементів національних культур у контексті сучасного мистецтва [1, с. 41].

Зауважують, що перформанси Абрамович – «це не просто ментальні та фізичні конструкції, які художниця створює на очах у публіки в певний час і певному місці, – це концентрація тіла і свідомості, це діалог, це енергія, яка виникає між художником і публікою, живлячи обидві сторони» [58, с. 107].

Світову популярність здобули перформанси Марини Абрамович і німецького художника Улая (справжнє ім'я – Франк Уве Лайсіпен). Тривалий час вони мали стосунки, і за цей період пара створила чимало знакових творів нематеріального мистецтва. Чи не найвідомішим став перформанс «Закохані» («Похід по Великій китайській стіні»), який також був найтривалішим (90 днів), але став останнім для пари. Задум іти назустріч одне одному по Великій китайській стіні виник ще на початку 1980-х років, проте його вдалося втілити лише 1988 року, адже на це потрібно було отримати дозвіл від китайської влади. Перформанс мав уособлювати «возз'єднання чоловічого («вогню» – Улай почав свій шлях з пустелі Гобі) та жіночого («води» – Марина йшла від Жовтого моря) начал» [68, с. 157]. За задумом закохані повинні були зустрітися посередині стіни й одружитися, але за час отримання дозволу стосунки пари погіршилися, тому фінал був іншим: «кожен з художників пройшов 2500 км, щоб зустрітися посередині стіни і розлучитися» [68, с. 157].

Майже через 22 роки митці знову зустрілися: Улай відвідав перформанс Марини Абрамович «У присутності художника» («The Artist Is Present») [85]. Ідея вистави полягала в тому, що кожен охочий міг сісти навпроти художниці й дивитися їй у вічі так довго, як забажає [43]. Мета перформансу полягала в тому, щоб встановити енергетичний зв'язок через погляд із кожним відвідувачем [53]. В один момент Абрамович підняла очі й побачила перед

собою Улая, з яким вони не бачилися вже багато років. Коли митці зустрілися з поглядами, то обоє заплакали. Хоча говорити і торкатися одне одного було заборонено, Марина простягнула руки до свого колишнього партнера, а він сказав їй кілька слів, на що глядачі почали аплодувати. 16 квітня 2022 року Марина Абрамович відтворила перформанс «У присутності художника», щоб підтримати жертв війни росії проти України [25].

Для пересічної людини усі ці перформанси можуть здатися якимось безглуздям чи привернення уваги до своєї персони, але насправді кожен із виступів має певну мету, якої перформер хоче досягти: привернення уваги до якоїсь проблеми, дослідження психіки глядача, усвідомлення зв'язку між автором і глядачем, випробовування власних меж, вивчення тіла людини тощо.

У XXI столітті чималої популярності набули перформанси, які привертають увагу до екологічних проблем. У жовтні 2022 року екоактивісти руху «Just Stop Oil» провели низку акцій, які стосувалися змін клімату. Для привернення більшої уваги суспільства вони використали у своїх перформансах картини всесвітньо відомих художників. Учасники одного з перформансів облили картину Вінсента ван Гога «Соняшники» томатним супом із консервних банок, а потім приклеїли свої руки до стіни й виголосили промови про кризу вартості життя та кліматичну кризу [64]. Інші активісти облили картопляним пюре картину Клода Моне «Стіжки сіна» [40]. Обидва витвори мистецтва не постраждали, адже були захищені склом, але думка про те, що такі вартісні картини можуть бути знищені, змушує замислитися над суспільними цінностями. Якщо через кілька десятків років людство буде на межі знищення через екологічні проблеми, то наскільки цінними будуть картини, які зараз коштують тисячі доларів і мають надзвичайну мистецьку вартість? Якщо для збереження життя планети, для привернення уваги до життєво важливих проблем потрібно пожертвувати якимось художнім твором, то, можливо, варто це зробити?

За очевидним вандалізмом криється і перформативна природа подібних акцій. По-перше, кожне дійство відбувалося в конкретному знаковому місці

(перше у Лондонській національній галереї, а друге в німецькому музеї «Барберіні»), кожне з яких було заповнене відвідувачами та працівниками, які мимоволі стали глядачами акції. По-друге, у ході протестного дійства його учасники перетворювали на перформанс власне тіло: дівчата, які облили картину Ван Гога, приклеїли свої руки до стіни. Подібні видовища, попри деструктивний формат, є насправду ефективним способом гучно заявити свою громадську позицію у мистецький спосіб.

Можна помітити, що спочатку перформанси проводили здебільшого для дослідження якихось когнітивних процесів людської свідомості, але згодом вони стали інструментом, за допомогою якого почали привертати увагу до найважливіших проблем сьогодення. Із перших днів повномасштабного вторгнення росії в Україну по всьому світу почали проводити акції протесту, які теж можемо назвати перформансами. Спочатку вони були спрямовані проти війни загалом, але згодом усе більше протестів були реакціями на конкретні злочини російської армії проти України: масове вбивство людей у Бучі та інших містах, бомбардування Маріупольського драматичного театру, сексуальне насильство над жінками та дітьми [50].

18 березня у Львові провели акцію «Ціна війни»: на площі Ринок виставили 109 дитячих візочків і автомобільних крісел – саме стільки дітей на той момент убила російська армія з 24 лютого 2022 року [22]. За допомогою такого перформансу активні львів'яни закликали світову спільноту закрити небо над Україною.

Коли на початку квітня всьому світу стало відомо про різанину в Бучі, по багатьох містах прокотилася хвиля акцій, присвячених цій трагедії. Переважно виконавці перформансів намагалися відтворити кадри, які було зроблено після того, як окупанти покинули місто. 6 квітня у Тбілісі перед будівлею парламенту грузинські активісти лягали на землю [50], у більшості з них руки були зв'язані білими стрічками, а деякі були з велосипедами: в такому положенні знаходили багато цивільних, убитих росіянами. Організатори заявляли: «Немає слів, щоб висловити, як на нас вплинули ці жахливі кадри. Мета цього мітингу –

надіслати світові повідомлення. Хто буде наступним? Яке місто чи країна? Скільки ще жертв потрібно світові, щоб раз і назавжди зупинити це зло під назвою Росія?» [19]. Цього ж дня акції на згадку про жорстоко вбитих мешканців Бучі відбулися в Берліні, Варшаві, Вільнюсі.

17 вересня Поліна Кузнєцова, українська художниця з Харкова, влаштувала перформанс у Талліні [77]. Разом із Павлом Степаненком під сильним дощем вони сиділи в іржавій клітці з написом «BUCHA IZIUM AZOV» [78]. Мета перформансу полягала в тому, щоб привернути увагу до прав людини і втрату цих прав під час воєнних дій. Символічно, що це відбувалося на площі Свободи. Також цікаво, що під час цього перформансу можна було побачити реакцію глядачів: хтось пропонував парасолю, хтось – гарячий чай, але перформери відмовлялися, адже українські полонені в окупації не мають ні зонтика, ні чаю [78].

Важливим елементом, на якому акцентують більшість перформерів, є кров. У квітні в Естонії 20 жінок влаштували акцію проти згвалтувань українських жінок і дітей російськими солдатами [5]. Вони стояли перед російським посольством з чорними пакетами для сміття на голові й у спідній білизні, обмазаній кров'ю. У Вільнюсі озеро біля посольства росії пофарбували в червоний колір. Щоб привернути увагу до жертв російсько-української війни, олімпійська чемпіонка з плавання Рута Мейлутіте перепливла водойму [50].

У попередньому підрозділі ми згадували про перформативність Революції гідності, але варто також зазначити, що вона була місцем, де було створено чимало перформансів. Одними з найяскравіших були перформанси з жовто-блакитним піаніно перед беркутівцями. Уперше його встановили 7 грудня 2013 року біля Адміністрації президента, де на ньому зіграв Маркіян Мацех [57]. Згодом такі акції проводили в різних місцях Києва та різних містах України, їх назвали «Інструмент свободи». Пізніше Маркіян Мацех казав: «Піаніно перед беркутівцями – це був меседж світові про те, що ми цивілізовані люди, що ми не варвари, що ми прийшли з миром» [34]. Можна стверджувати,

що цей інструмент став символом революції та мирного спротиву, показником культури та свідомості революціонерів [48].

Отже, з моменту свого виникнення перформанс набув значного поширення в сучасній культурі. Ми можемо спостерігати багатоманітність формально-змістової реалізації цього явища в різних видах мистецтва. Одним із важливих компонентів перформансу є глядач, чия реакція та поведінка стають частиною дійства. З-поміж митців, у чийй творчості концепція перформансу була основоположною, можна назвати Ів Кляйна, Віто Аккончі, Кріса Бурдена, Його Оно, Марину Абрамович та ін. Намагаючись вразити публіку, перформери прагнуть порушити глибокі філософські та гостросоціальні теми, зокрема тему смерті, статі, насильства, сексуальності, особистого простору тощо. У ХХІ столітті перформанс все частіше стає інструментом привернення уваги суспільства до політичних, економічних та екологічних проблем. Із моменту повномасштабного вторгнення росії в Україну в Європі почали проводити акції протесту, під час яких часто використовуються різні форми театралізації.

### **1.3. Перформанс як компонент художнього тексту**

Перформанс, як і кожне соціокультурне чи мистецьке явище, у певний момент розвитку знайшов своє втілення у художньому тексті. Проте текст став не просто засобом відображення перформансу, а й сам почав тяжіти до перформативності. Власне, якщо ми стверджуємо, що наше життя є перформативним, то що заважає художньому тексту бути таким?

Коли говоримо про перформанс у художньому тексті та перформативність як його ознаку, то варто звернути увагу на те, які саме тексти стають об'єктами досліджень. Якщо зважати на те, що перформанс почали переосмислювати постструктуралісти, то можна припустити, що до кола інтересів дослідників увійшли саме тексти епохи постмодернізму. Власне, перформативність є ознакою постмодерністського світу, про що говорять чимало філософів. Зокрема, Жан-Франсуа Ліотар стверджував, що «саме з перформативністю має справу постмодерністський світ, в якому постмодерністський художник чи

письменник потрапляє в ситуацію філософа, а текст, який він пише, витвір, який він створює, в принципі не підлягає жодним встановленим правилам» [Цит. за: 60, с. 227].

Проаналізувавши роботи, присвячені перформативному потенціалу художніх творів, справді бачимо тенденцію до аналізу постмодерних текстів (Мартіна Макдонаха, Неди Неждани, Юрія Тарнавського, Юрія Андруховича, Назара Гончара, Василя Махна, проте також об'єктами досліджень стають тексти класиків (Вільяма Шекспіра, Лесі Українки, Олександра Довженка, Володимира Винниченка, Миколи Куліша, Олександра Олеся).

Хоча найчастіше аналізують драматичні твори, перформативний потенціал мають тексти всіх трьох родів літератури. Зокрема, Наталя Малютіна й Ірина Нечиталюк присвятили підрозділ своєї монографії дослідженню перформативності лірики українського поета Бориса Херсонського [42]. Іван Лучук пише, що про перформативність варто говорити на прикладі творчості Назара Гончара, адже саме це явище стало важливим для творчого самовираження поета [40]. Юлія Починок у своїй дисертації про українську експериментальну поезію пише про літературний перформанс, звертаючись до творчості Юрія Андруховича, Василя Махна, Назара Гончара [55].

Прозові тексти часто стають об'єктом дослідження перформативних висловлень. До прикладу, Людмила Турик у своїй монографії досліджує семантико-прагматичну специфіку перформативних мовленнєвих актів української історичної прози [73]. Ганна Звягіна, досліджуючи твори Григора Тютюнника крізь призму лінгвокультурології, вивчає перформативні етнофразеологічні одиниці [23].

Варто зауважити, що найчастіше аналізовані тексти належать до драматичного роду літератури, адже вони мають найбільший перформативний потенціал, який можна актуалізувати як у процесі читання, так і під час постановки на сцені. На це вказують Наталя Малютіна й Ірина Нечиталюк у своїй монографії: «Продуктивність перформативних стратегій особливо переконливо дається взнаки у драматичних творах, які набувають сценічної



інтерпретації. У глядацькій залі продовжується дія спектаклю, від споглядання ми переходимо до безпосередньої участі в акції, що значно динамізує наше самоусвідомлення» [40, с. 7]. Дмитро Кіріченко звужує цю категорію, пишучи, що перформативність притаманна саме текстам сучасної «нової драми» [30, с. 163]. Для підтвердження своїх думок він наводить слова Ганса-Георга Гадамера, який пише, що перформативний текст – «це повернення до нормальності від ненормальної “перезбудженості свідомості” властивої Новому часу (хоча і відбувається це повернення часто в тому ж збудженому стані, але інакше ми не можемо)» [30, с. 163–164].

У контексті перформативності драми вартою уваги є дисертація Натаніеля Леонарда «Рефлексійні підмости: метатеатральність, жанр і культурний перформанс в англійській ренесансній драмі», де автор міркує про роль «драматичного розшарування», «культурних дійств», явища «відмежування» / «відчуження» в метадраматичній формі [16, с. 52].

З-поміж українських досліджень перформативності драматичних творів можна виокремити роботу Наталії Тушич «Перформативний потенціал в драматургії Неди Неждани» [74]. У праці досліджено перформативний потенціал п'єс «Мільйон парашутиків», «Той, хто відчиняє двері», «Самогубство самотності», «Голос тихої безодні» та «Коли повертається дощ» крізь призму жанрових модифікацій, особливостей сюжету, прийому метатеатральності.

В аспекті перформативних досліджень вартою уваги є стаття Галини Шовкопляс «Функціонування трикутника структурних одиниць «автор – виконавець – глядачі» у перформансі (на матеріалі п'єси Юрія Тарнавського «Чотири проєкти на український національний прапор»)), в якій авторка розглядає принципи побудови експериментальної п'єси, аналізує впливи Єжи Гротовського на драматургію Тарнавського [81].

Якщо накласти поняття «перформативність» (збіг сенсу з його проявом) на площину тексту, то можна стверджувати, що текст буде не описом чогось, а його втіленням. Як зазначає Зіновія Будій, у цьому аспекті термін

«перформативність» означатиме, що «текст не стільки говорить про щось, скільки показує дещо, супроводжує виконанням те, що мовиться, підтверджуючи тим самим справжність мовленого» [12, с. 54].

Наталія Тушич пише, що перформативний потенціал драми може бути закладений у різних площинах п'єси: в назві, підназві, жанровому визначенні, характері сюжету, комунікативних стратегіях щодо розгортання дії, картині світу й місці автора в цій картині [74]. Можна стверджувати, що перформативність може актуалізуватися на таких рівнях тексту: тематичному, наративному, мовному та звуковому.

Коли говоримо про вираження перформативності на рівні оповіді, то варто згадати про два типи нарації: «мімезис» і «дієгезис» (за Жераром Женеттом). Мета дієгетичного типу оповіді («дієгезис» – розповідати або переповідати) полягає в тому, щоб «подати нам найважливішу інформацію якомога ефективнішим способом, без наміру створити ілюзію, що події відбуваються перед нашими очима, – оповідач просто розповідає нам, що сталося, не намагаючись показати, як це відбувалося» [4, с. 274]. Міметичний тип оповіді («мімезис» – показувати, розігрувати) є повільною розповіддю, «у якій те, що сказано й зроблено, «інсценізується» для читача, створює ілюзію, що ми самі «чуємо» й «бачимо» те, що відбувається» [4, с. 274]. Власне, міметичний тип нарації і робить текст перформативним, бо за допомогою нього автор не описує щось, а показує.

У цьому контексті Зіновія Будій зазначає, що «у міметичному типі оповіді акт розповідання здійснюється шляхом саморефлексії й у цьому значенні перформатив часто вживається як синонім слова ‘самоусвідомлення’ і ‘рефлексія’» [12, с. 55]. Також дослідниця пише про важливість перформативності мовленнєвих актів на рівні наративу, адже вони можуть впливати на дію в оповіді, пришвидшуючи її (обіцянки, погрози, наполягання), а також їх використовують, щоб визначити щось і повідомити про це, узагальнити і пообіцяти [12, с. 55].

У наратології перформативність співвідносна з ілюзією вистави або гри, адже дійство, що виконують безпосередньо перед публікою, можна порівняти з уявним дійством, тобто таким, що імітується чи відтворюється в уяві читача в процесі читання. «Перформативність такого уявного драматичного дійства, прихованого у письмовому наративі, відповідає сценічному дійству і може бути змодельовано у вигляді сценічної гри, а драматичний жанр вважається перформативним, тому що оповідачі, будучи дійовими особами, є одночасно безпосередніми виконавцями дій, і мовлення персонажів відбувається у вигляді прямої мови, що відтворює живе спілкування, а “живе спілкування людей у своїй основі перформативне ...”» [12, с. 55].

На наступному – мовному – рівні перформативність виражається за допомогою висловлювань, а саме перформативів, про які ми розповідали на початку цього розділу. «Суть перформативності полягає в тому, що вживання дієслова у формі першої особи однини або множини теперішнього часу означає виконання самої дії, позначеної цим дієсловом: Я дякую Вам; Ми запрошуємо Вас до ресторану – проголошення цих висловлювань є водночас діями подяки, запрошення» [9, с. 33]. Джон Остін здійснив класифікацію мовленнєвих актів, виокремивши «асертиви (клятви), бехабітиви чи експресиви (мовленнєві ритуали – подяка, вітання), декларативи (благословляння), директиви (прохання), вердиктиви (засудження), екзерситиви (накази), комісиви (обіцянки) тощо» [23, с. 388].

Досліджуючи твори Григора Тютюнника крізь призму лінгвокультурології, Ганна Звягіна описує особливості типів мовленнєвих актів. Наприклад, для клятв (асертиви, божби) характерне виконання від першої особи, вони спрямовані на самого мовця або на сакральний предмет чи якесь божество. Коли людина виголошує клятву, то бере на себе відповідальність за сказане, тобто дія реалізується самим мовленнєвим актом. Дослідниця наводить такі приклади мовленнєвих актів із творів письменника:

– асертиви: «Та Боже вас сохрани»;

- бехабітиви або експресиви: «Спасибі, дитино, дай тобі Боже діждатися мужа чи брата»;
- декларативи: «Хай же, сину, твоїм татові й мамі земля пухом, а пам'ять вічна»;
- директиви: «Тоді мати кажуть: “Господи, благослови” – і починається...»;
- вердиктиви: «Климко зупинився коло старої-престарої бабусі, яка гомоніла до перехожих тихим німічним голоском, але не жалібно, а так, ніби казку вела: «Прийшла німіч, люди добрі. Оце дивіться на мене та й побачите, яка вона, тая німіч. Кажу земельці: розступися, забери стару...»;
- екзерситиви: «Боже тебе борони! Чуй не чуй, бач не бач, а мовчи»;
- примовки: «І-і-і... моя ж ти кровиночка безпритуленька, безталанненька... І-і-і... Боже ж мій, Боже, тринадцятеро годочків прожило, а вкусило за двадцять... І-і-і... куди ж ти, господи наш милосердний, дивишся, що не зглянешся...» [23, с. 389].

Флоріан Бацевич вказує на такі семантичні, синтаксичні та прагматичні ознаки перформативних висловлень:

- а) в їхньому складі часто є дієслово в 1-й особі однини теперішнього часу дійсного способу;
- б) перформатив не може бути оцінений у межах категорій істинності / неістинності, адже, вимовляючи його, мовець здійснює дію, а не описує чи називає її;
- в) щоб перформатив був ефективним, він повинен бути інституційованим і спиратися на певні соціальні конвенції (наприклад, якщо особа не матиме повноважень для того, щоб сказати якийсь перформатив, або зробить це не у відповідний час чи не у відповідному місці, то вимовлене нею не матиме сенсу);
- г) зазвичай перформативні дієслова мають у своєму значенні ознаку «мовлення»;
- г) дієслова, які мають негативну комунікативну мету (брехати, образити тощо), не можуть вживати як перформативи [7, с. 31–32].

Також у тексті можуть використовувати ввічливі перформативні висловлення (подяка, порада, рекомендація, пропозиція, привітання, поздоровлення, побажання, вибачення, прохання), які реалізують за допомогою ілокутивно оформлених дієслів: «дякую..., раджу..., пропоную..., рекомендую..., поздоровляю..., здоровлю..., зичу..., бажаю..., віншую..., перепошую..., вибачаю..., прошу... тощо» [9, с. 33]. Алла Болотнікова пише, що такі висловлення можуть бути прямими (мати у своєму складі експліцитно виражену перформативну лексему) й непрямыми (репрезентованими синонімічними еквівалентами перформатива та імпліцитними формами перформативної ситуації) [9, с. 33]. Ввічливі перформативні висловлення, мовленнєві ритуали регулюють міжособистісне спілкування, а також репрезентують конвенційну мовленнєву поведінку. Для прикладів дослідниця використовує фрази з текстів української літератури: «Іване Корнійовичу! Добридень Вам! З тим днем поздоровляю, що сьогодні» (Іван Нечуй-Левицький «Хмари»), «Прощаюся з вами! До наступної зустрічі! Розлучаюся з Вами, діду, не на рік, не на два!..» (Василь Барка «Жовтий князь») [9, с. 34]. Це важливо в контексті нашої роботи, адже показує нам, що перформативні висловлення в художніх текстах можуть бути предметом дослідження науковців. Оскільки такі висловлення актуалізуються в діалогічному мовленні, то можемо припустити, що вони будуть у драматичних текстах Лесі Українки, які є об'єктом нашого дослідження.

Якщо в тексті є сцени видовищ, публічних виступів, церемоній, ритуалів, то це вже робить його перформативним на тематичному рівні. Втілення перформативності можемо співвіднести «з виконанням театральних та ритуальних дій, матеріальним втіленням письмового тексту, з процесом інтерпретації художнього тексту, тобто з відтворенням подій, що описуються в тексті у вигляді сценічного дійства в уяві читача» [12, с. 54]. Саму структуру літературного твору можна назвати театальною, адже письменник ніби розігрує свій світогляд на літературній сцені, перетворюючи особисті смисли в комплекс естетично цінних образів [70, с. 273].

Варто також згадати про такі метадраматичні прийоми, як п'єса в п'єсі й церемонія в п'єсі, які водночас є яскравими прикладами культурних перформансів. Олександра Вісич зазначає, що церемонія в п'єсі «піддається художньому аналізу як культурний феномен, котрий за своєю внутрішньою суттю пов'язаний із театром, а також втілює природу людського прагнення перформансу загалом» [16, с. 89–90]. Культурні перформанси Натаніель Леонард називає окремими випадками культурної організації (прикладом таких перформансів є весілля, свята, декламації, п'єси, танці, музичні концерти тощо). Якщо ці елементи є в драматичному тексті, то вони стають театральним прийомом, який належить до «повторно інсценізованих культурних перформансів» (*restaged cultural performance*). Культурні перформанси «створюють драматичні шари, синхронні рівні вистави, які взаємодіють у спектрі відтворення» [16, с. 53].

Приклади дослідження перформативності в цьому аспекті можемо знайти в статті Жанни Бортнік, яка робить аналіз моновистави «Річард після Річарда» Ірини Волицької: «Сцену вбивства племінників акторка унаочнює у виставі перформативною дією – наспівуванням колискової (до двох голівок – качанів капусти) з поступовим переходом від підступно-спокійного тону до істеричного та до «знищення» і цих голів»; «Важливою в розвитку сюжету вистави стала перформативна дія: пантоміма, перетворення предметів на символічні образи через зовнішню подібність (голова – качан капусти), циклічність – круглий циферблат, рух по колу тощо» [11].

Українські народні театралізовані обряди теж можуть бути прикладами перформансів, які ускладнюють структуру драматичного тексту. Проаналізувавши понад сто драматичних творів кінця XIX – початку XX століття, Ірина Антіпова називає такі групи народних обрядів: обряд «вулиці», весільна обрядовість, Різдвяна обрядовість, весняна обрядовість, Зелені свята і Русалчин Великдень, свято Івана Купала [2, 162–163]. Часто в одному драматичному тексті можуть бути представлені обряди з різних груп. Спочатку обрядовість показували фрагментарно, але згодом з'явилися твори, котрі

презентували цілісну картину народних обрядів («Гуцульський рік» Гната Хоткевича) і вірувань («Лісова пісня» Лесі Українки, «Непросте» Гната Хоткевича), а також були спробою витворення нової народної міфології (Василь Пачовський «Сон української ночі» і «Сонце Руїни») [2, с. 163].

Оскільки ритуальні дієства, церемонії, публічні видовища в реальному житті часто супроводжуються музикою, то й у художньому тексті вони мають своєрідне звукове оформлення. Зображення перформативних дійств у супроводі музики є яскравим прикладом інтермедіальності, адже маємо синтез словесного, музичного й видовищного мистецтв. Автор у цьому випадку фактично виконує роль перекладача: він перекодує музичні тексти мовою словесного мистецтва.

Говорячи про взаємодію музики й літератури, Світлана Маценка говорить про таке поняття, як «музичний текст» – самостійне культурне утворення, інформаційна щільність у звуко-семантичному вираженні, яке виконує функцію колективної культурної пам'яті, впливає на реципієнта та його сприйняття [45, с. 208]. Також дослідниця зазначає, що роман, спрямований до музики, можна вважати продуктом метакомунікації, метатекстом, який підтримує семантичні амбіції музики, сприймаючи музичний об'єкт як текст [45, с. 209]. Текстову звучність можна вважати наслідком інтермедіальної перформативності, яка «виражається в кореляції між специфічно медійними умовами втілення і можливостями інсценування чужого медіума в літературному творі» [44, с. 188].

Літературний текст, у якому є інтермедіальні зв'язки з музичним мистецтвом, може бути реалізовано як музичну дію, музичну подію чи музичні практики. Як стверджує Світлана Маценка, перформативно такий текст може бути організований як «сцена», де відбувається музичне дійство (концерт чи джазова імпровізація) [44, с. 189]. Тобто автор не просто описує музичний твір, враження від почутого, а показує процес відтворення, за допомогою слів інсценізує його.

Отже, перформативність художніх текстів дедалі більше викликає зацікавлення сучасних науковців. Закономірно, що найбільше до

перформативності тяжіють постмодерні тексти, проте предметами зацікавлення стають також тексти давніших епох, зокрема драматургії модернізму. З-поміж авторів, чії тексти досліджують у цьому аспекті, можна назвати Вільяма Шекспіра, Лесю Українку, Олександра Довженка, Володимира Винниченка, Неду Неждану, Юрія Тарнавського, Юрія Андруховича, Мартіна Макдонаха та ін. Ми визначили, що перформативність реалізується на таких рівнях тексту: оповідному (через міметичний тип нарації), мовному (за допомогою перформативних висловлень), звуковому (коли в тексті показано процес відтворення музичного твору, наприклад, зображена «сцена», де відбувається музичне дійство) та тематичному (сцени видовищ, публічні виступи, церемонії, ритуали та інші повторно інсценізовані дійства).

Як і більшість термінологічних понять у гуманітаристиці, «перформанс» та «перформативність» не мають усталеної фіксації. Перформанс трактують і як форму концептуального мистецтва, і як будь-яку практику повсякденного життя, що втілена за допомогою театральних мистецьких прийомів. Продуктивним для розпізнання перформансу є означення конкретного місця і часу його проведення, визначення засобів комунікації з глядачем та ключових меседжів. Важливо також враховувати, що основним матеріалом перформансу є людське тіло, а структурно-композиційним кодом більшості перформансів є ритуал. З іншого боку, саме концепція перформансу дає змогу зрозуміти багатопланову систему сучасних мистецьких творів, зокрема, літературних текстів, у яких використано видовища для увиразнення культурного тла, глибшого розуміння ритуалізованої, театралізованої та перформативної природи людини.

Перформанс у сучасній культурі набув значного розповсюдження та має широку варіативність формально-змістової реалізації у різних видах мистецтва. Перформативні практики нерідко застосовують як засіб втілення радикалізованих концепцій. Утім, за спробою шокувати стоїть прагнення митців порушити глибокі філософські та гострі соціальні проблеми, ключовою серед



яких є проблема тілесності у її численних проявах: смертність, стать, насильство, сексуальність, особистий простір тощо. Важливим фактором в експериментальних перформансах є глядач, комунікація з яким нерідко стає частиною дійства. Всесвітньо відомі акції Іва Кляйна, Кріса Бурдена, Віто Аккончі, Йоко Оно, Марини Абрамович стали не тільки проривом у мистецькому світі, але й породили чимало матеріалу для вивчення та дискусій у світлі антропології, соціології, поведінкової психології.

У XXI столітті перформанс стає естетизованим способом привернути увагу громадськості до політичних, економічних та екологічних проблем. Нерідко, втім, спостерігаємо, як автори видовищ намагаються принести у жертву мистецькі цінності заради досягнення своїх ідеологічних цілей.

Під час повномасштабного вторгнення росії в Україну в умовах надзвичайної кризи в геополітичній та гуманітаристській сфері перформанс не втратив своєї актуальності як форма вираження соціально-культурних запитів. Підтвердженням цього є численні акції протесту в Європі, організовані на підтримку України, під час яких часто використовуються різні форми театралізації.

Перформативність художніх текстів все частіше стає предметом дослідження сучасних літературознавців. Традиційно ознаки перформансу прочитують у постмодерних текстах, що цілком логічно з огляду на їх інтермедіальну, синкретичну структуру. Проте закономірним є і звернення до літератури давніших епох, зокрема драматургії модернізму, що вповні репрезентує інтерес до перформативних практик, осмислює та застосовує їх на рівні сюжету, концепції, вставних елементів, наративних стратегій. Перформативний аналіз п'єс має зосереджуватись на сценах видовищ, публічних виступів, розмаїтих церемоній, ритуалів та інших «повторно інсценізованих дійств» (Н. Ліонель). Показовими в цьому плані є і вставні постановки та репетиції, наявність яких актуалізує метадраматичну поетику, що зі свого боку, є суголосною перформативній формі й апелює до театралізованої суті культури.

## РОЗДІЛ II

### ВТІЛЕННЯ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

#### 2.1. Сучасні тенденції рецепції драматургії Лесі Українки

Уже понад століття ми намагаємося досягнути феномен творчості Лесі Українки. Зараз маємо надзвичайно багато праць із вивчення доробку письменниці, але осмислення її текстів досі не втрачає актуальності. Досліджувати творчість Лесі Українки почали ще за її життя (І. Франко, М. Євшан та ін.), продовжили у 20-30 рр. ХХ ст. (М. Зеров, М. Драй-Хмара, П. Филипович, Б. Якубський та ін.). Потім вивчення доробку поділилося на два напрями: в межах канонів радянського літературознавства і в річищі здобутків еміграційної науки (Ю. Бойко, Є. Маланюк, П. Одарченко, Ю. Шерех).

Здобуття Україною незалежності дало нове дихання дослідженням у цій сфері, адже дозволило літературознавцям використовувати нові методологічні підходи, що безумовно розширило інтерпретаційну парадигму доробку письменниці. «Продовжуючи трактування попередників, вчені ХХІ століття розгортають науковий дискурс у різних методологічних площинах, що забезпечує поліваріативне прочитання спадщини Лесі Українки. Методологічний плюралізм в оцінці творчих досягнень авторки «Лісової пісні» включає застосування методик психобіографізму (Л. Мірошниченко), текстології (Г. Гаджилова), психоаналізу (Н. Зборовська), архетипно-міфологічної критики (Л. Скупейко), фемінізму (В. Агєєва), структурно-семіотичної школи (Г. Левченко, С. Кочерга), екзистенціалізму та ін.» [36, с. 542].

За останнє десятиріччя видано чимало вичерпних досліджень, в яких було переосмислено доробок письменниці, розкрито нові аспекти її творчості. Грунтовні монографії опублікували такі автори, як Галина Левченко, Олександра Вісич, Сергій Романов.

Галина Левченко у своїй монографії «Міф проти історії: семіосфера лірики Лесі Українки» (2013) розглядає поезію письменниці в широкому контексті творчості, біографії, світогляду й культурних контактів. У своїй праці авторка поєднує структурально-семіотичний інструментарій із міфологічно-архетипним та психобіографічним методом, «які дають змогу розкрити нові й цікаві грані творчої особистості поетеси чи її образних преференцій» [54]. Ярослав Поліщук зазначає, за допомогою цих методів дослідниця вибудовує власне розуміння творчості Лесі Українки як «цілісного метатексту», в якому цікаво трансформовано елементи традиційної міфології [54].

У монографії «Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки» (2014) Олександра Вісич вводить у науковий обіг українського літературознавства поняття нон-фініто і вперше розглядає літературну спадщину Лесі Українки у світлі цієї теорії. Також дослідниця класифікує незавершені твори та різновиди фіналу у драматичних творах Лесі Українки. Називаючи драму «Осінь казка» ключовою для еволюції творчості письменниці, дослідниця пише: «Прочитання цього твору часом нагадує полювання за міражами та нашттовує на розуміння невичерпного потенціалу мозаїки дій та образів драми, змістові лакуни якої доречно трактувати як гру, майстерне жонглювання формою» [14]. У контексті нашого дослідження також важлива дисертаційна робота Олександри Вісич «Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі» (2019), в якій авторка пише про особливості перформансу і глядача в метадраматичній поезії Лесі Українки [16].

Цінною для нашої роботи стала дисертація Світлани Кочерги «Культурософська концепція Лесі Українки: культурні коди, образи, сюжети» (2010). У праці авторка досліджує культурософську концепцію письменниці як цілісне явище з властивою йому внутрішньою організацією, кодифікацією, структурою універсалій і цінностей, що знайшла художнє втілення у драматичних текстах Лесі Українки.

Сергій Романов у монографії «Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей» (2017) порівнює життєтворчість митців у художніх, соціально-політичних, етичних, побутових та інших контекстах доби. Дослідник акцентує на особливостях становлення й розвитку світоглядно-психологічних профілів сучасників, літературні здобутки яких інтерпретовано у вимірах індивідуальних «сповідей душі» та універсальних «історій духу» [59].

Варто згадати також про видання «Апокриф» (2020), яке містить чотири розмови Оксани Забужко й Предстоятеля УГКЦ Святослава Шевчука щодо біблійного контексту спадщини Лесі Українки, її «складних стосунків із християнством, морально-ціннісного ядра її текстів» [36, с. 544]. Під час розмови було обговорено такі драми авторки, як «Одержима», «На полі крові», «Руфін і Прісцилла», «Адвокат Мартіан» та інші. Цікавими є слова Святослава Шевчука про суть світогляду мисткині, які вкотре розвінчують міф про канонічність мисткині і змушують по-новому читати її тексти й дивитися на її постать: «Найперше, я би хотів відразу сказати, що ми не можемо трактувати Лесю Українку як якогось канонічного екзегета. Думаю, було би цілком хибно читати її твори як віроучительний документ, бо це абсолютно різні жанри, кожен із яких ставить перед собою іншу мету й інше завдання. Хоча, що мене особисто вражає, це її постійне бачення в Божому Слові – Слові, яке написане через реальні події, реальну історію, – в історичності тих елементів, які є важливими чи й джерельними для християнської віри, – певних еталонів. Еталонів, з якими вона себе співвідносить. Еталонів, до яких вона постійно апелює. Еталонів, які вона намагається запитувати, шукаючи відповіді на екзистенційні питання її особистого життя, особистого досвіду, а відтак і досвіду життя тогочасного українського суспільства» [38]. Унікальність цього видання полягає в тому, що цими розмовами Оксана Забужко і Святослав Шевчук «започаткували новий жанр наукового дискурсу – інтелектуальний діалог, у якому ведуть поважну фахову й ґрунтовну розмову про актуальні

проблеми сучасності з унікальним поєднанням науковості та сучасного розкутого мовного оформлення» [65, с. 132].

Багатим на наукові дослідження був 2021 рік, адже тоді вся науково-освітня й культурно-мистецька спільнота долучилася до святкування 150-річчя від дня народження Лесі Українки. Безсумнівно, найграндіознішим проєктом стало повне нецензуроване академічне зібрання творів письменниці в 14 томах. До роботи над зібранням залучили відомих лесезнавців і текстологів із різних міст України, Український інститут книги координував роботу, а Волинський національний університет імені Лесі Українки адміністрував роботу з підготовки текстів. Над 14-томним виданням працювали такі відомі вчені, як В. Агеєва, О. Забужко, О. Вісич, С. Кочерга, М. Моклиця, Т. Данилюк-Терещук, С. Кирилюк, Н. Колошук, Т. Левчук, В. Сірук, С. Романов, Р. Тхорук та ін.

Повне оновлене академічне видання творів поділене за тематично-жанровим принципом за такими напрямками: драматургія (1-4 том), поетичні та ліро-епічні твори (5 том), художня проза (6 том), літературно-критичні та публіцистичні статті (7 том), переклади (8 том), записи народної творчості та записані з голосу Лесі Українки пісні (9 том), «Стародавня історія східних народів», виписки з книг, нотатки та інше (10 том), листи (11-14 том). 14-томне зібрання творів Лесі Українки має неоціненне значення, адже всі попередні видання були неповними, не повністю відображали погляди письменниці на суспільно важливі проблеми, зокрема релігію, національне й мовне питання. Видання ж 2021 року має розлогі, ґрунтовні коментарі, зразки авторського рукопису, іконографію і живопис, першодруки, до того ж усі томи оцифровані, тому кожен охочий має до них вільний доступ. Усе це дає можливість по-іншому прочитати тексти Лесі Українки, побачити хід думок письменниці, відкриває можливості для глибшого аналізу її текстів. Важливо також, що до такої фундаментальної справи долучилися вчені, які присвятили десятиліття вивченню творчості мисткині, які формують «обличчя» лесезнавчих студій на початку XXI століття.

Підсумовуючи, можна сказати, що дослідження текстів Лесі Українки не просто не втрачає своєї актуальності, а й набуває нових обертів, зважаючи на тенденції сучасної науки. Завдяки появі нових методологій дослідники розкодовують абсолютно нові сенси творчості письменниці, що говорить про глибину й багатогранність мислення мисткині.

## **2.2. Театр у житті та творчості Лесі Українки**

Тему театру у творчості Лесі Українки можна назвати однією з основних, що не дивно, адже письменниця була великою поціновувачкою театрального мистецтва. Цікавість до цієї сфери виникла ще з дитинства, зокрема до аматорського театру в Гадячі, про який Леся Українка згадувала в листуваннях [3, с. 191]. У дорослому віці інтерес до аматорського театру теж не зник: письменниця іноді долучалася до нього в ролі режисера, декоратора, костюмера чи суфлера.

Згадки про відвідини вистав, перелік побачених п'єс, короткі відгуки та роздуми щодо тогочасного сценічного життя можемо знайти в листуванні письменниці. Епістолярій дозволяє нам створити уявлення про розмаїття її театрального досвіду, формулювати гіпотези щодо певних впливів на драматургічні шукання Лесі Українки. За словами Олександри Вісич, осмислюючи український театр, письменниця постійно порушувала тему народництва та мистецького заробітчанства, тому на цей аспект часто звертають увагу дослідники, проте ним не можна обмежити коло проблем, які були близькі письменниці у цій сфері [17, с. 122].

Безсумнівно, на світогляді Лесі Українки, а отже і в її текстах, відбилося знайомство письменниці з європейською літературою. У творах авторки є різні форми міжлітературної рецепції, зокрема алюзії й ремінісценції. Інна Баранова зазначає, що «творчі студії над європейською класичною і модерною спадщиною мали тривалий функціональний ефект: змістові ремінісценції, ритміко-версифікаційні асоціації сприяли літературно-критичній діяльності письменниці, а також стали елементами поезики власних драматичних

творів» [3, с. 196]. Не можна заперечити впливу Шекспіра на творчість авторки. Цитування творів драматурга, зокрема «Гамлета», можна знайти у листах письменниці, образ Гамлета також з'являється у літературно-критичних статтях. У контексті нашого дослідження це має значення, адже театралізоване дійство було важливим компонентом структури драматичних творів Шекспіра, що також відбилося на творчості Лесі Українки.

З-поміж критичних і публіцистичних текстів письменниці, темі театру присвячена лише одна незавершена праця «Про театр», видана 1965 року. У ній Леся Українка висловлює свої думки про репертуар сучасного їй театру, потребу змін у тематиці й методиці театральних постановок українських режисерів. За словами авторки, на сцені театру здебільшого можна побачити п'єси, де змальовано саме селянське життя в тому вигляді, яким воно було давно, а може, й ніколи не було. На її думку, публіка прагне бачити на театральній сцені твори письменників тих народів, які випередили нас на культурному рівні; нові п'єси українських авторів, де змальовано життя не тільки неосвіченої частини нашого народу, а життя всіх частин, станів, шарів. Театр, на думку письменниці, повинен розширювати «розумовий виднокруг», освітлювати ті питання, що турбують душу інтелігента її часів.

Оскільки Леся Українка була скоріше пасивним спостерігачем, на відміну від Шекспіра, Старицького чи інших драматургів, які постійно спілкувалися з акторами, брали участь в організації вистав, таке дистанціювання дозволило їй сформулювати власне бачення ідеального театру, яке вона висвітлювала не через публіцистичні чи критичні статті, а безпосередньо в драматичних текстах. За словами Олександри Вісич, «письменниця мала власну, цілком зрілу та всебічно обдуману концепцію, але вважала за достатнє втілювати її безпосередньо у драматичних творах, в яких – під час уважного прочитання – можна відкрити новизну не тільки на рівні змісту, форми, хронотопу та героя, але й на рівні закладеної в текст сценічної методології, що ставила у ступор сучасників Лесі Українки і досить довго була неподоланим бар'єром для режисерів нових поколінь» [17, с. 122].

У драматургині є низка текстів, де театр чи публічне дійство є темою твору або відіграє ключову роль, зокрема до них належать «Блакитна троянда», «Кассандра», «Адвокат Мартіан», «Оргія», «Руфін і Прісцілла». У творчості письменниці топос театру представлений часто через імітацію театрального дійства. Олександра Вісич поділяє твори Лесі Українки, у яких театр став образом, топосом чи алюзією, на кілька типів [17]. До першого належать тексти, де театр є лише частиною богемного антуражу поряд із іншими деталями мистецького світу («Блакитна троянда»). До другого типу дослідниця відносить твори з яскравими публічними виступами, які побудовані за театральними законами та в основі яких лежить гра й умовність («Кассандра»). Третім типом є тексти, де різновиди театрального дійства відіграють ключову й фатальну роль у житті персонажа («Адвокат Мартіан», «Оргія»). Четвертий тип репрезентують тексти, у яких театральне дійство представлене через художню рецепцію глядача («Руфін і Прісцілла», «Адвокат Мартіан»).

Отже, бачимо, що зображення драматичного дійства у тексті є висвітленням концепції ідеального театру Лесі Українки. Беручи до уваги описану вище класифікацію, ми пропонуємо дослідити театралізоване дійство у текстах «Оргія», «Адвокат Мартіан» і «Руфін і Прісцілла» через призму перформативності.

### **2.2.1. Функція перформансу в драматичній поемі «Оргія»**

Драматична поема «Оргія», опублікована 1913 року, є одним із творів Лесі Українки, де мистецький перформанс відіграє фатальну роль у житті персонажів. Головним героєм є Антей – співець і поет, який не хоче коритися римлянам, що захопили грецькі землі, і сподівається на відновлення еллінської держави. Митець є надзвичайно відомим і авторитетним у Корінфі, серед поціновувачів його таланту є і греки, і римляни. Однак унаслідок нищівної стосовно грецької культури політики Римської Імперії Антей опиняється в становищі творчого паралічу. Він позбавлений можливості реалізувати свій потенціал, демонструвати своє мистецтво, що поза видовищними діями



приречене на забуття. Дружина Антея Неріса має талант до танцю. Її мати була рабинєю-танцівницею, тому й сама Неріса була в рабстві, поки її не викупив Антей і зробив вільною. Героїня також страждає від вимушеного аскетизму, однак її спосіб життя не добровільний – на відміну від Антея, чийм свідомим вибором є відмова від перформансів, що суперечать його морально-етичному кодексу, Неріса вимушена коритись чоловікові та притлумлювати свою пристрасну любов до виступів і сцени.

«Оргія» має чимало пластів, розкодування яких досі не втрачає актуальності. Власне, як і будь-який художній текст, що існує в читацькій рецепції саме завдяки інтертекстуальним зв'язкам, він породжує нові й нові смисли, які важливо прочитати. Сучасні науковці, аналізуючи поему, акцентують на стосунках із російською культурою, адже ідейно п'єса була спрямована до антиімперської, антиколоніальної критики, що досі на часі.

Перформативність в драматичній поемі «Оргія» втілена на кількох рівнях. Уже в назві авторка актуалізує історико-мистецький код прадавнього дійства. «Оскільки винесений у заголовок мотив оргії (за визначенням В. Мержвинського – як і всі Лесині заголовки) – «завжди щось більше, ніж звичайна номінація», він дає «ключ до інтерпретації твору», є його головним концептом» [31, с. 17].

Первинне значення слова «оргія» пов'язують із культом Діоніса, потім воно перейшло до Елевсинського культу Деметри-Персефони. Спільними для цих культів є ідеї смерті й нового народження-воскресіння, єдності з природою, безсмертя душі. Схожими за значеннями до слова «оргія» є поняття «вакханалія», «містерія». Тетяна Свєрбілова так пише про останнє: «...це культове таїнство античного світу, ритуал, що супроводжував смерть та нове народження, воскресіння деяких з найдавніших богів, протиставлених офіційному культу олімпійців. Такі ритуали вважались потаємними, відбувалися тільки для присвячених, супроводжувались вони піснями, танцями, музикою, тобто мали синкретичний характер» [76, с. 374]. Такі дослідниці, як Світлана Кочерга, Ольга Турган, Раїса Тхорук, Агнешка Матусяк вважають, що

всі разом конотації слова «оргія» визначають опозицію «Греція / Рим», тобто «колонія / метрополія», а звідси – «сакральне / профанне мистецтво», «дух / плоть».

Перформативність «Оргії» яскраво виражена на тематичному рівні. Перша дія драматичної поеми сповнена покликаннями на різножанрові видовища, у яких герої колись брали участь. Так, Антей, який свого часу був безпосереднім учасником таємних оргій, говорить про те, як раніше там співали:

*О, вони були  
потужній натхненням, а не гуком.  
І в стриманім зітханні тихих струн  
ми вгадувати вміли урагани,  
що нуртували в грудях у співця [76, с. 178].*

Головний герой окреслює своє ідеалістичне бачення форми та призначення оргії. Висока естетична та духовна планка зумовлює категоричне несприйняття будь-якого мистецького продукту породженого культурою окупанта, що, своєю чергою, стає бар'єром між Антеєм і його співвітчизниками, які виявляють більшу гнучкість і цураються його безкомпромісності.

Неріса теж колись брала участь в оргіях, і в розмові з чоловіком вона передає свої дитячій захопленні враження від дійства і її участі у ньому:

*...Тоді  
мені здавалося, що я танцюю  
на хмароньках небесних, а з землі  
до мене долітають тільки квіти.  
То гості кидали до нас квітки,  
не тямлячись від захвату палкого... [76, с. 179–180].*

Через спогади Неріси об'ємно відтворено перформанс, а також реакцію та поведінку його глядачів. Крім того, емоційна промова героїні пояснює ту пристрась, з якою вона прагне долучитись до оргії Мецената всупереч волі

чоловіка. Участь у мистецькому святі стала для Неріси найщасливішим моментом життя, його сенсом і єдиним способом самореалізації.

Учень Антея Хілон теж є виконавцем перформансів, але його ми не бачимо безпосередньо, а дізнаємося лише зі спогадів слухачів. Свою оцінку промові Хілона дає Евфрозіна:

*...Я наслухала,  
як він проказував із «Антигони»  
Гемóнову промову – далєбі,  
я ледве сльози здержати здолала!* [76, с. 171].

Ще одним реципієнтом Хілона став Федон, який почув виконання пісні Антея в римській школі і так відреагував на виступ:

*Твоя епítалама пролунала  
не гірше у просторій римській школі,  
ніж у твоїй тісній убогій хаті* [76, с. 188].

Внутрішнім перформансом у драмі є сцена, де Евфрозіна стає в позі богині перемоги Ніке та простягає руку з лавровим вінцем Антею. Можуть виникати певні сумніви щодо кваліфікації цієї сцени як перформансу. У такому випадку варто пригадати структуру перформансу, яку ми описували в першому розділі, і проаналізувати цю сцену на наявність чотирьох обов'язкових компонентів (місце, час, виконавець і глядач). Щодо місця й часу питань не виникає: дія відбувається в садку Антея, про що авторка пише в ремарках: *«Садок в оселі співця-поета Антея, невеличкий, оточений глухими мурами, з фірткою в одній стіні; в глибині садка домок з повіткою на чотирьох стовпах, і з двома дверима — одні в андроніт, другі — в тінекей»* [76, с. 162].

Тоді хто є виконавцем і глядачем? Спочатку виконавцем перформансу є лише Евфрозіна, а сам перформанс авторка описує в ремарках: *«Виломлює з лаврового куща дві галузки, зв'язує їх у вінець і стає на постаменті колони в позі богині Перемоги — Ніке, простягнувши руку з вінцем»* [76, с. 173]. У цей час Антей виконує роль глядача. Проте коли Евфрозіна каже братові підійти і схилити чоло, то він стає учасником перформансу: *«Антей підходить, все*

усміхаючись, і схиляє голову перед Евфрозіною, а в неї усміх бореться з сльозами щирого зворушення, коли вона кладе братові лаври на голову» [76, с. 172]. Водночас Неріса, сама цього не очікуючи, теж стає глядачкою перформансу, і її реакцію авторка лаконічно, але яскраво описує:

*Неріса* (молоденька, струнка, надзвичайно зграбна, чепурненько вбрана, стає на порозі гінекея і здивовано скрикує).

*Се що таке?* [76, с. 174].

У цьому перформативному акті прочитується певний символізм: у часи античності лавровий вінок мав чимало значень, зокрема ним нагороджували «улюбленців Аполлона» – поетів, про що згодом Антей каже Нерісі:

*Се Ніке увінчала*

*свого поета* [76, с. 174].

Такий акт увінчання Антея лавровим вінком Любов Стародубцева трактує як пробачення майбутнього гріха кровопролиття. На знаковому рівні лавр є засобом зняття гріха пролитої крові. «Відомо, що після вбивства дракона Піфона, Аполлон пройшов очищення за допомогою лаврового листа. А отже, одягання лаврового вінця Антеєм можна вважати своєрідною індульгенцією...» [69, с. 148]. Отже, вбивство Неріси можна вважати не сліпим злочином, а жертвою заради збереження мистецтва.

Ще однією функцією цього перформансу є закріплення за Евфрозіною образу богині Ніке. Упродовж усього тексту між Евфрозіною і Нерісою прочитується опозиційність. Образ Евфрозіни інтерпретують як «модель особистості з усталеними національними, моральними, родинними цінностями, сформованим світоглядом, здатністю до самопожертви, що є актуальним для неоромантичної концепції авторки» [63, с. 230]. Неріса ж не має високих національних та морально-естетичних пріоритетів, в її образі прочитуємо цинізм і навіть аморальність. Якщо Евфорзіна уособлює Ніке, лише на мить ставши на постамент, то Неріса є богинею танцю Терпсіхорою, скульптуру якої створив із мarmуру Федон. Але як влучно зазначила Світлана Кочерга,

«грайлива миттевість на постаменті Евфрозіни виглядає логічнішою і правомірнішою, ніж вічність Неріси-Терпсіхори» [33, с. 8].

Як ми зазначали в першому розділі, твори драматичного роду літератури за своєю суттю є перформативними на рівні нарації, оскільки текст не переповідає щось, а показує, інсценізує дійство в уяві читача. Насамперед це відбувається завдяки реплікам, адже ми безпосередньо бачимо, як розмовляють персонажі:

**Хілон.**

*Ся порада,  
учителю, осмілює мене.  
Признаюся тобі: я не покину  
науки, віддалившись від тебе,  
бо я вступлю до школи...*

*(Знов мовкне.)*

**Антей.**

*До якої?*

**Хілон.**

*До тої, що врядив тут Меценат [76, с. 166–167].*

Також міметичний тип нарації може бути презентований через ремарки, адже за допомогою них автор, по-перше, вказує, що саме робить персонаж, а по-друге, дає можливість деталізовано уявити, як відбувається дія:

**Неріса** *(молоденька, струнка, надзвичайно зграбна, чепурненько вбрана, стає на порозі тінекея і здивовано скрикує).*

*Се що таке?*

*(Евфрозіна засоромлена зіскакує з постаменту.) [76, с. 174].*

На мовному рівні перформативність проявляється за допомогою перформативів, яких є чимало в мовленні персонажів: «...заклинаю Аполлоном!» [76, с. 166], «Знаю» [76, с. 175], «Не дам, не дам тебе юрбі тій безсоромній!» [76, с. 176], «Я йду» [76, с. 190].

Якщо в першій дії феномен оргії проговорюється, стає приводом для дискусій та суперечок, то у другій дійство поліфонічно розгортається перед читачем. Особливості структури цієї частини драматичної поеми та її сценографія дозволяє говорити про використання прийому «сцена в сцені». У ремарках Леся Українка пише, що світлиця Мецената, де й відбувалася оргія, поділена на дві нерівні частини: у першій організовано невисокий примост для виступів артистів та поставлено триклініум для господаря і найпочесніших гостей; у другій зроблено місця для гостей різного стану й віку. Олександра Вісич зауважує, що «таким чином частина персонажів твору перетворюються на учасників перформансу, а решта – на аудиторію, серед якої розгоряються мистецькі дискусії» [16, с. 225].

Важливо, що програма перформансу насичена різножанровими виступами: спочатку показано хор панегіристів, який закінчує свій спів, потім – міми з коротенькими мімічними фарсами без слів, акробатки-єгиптянки з мечами, жонглери і жонглерки з барвистими опуками. Меценат як господар свята бере на себе роль режисера і коригує хід дійства:

*Нехай тим часом тут поскачуть міми,  
а потім ті єгиптянки «безкості»,  
що то показують з мечами штуки,  
але щоб те тривало все недовго:  
хвилину-дві щоб кожне зоставалось  
і щоб ніхто не смів виходить двічі* [76, с. 198].

Упродовж усієї дії перформанс проходить непомітно, адже авторка акцентує саме на розмові Мецената, Прокуратора і Префекта, які час від часу висловлюють свої враження щодо того, що відбувається:

**Меценат.**

*Ся оргія моя, признатись мушу,  
нагадує щось трошки царство тінів  
перед Плутоновим тріумвіратом.  
Ви не повірите, як я працюю,*

*щоб якось подолати сюю дикість  
і недовірливість, щоб сполучити  
в одну родину дві частини люду  
корінтського — римлян і греків.*

**Префект.**

*Друже,  
ти й так уже великого досяг:  
взірцевий маєш хор панегірістів,  
такий і в Римі не щодня почувеш [76, с. 198–199].*

Увага зміщується на перформанс на внутрішній сцені, коли починають виступати Антей і Неріса. Спочатку співець виступає сам, але після вказівки Мецената на сцену виходять танцівниці й корибанти. Під час свого виступу Антей час від часу змінює темп, гучність, зупиняє спів і грає без слів, він ніби забуває, що співає перед поневолювачами грецької культури. Він так захоплюється грою, що не помічає, як починає танцювати Неріса: «Чоловік і дружина промовляють одночасно, але не чують одне одного, їхня комунікація направлена на одного й того ж реципієнта, однак Антей не помічає, що, окрім нього, до співрозмовника звертається ще хтось» [69, с. 151]. Коли ж він чує репліку Мецената («*Спиніться всі! Неріса хай танцює!*» [76, с. 214]), то припиняє свій спів і не може отямитися, побачивши свою дружину на чолі танцівниць.

У цю мить Неріса розуміє, що вся увага прикута до неї і тепер вона головна на сцені: «*...після короткого збентеження, блиснувши очима, пускається в прудкий танець, з несамовитими, але гарними рухами менади*» [76, с. 214]. Із цієї миті видно одержимість, яка сповнює танцівницю: «*очі її горять, рухи нагадують зграбні викрути хижого звіряти*» [76, с. 215].

Усе це доповнює реакція глядачів, яку авторка описує в ремарках («*Дехто з гостей приплескує їй влад долонями та приляскує пальцями*» [76, с. 214]) та подає у вигляді реплік:

***Голос з хору панегірістів.***

*Се наша муза!*

**Прокуратор** (ласо).

*Гарна, гарна штучка!*

**Префект.**

*Ся муха, певне, з голоду не згине [76, с. 215].*

Здається, ніби одержимість танцем Неріси ніби передається глядачам: «Гості зриваються з місць і товпляться, намагаючись кожне краще бачити Нерісу» [76, с. 215].

Неріса усвідомлює, що має те, чого найбільше хотіла, що знайшла свого глядача, хоч він і є поневолювачем грецької культури. Ось її сенс життя – у сцені. Саме в танці Неріси Антей побачив те, чого не хотів чути за допомогою слів. «Фінальне зречення Антеєм й Нерісою слів та спілкування мовою музики й танцю виявилось занадто щирим і призвело до межової ситуації екзистенційного вибору» [69, с. 152]. Танець Неріси, який за задумом повинен служити диву Діоніса, втрачає свою сакральність, адже використовується на оргії Мецената для насолоди й блаженства поневолювачів грецької культури [71, с. 193].

Отже, драматична поема Лесі Українки «Оргія» є зразком перформативної драми. П'єса насичена згадками про перформанси, рецепціями на публічні виступи, роздумами про мистецьку самореалізацію. Також у тексті є вставні сцени, під час яких герої демонструють свої тяжіння до перформансу. Насиченою перформансами є друга дія поеми, побудована за принципом сцени у сцені, де й відбувається кульмінаційний момент твору – виступи Антея і Неріси.

### **2.2.2. Споглядання дійства як частина перформансу**

Одним із основних компонентів перформансу є реакція глядача, експліцитно або імпліцитно закладена безпосередньо у текст. Часто поведінка спостерігачів видовища відіграє ключову роль у сюжеті. Тут варто згадати про «4'33"» Джона Кейджа, коли звуки глядачів фактично були звуками



перформансу, або про перформанси Марини Абрамович, під час яких вона випробовувала психіку глядача, намагалася встановити зв'язок між автором і реципієнтом, про екологічні перформанси, які без глядачів були б звичайним мародерством. На прикладі драматичної поеми «Оргія» ми простежили, як ключові персонажі спорадично перетворюються на глядачів і у цій ролі функціонують в тексті (Антей, який змінює роль пасивного спостерігача на роль учасника, реакція Мецената та Префекта на танець Неріси). Власне, без глядачів перформанс втрачає свою суть, а їх реакція часто є більш промовистою, ніж опис дій виконавців.

Про важливість концепції глядача у творах Лесі Українки пише Олександра Вісич, зазначаючи, що письменниця фокусує увагу рівною мірою як на виконавцях перформансів, так і на глядачах, які перебувають на сцені й виконують важливу художню функцію в тексті. «Концепція глядача у творах Лесі Українки має широкий спектр реалізації: від керованого натовпу до реципієнта, який, надихнувшись побаченим перформансом, згодом намагається перенести сценічну умовність у координати власного життя» [16, с. 228].

### ***2.2.2.1 Рецепція власного глядацького досвіду в драматичній поемі «Адвокат Мартіан»***

Драматичну поему «Адвокат Мартіан», опубліковану 1913 року, називають світоглядною драмою. Події твору відбуваються в III столітті по Різду Христовому. У той час нова віра лише поширювалася серед римських громадян, але ще не була узаконена, тому змушена боротися за своє існування. Леся Українка «звертається до моделі суспільства перехідного типу, зосереджує увагу на бутті окремої особистості, приналежної до цього суспільства» [35, с. 122]. У п'єсі надзвичайно виразно описано процес вибору між земним і небесним. Марія Моклиця стверджує, що адвокат Мартіан – це носій авторського світогляду Лесі Українки, образ, у який закладена життєва програма, філософія авторки [47, с. 81].

Варто зазначити, що перформативність актуалізується на оповідному, звуковому, мовному та тематичному рівнях тексту. Зважаючи на жанр, можемо стверджувати, що у творі переважає міметичний тип нарації, який реалізується в діалогах та ремарках («*Валент виходить через перістіль за браму, втираючи сльози. Мартіан, одхиливши завісу в табліні, проводить його поглядом*» [76, с. 42]).

У тексті драматичної поеми є чимало перформативів – висловлень, еквівалентних дії, завдяки яким перформативність реалізується на рівні мови. Наприклад, говорячи фразу «*Я йду!*» [76, с. 13], Аврелія не лише описує дійсність, а й констатує те, що вона робить. Промовляючи «*І я її люблю! Авжеж, люблю!*» [76, с. 14], героїня підтверджує свої почуття до матері. Перформативні висловлення зафіксовано також у мовленні Валента: «*Аврелію я розумію. Сам я себе тут наче зайвим почувую*» [76, с. 26] (засвідчує те, що підтримує сестру, констатує свій моральний стан), «*Та хоч би й ні, то все ж я, батьку, вражений за тебе*» [76, с. 30] (виражає своє незадоволення), «*...я волю – лавр*» [76, с. 31] (заявляє про загу до публічної слави), «*Я вступлю до війська*» [76, с. 31] (декларує свій вибір щодо майбутнього, оголошує своє рішення).

Адвокат Мартіан і його дочка зрікаються одне від одного за допомогою перформативних висловлень:

***Мартіан.***

*...Йди! Ти справді не моя дитина!*

***Аврелія.***

*Так! не твоя! Не хочу бути твоєю!* [76, с. 25].

Знову ж таки, авторка дає ключ до інтерпретації твору ще в назві. Якщо «Оргія» була насичена мистецькими перформансами, то в аналізованій п'єсі акцент трохи зміщено на соціальні перформанси. До того ж ми бачимо їх опосередковано – через реакцію глядачів.

У тексті є чимало згадок про суд, що й не дивно, якщо взяти до уваги професію головного героя. Перша дія починається з розмови Мартіана з

писарем Констанцієм про справу, над якою вони працюють. Під час діалогу вони проговорюють моменти, які важливі під час захисту в майбутньому судовому процесі:

***Мартіан.***

*Добре. Я вже децю  
налагодив для оборони важне,  
а ти там по законах пошукай,  
як довго погребове товариство  
задержує свої права на землю,  
що зайняло колись під кладовище,  
хоч потім перестало там ховати [76, с. 11].*

Доленосними для доньки адвоката Мартіана Аврелії стали відвідини цирку, який за часів раннього християнства заміняв культурно-суспільну функцію театру, проте це видовище авторка теж не показує в сюжеті твору, а лише репрезентує через спогади персонажів:

***Аврелія.***

*Раз колись я в цирк пішла  
ще з мамою... Ти гнівався на неї... [76, с. 21].*

Укладачі четвертого тому повного академічного зібрання творів Лесі Українки зазначають: «Цирками називали всі будівлі у формі кола, що латиною звучить як *circus* (*circulus*), звідси – циркуль, циркуляція. Прикладом був римський Колізей та інші цирку у Римі (їх було 7), де відбувалися кінні перегони, гладіаторські бої, змагання з хижими звірами тощо. За часів гонінь на християн цирку використовували для їхньої публічної страти» [76, с. 264].

Прилюдна страта дівчинки-християнки настільки шокувала Аврелію, що навіть через багато часу образ мучениці поставав перед її очима:

***Аврелія.***

*Може...  
Навіщо справді бачити було,  
як дівчина, вродлива, молоденька,*

*у білих шатах стала на арені,  
мов розцвіла на полі золотому  
лілея біла? Нащо я те чула,  
як арфою еоловою ніжно  
вона там заспівала: «Аллилуйя!»  
Ой нащо, нащо я тоді той пурпур  
живий угляділа?... [76, с. 22].*

Аналізуючи цю сцену, Олександра Вісич пише, що вона пов'язана із життям авторки: Аврелія своєю вразливістю нагадує Маргариту Комарову, подругу Лесі Українки, яка, захоплена грою корифеїв, так перейнялася подіями, відтворюваними на сцені, що втратила свідомість у театрі [16, с. 224]. Ця страта була шоком і для глядачів, які, перебуваючи під загрозою смерті за свою віру, виказали себе і кинулися з амфітеатру в коло, про що теж згадує героїня:

*...Я розумію,  
чому тоді ті люде, як безумні,  
з амфітеатру кинулись на круг,  
волаючи: «Ми християне!...» [76, с. 22].*

Мартіан теж згадує про цю подію, зокрема про те, як вона вплинула на його дочку:

*...А тобі ще й шкода  
була з тогó, — ти цілу ніч горіла,  
маячила, жахалася, кричала... [76, с. 21–22].*

Ще одним персонажем, важливим щонайменше в тому сенсі, що публічне дійство відіграло певну роль у його житті, є Валент. Шукаючи самореалізацію та визнання, він намагався пробувати себе в різних іпостасях, зокрема у віршах, прозі, драмі, науці, проте зрозумів, що має хист саме до ораторського мистецтва:

*Чин живий  
або живеє слово – се талан мій,  
я син оратора таки недарма! [76, с. 31].*

Саме батькова промова на суді справила на Валента таке враження, проте він вважає що талант Мартіана не оцінюють належно. «Приміряючись до батькового фаху, Валент критикує судовий процес, учасники якого були не здатні гідно оцінити «перли ясного розуму» адвоката, правники «пильнували законів», а не красномовство» [17, с. 123]:

*І що ж? кому ж ти розсипав ті перли  
ясного розуму? Якись діди,  
засушені в пергаментях, шукали  
параграфів по кодексах в той час,  
як ти вдавався до душі та серця!* [76, с. 30].

Цікаво, що в діалозі ми чуємо не лише оцінку Валента чи спогади батька, а й дізнаємося через їхні слова про реакцію глядачів. Важливо, що персонажі по-різному ставляться до публіки: Мартіан називає глядачів людом, а Валент – юрбою. Люди, як зазначає Олександра Вісич, позитивно реагували лише на спрощену риторичку і не розуміли «верхів'я» майстерного змісту промов адвоката, аплодували тільки «низинам утертим» [17, с. 123].

***Мартіан.***

*...Я більше удавався з тим до люду,  
а люд, здається, не байдужий був.*

***Валент.***

*Юрба плескала не тоді, як справді  
ставав ти на верхівлі свого хисту,  
а як спускався до низин утертих.  
Я червонів при тих аплодісментях* [76, с. 30].

Крім публічних виступів, перформативність можемо спостерігати в соціальній поведінці. Під час розмови з батьком Валент розповідає про своє навчання у школі, зокрема про суспільну диференціацію:

*Школярі у нас  
всі на «римлян» і «християн» ділились,  
зчиняли раз у раз сперечки, звади,*

*два табори були непримиренні, як на війні [76, с. 27].*

У цьому контексті варто згадати про Джудіт Батлер і її теорію гендерної перформативності, згідно з якою ідентичності (не лише гендерні, а й інші) творяться залежно від нашої поведінки. Оскільки поведінка Валента не була схожою на поведінку ні «римлян», ні «християн», то й у суспільстві він не належав до якоїсь групи, тому його називали «меживірком».

П'єса «Адвокат Мартіан» закінчується сценою, де головний герой сідає писати промову для виступу в суді. До того ж ми маємо можливість ознайомитися з уривком із майбутньої промови, так авторка ніби привідкриває нам завісу завтрашнього дня. Можна стверджувати, що таке закінчення тексту символізує його циклічність.

Проаналізувавши публічні дієства, про які згадано у тексті, можемо помітити, що всі вони відбуваються поза межами часопростору п'єси: вони або відбулися раніше (цирк, промова адвоката Мартіана в суді), або лише повинні відбутися (захист у суді єпископа). Аналізуючи драматичну поему «Адвокат Мартіан» в параметрах категорії часу, Марія Моклиця та Людмила Бондарук зауважують, що події вкладаються в добу, що відповідає класицистському прийому трьох єдностей, також авторка дотримується єдності місця і події, але водночас низкою символістських прийомів досягає ефекту відкритості закритої класицистської форми [10, с. 307].

Можемо стверджувати, що «Адвокат Мартіан» є зразком перформативної драми, особливістю якої є те, що категорія перформативності реалізується через художню концепцію глядача.

### ***2.2.2.2 Роль глядача у драмі «Руфін і Прісцилла»***

Драму «Руфін і Прісцилла» називають чи не найскладнішим твором Лесі Українки. У тексті показано злам старої релігії (політеїзму), а також синтез або симбіоз із новою (християнством) [66, с. 165]. «Драматична поема «Руфін і Прісцилла» була дорогою авторці («Мені здавалось, що я не смію вмерти, не скінчивши “Руфіна і Прісциллу”»), вона серйозно підходила до її написання

(«...працювала я над сим твором багато й інтенсивно...»), свідченням чого є багат шаровий чорновий автограф твору з кількома редакціями, перша з яких композиційно, за ідейно-змістовими характеристиками, кількістю дійових осіб значно відрізняється від основного тексту» [20, с. 115].

В аспекті перформативності важливо, що це драма, у якій публічне дійство знаходить своє вираження через реакцію глядача. Проте ми пропонуємо спочатку сконцентрувати увагу на інших рівнях тексту, які вказують на його перформативність. Можемо помітити, що в тексті є чимало перформативних висловлень, зокрема обіцянок (Сервілія: «*Служитиму тобі довіку, пане!*» [75, с. 139]), клятв (Кай Летіцій: «*Я ручуся тобі законом римським, що син твій знайдеться, як він живий, або ж за нього правна помста буде, коли з ним сталось так, як ти боїшся*» [75, с. 139], Руфін: «*Я Римом присягаю...*» [75, с. 208]), прохань (Парвус: «*Прости мені, мій брате*» [75, с. 216]), благословлянь («*Люцій (благословляє). Щастя вам, Боже!*» [75, с. 249]).

Щодо типу оповіді, то в тексті є і дієгетичний («...довго розшукував *Фортуната* поміж громадою...» [75, с. 250]), і міметичний тип нарації («*Старий християнин відходить. Діакон роздає з великого коша наїдки тим в'язням, що підходять до нього*» [75, с. 249]). Оскільки за жанром це драма, то переважає саме міметичний тип, який і робить текст перформативним.

У сюжеті твору є згадки про публічні дійства. Власне, текст починається з того, що Прісцілла повертається з зібрання християн, і вони з Руфіном це обговорюють:

**Руфін.**

*Ти знов була сьогодні в катакомбах?* [75, с. 107].

**Прісцілла.**

*В нас нема звичаю*

*ходити з слугами на сі зібрання.* [75, с. 109].

Ще однією згадкою про релігійне дійство є слова Сервілії про жертвоприношення, на яке забрали її сина християни: «*Се християне... хутко їхнє свято... Вони його взяли на кров!!*» [75, с. 137].

У тексті є чимало згадок про суд над християнами, які, можливо, готують читача до того, що відбудеться в кінці твору, до головного публічного дійства:

***Кай Летицій.***

*Але ж і суд признав її вину [75, с. 133].*

***Центуріон.***

*Хто винен, хто невинен, суд рішить [75, с. 190].*

У другій дії драми Руфін, дізнавшись про запланований рейд на катакомби, пропонує дружині перенести християнське зібрання до свого дому («*Стій, Прісцилло! Я щось надумав. От що: тут зберіться*» [75, с. 156]). Потім нам показано, як люди сходяться на це зібрання, а деякі моменти фактично є імітацією церемонії зустрічання гостей:

***Руфін (поспішно).***

*Але ж, кохані гості, призволяйтесь!*

*Ось тут вино... Ну, та й господарь з мене!*

*(Схоплюється, щоб налити вина, дуже жваво, але раптом в'яло схиляється на лаву.) [75, с. 166].*

Якщо для Руфіна прийом гостей є удаваним і для нього вся ця ситуація є таким собі театральним дійством, то Круста бере на себе роль господаря і починає пропонувати людям вино:

***Круста (підводить кухля).***

*Держіть фіали! [75, с. 166].*

Також під час розмови Круста описує свої уявлення про християнські збори. За його словами, християни «*на бенкеті вина не п'ють, ні співів, ні ортій не заводять, поки крові з дитини вбитої не покуштують*» [75, с. 167], після цього «*співи й крик, і п'ятика здійсмається у них, і щось таке там чиниться на ортіях, що, кажуть, найгіршим з нас було б навдивовижу. З братами сестри, матері з синами, з батьками дочки любові заводять*» [75, с. 167]. Під час промови (яку можна назвати монологом, що теж є перформативним дійством) Круста намагається відтворити вигуки, які, як він стверджує, можна почути від



християн на циркових аренах (як ми зазначали раніше, цирки були місцем публічної страти християн за часів гонінь на них):

*(Вимахує фіалом у лівій руці і ляскає пальцями правої.)*

*Евое, Бакхе! Гала-галалуя!*

Як стверджують укладачі другого тому повного академічного зібрання творів Лесі Українки, вигуками «Евое Вакх!» славили Діоніса (Бог небесної і земної вологи, живої сили природи, а також бог вина), а Вакс (Бахус) інколи називався греками Діонісом [75, с. 393]. «Гала-галалуя!» є глузливо перекрученим «алілуя» (з івриту «хваліть Бога») [75, с. 393].

Коли Круста йде, то приходить єпископ, і його привітання й реакцію на нього можна назвати ритуалізованою практикою життя:

**Єпископ.**

*Мир, браття, вам.*

**Громада.**

*І духові твоєму.*

**Діакон.**

*Благослови нас, отче превелебний [75, с. 177].*

Після цього й починаються збори, проте вони проходять за межами поля зору читача. Ми можемо дізнатися про те, що відбувається за закритими дверима лише через слова персонажів, які мають туди йти або вийшли звідти. До прикладу, Прісцілла каже: «...там єпископ та й вся громада зважили, що слід би замазати той міт про Адоніса...» [75, с. 188], з чого робимо висновок, що щойно було проведено нараду.

Цікаво, що фреска, яку вирішили замазати, детально описана в ремарках на початку цієї дії, а те, що майже в кінці дії її хочуть знищити, знову ж таки говорить нам про циклічність тексту і водночас мислення Лесі Українки. За словами Світлани Кочерги, фреска є центром семіотичної парадигми тексту [32, с. 14]. У світовій культурі є традиція до зближення Адоніса та Ісуса Христа. «Якщо делегатор Круста глузливо пропонує „помирить Ісуса з Діонісом”, то „аристократ духу” Люцій Кней розвиває ідею витворення спільного простору

між двома контрверсійними культурами, що уособлює бінарність „Адоніс-Христос”. Вважаючи себе „всесвітнянином римським”, він заперечує опозицію Рим / Новий Єрусалим, культивовану Руфіном. Однак акт руйнування фрески християнами перекреслює віру останнього у перспективу синтезу та гармонії в межах християнської культури прийдешнього» [32, с. 14].

У третій дії драми є доволі багато розмов про суд. Спочатку в'язні згадують про судове дійство, яке відбувалося раніше, обговорюють слова Руфіна. Беручи до уваги деякі фрази Парвуса можемо зробити припущення, що Руфін не просто щось відповідав на суді, а й виголошував промову: *«Одно мене дивує, що Руфін, той «справедливий римський громадянин», не ознаймив так просто, як усі ми: «я християнин», а крутив, крутив сюди й туди, і сяк і так...»* [75, с. 192]. Говорять в'язні і про майбутнє покарання:

**Люцій.**

*Нам відомо,*

*що ми засуджені на смерть* [75, с. 194].

Цікаво, що в цій сцені є внутрішній перформанс. Коли в'язні сперечалися, то єпископ сказав: *«Співаймо Аллелуїя!»*, і люди підтримали його, почавши співати:

**Діакон** (а за ним хор християн).

*Аллелуїя!*

*Осанна в вишніх! Слава в вишніх Богу!..*

*Шалений сміх Нартала покривається голосним екстатичним співом християн* [75, с. 202].

У четвертій дії драми серед персонажів з'являється адвокат, який продумує стратегії захисту Руфіна, Прісцілли й Люція на суді, пропонує ув'язненим варіанти, як зменшити покарання. Важливою частиною дії є прихід відвідувачів, котрі «просять благословення у в'язнів, дають дарунки, виражають пошану» [75, с. 247]. Такі ритуальні дії вказують на перформативність тексту.

Ще одним перформативним дійством могло би бути хрещення (Теофіл: *«Руфіна треба в чесний хрест увести, щоб не загинула його душа»* [75, с. 266]).

Єпископ та інші християни вже почали підготовку до нього: знайшли воду, чистий одяг, обрали хрещеного батька, проте Руфін відмовився.

Варто сконцентрувати увагу на п'ятій дії драми, яка є унікальною за своєю формою. Авторка приділяє багато уваги опису місця подій. Ніби розставляючи акценти, в ремарках на початку дії вона зазначає, що видно частину арени і чверть цирку в три поверхи з глядачами.

Судовий процес над християнами озвучує судовий покликач, проте ми не бачимо його, а лише чуємо через рупор. Зазвичай він угамовує публіку або оголошує останнє слово обвинувачених, узагальнює сказане («*Народе римський! Суд спокою просить!*» [75, с. 291], «*Раб Аквіла, Урбан, Флетон, Фавстін, Нігіріна – всі посполу прості родом – зреклися слова*» [75, с. 291]). До того ж його слова можуть супроводжувати сурми, і оскільки вони є важливою частиною публічного дійства, то роблять текст перформативним на звуковому рівні.

Детально описано самих глядачів, вказано, що на нижчих рядах сидять багаті люди, на середніх – люди середнього достатку, а на найвищих (крутих і тісних) – простолюд. Ця циркова юрба є головним героєм сцени. Письменниця за допомогою деталей дає читачам побачити в натовпі окремих людей різного віку, стану, ідеології, зі своїми поглядами, думками, очікуваннями. Читаючи цю частину драми, ми ніби самі сидимо між глядачами і чуємо чийсь вигук, коментарі, уривки діалогів. «Авторці вдалося створити ефект поліфонії та водночас витончено зберегти індивідуальність кожного глядацького голосу» [16, с. 227].

Саме через слова глядачів можна дізнатися, що відбувається на сцені. Люди дають свою оцінку тому, що відбувається. Наприклад, хтось обговорює ораторські здібності адвоката Семпронія, завдяки деяким реплікам можемо уявити, як довго й нудно він говорить:

*Молодий вояк (що сидить по другу руку гетери).*

*Так, воно нудненько!*

*Семпроній сей не тямить красномовства* [75, с. 279].

**Голоси звідусіль.**

*Гей, адвокате! Годі вже! Доволі!*

*Збудіть мене, як він скінчить!*

*(Дехто вдає звірячий та пташиний крик.)*

*Ку-ку!*

*Кукуріку! Гав-гав! Няв-няв! А кишиш! [75, с. 290].*

Зі слів зрозуміло, що на цих рядах майже нічого не чути («Якби ж я чув хоч слово!» [75, с. 292]), але люди здогадуються за реакцією інших глядачів – тих, хто сидить ближче:

**Вояк.**

*Все одно,*

*я бачу, що нудота.*

*(Показує кудись у далечінь рукою.)*

*Он, дивися:*

*сенатори, як верші, позіхають! [75, с. 279].*

Дехто намагається спрогнозувати, яке ж покарання отримають підсудні («Ну, звісно, смерть» [75, с. 281]), хтось розмірковує, що б варто було зробити з порушниками закону: наприклад, віддати до театру, щоб там їх вбити, адже справжня смерть на сцені значно цікавіша, ніж удавана, або віддати на змагання з хижими звірами («Сей варвар африканський, певне, добре з левами вміє битись... А худого я б віддала пантері...» [75, с. 293], «До звірів!» [75, с. 295]). Відправлення засуджених до театру є покаранням, яке призначають «на рівні з розп'яттям, шматуванням дикими звірами та катуванням розпеченим стільцем і, судячи з кількох реплік, є найбільш бажаним для охочих до видовищ» [16, с. 227]. У тому, що публіка має зовсім різні думки щодо того, що відбувається, можна переконатися, подивившись на реакцію глядачів після оголошення про каяття Теофіла: хтось назвав його відступником, інші сказали, що він чесний і не винен, дехто закликав вбити, розіп'яти чоловіка.

Важливо, що під час обговорення глядачі використовують театральні терміни, «висловлюють жаль через неможливість покарання в театрі матрони

Прісцілли (оскільки в Давньому Римі до театру відправляли здебільшого злочинців середнього класу) та озвучують суперечливі думки про наявність у неї талану сценічного, потрібного для того, щоб зіграти Макарію на кострищі» [16, с. 227–228].

Напруження зростає, коли Парвус плює на віттар. Спочатку нам показують реакцію натовпу, його шаленість, хаос: галас заглушує сурми, хтось поривається скочити на сцену, люди збігають донизу, вігіли не можуть здержати їх, тому на підмогу прибігають вояки міської когорти зі зброєю. Про те, що сталося, ми можемо дізнатися лише потім зі слів глядачів і покликача.

Слова Прісцілли настільки вражають людей, що дехто з високих рядів вибігає з криками, не боячись бути затриманим:

***Високий істеричний голос жінки (з високих рядів).***

*Святая сестро! Помолись за мене  
в Господньому раю!*

***Молодий хлопець (збігає по сходах уділ).***

*Я християнин!*

*Беріть мене! В'яжіть! Я теж був з ними!*

***Молода дівчина (вбігає слідом за ним).***

*І я! й мене беріть! Я християнка! [75, с. 299].*

На це публічне зізнання реагують переважно негативно, не розуміючи такого вчинку: «Сі, певне, подуріли!» [75, с. 299], «Се зараза» [75, с. 300].

Слухаючи вирок суду, глядачі радіють, особливо коли присуджують те, на що вони сподівалися. Коли кажуть, що вирок для трьох людей почесного стану має затвердити цезар-імператор, із натовпу чути незадоволені вигуки: «А ми тим часом що робити маєм?» [75, с. 304], «Я так не хочу! Видовиська давайте!» [75, с. 304]. Остання фраза нагадує вислів «Хліба і видовищ», який був популярним у давньому Римі. Власне, ця фраза узагальнює все, що відбувається у дії, описує прагнення римського народу.

Коли починається покарання, чи не найтрагічніший момент дії, Парвус в екстазі крізь біль і муки звертається до Господа. Потім стає чути голос

Прісцілли, а згодом до неї долучаються й інші засуджені християни. Усі вони моляться, і цей момент можна назвати перформансом.

Під час двобою з пантерою Нартал на якийсь момент вибігає на видимий кусок сцени, і потім знову, вже після того, як поборов звіра. Він викликає на двобій римлян, проте вони відмовляються. Ольга Турган пише, що зооморфні образи в тексті мають міфопоетичну семантику, зокрема поєдинок Нартала з пантерою і «зооморфний» код пантери (хижак, агресивний, безжалісний, лютий, жорстокий, нацькований на людину) переконують, що в самому понятті такого полювання закладений код нерівності (за фізичною силою) [72, с. 11]. Перемігши пантеру, Нартал довів свою перевагу над хижакком, хоча й люди називали його земляком цієї тварини, вказували на його походження. Коли чоловік викликав на поєдинок римлян, то так захищав свою людську гідність, показував, що він не боїться боротися за своє життя, доводив, що він має такі самі права, як і ті, що сидять на трибунах.

Важливо, що перед смертю Руфін і Прісцілла виходять на видиму частину сцени і прощаються з людьми і Римом. Момент страти знову відбувається за полем нашого зору, проте реакція людей дає зрозуміти більше, ніж детальні описи: *«Коротке зітхання пролітає по людях. Публіка гучно встає і рушає виходити з цирку»* [75, с. 310]. Для глядачів це всього лише видовище, інтерес до якого зникає, коли воно закінчується.

Підсумовуючи, можна сказати, що драма «Руфін і Прісцілла» насичена перформативними кодами. Особливою за своєю формою є п'ята дія, в якій показано судове дійство над християнами, але через призму глядачів. Порівняно з драматичною поемою «Адвокат Мартіан», де публічне дійство відіграє фатальну роль у житті персонажів, у драмі «Руфін і Прісцілла» Леся Українка зображує концептуальний портрет глядача, для якого хліб і видовища є основним прагненням.

### 2.2.3. Перформативний потенціал ритуалу в драматургії Лесі Українки

Під час аналізу драматичних творів Лесі Українки помітно, що авторка приділяє велику увагу ритуалам у структурі тексту. Насправді межа між перформансом і ритуалом дуже хитка, адже багато хто трактує перформанс як ритуальну дію, про що вже згадано у першому розділі роботи. У своїх текстах Леся Українка деякі ритуали презентує безпосередньо, а деякі лише через згадки персонажів. Проаналізувавши драматичні поеми «Оргія», «Адвокат Мартіан» і драму «Руфін і Прісцилла», можемо помітити, що яскраво вирізняються соціальні та релігійні ритуали, хоча часто межа між ними не дуже чітка. Пропонуємо розглянути першу групу.

В «Адвокаті Мартіані» яскравим урочистим ритуальним дійством є погодинне відмірювання часу. У центрі сцени стоять сонячний і водяний годинники, які обслуговує глухонімий раб. У ремарках і діалогах багато уваги приділено опису дуже голосного і різкого звуку мідної дошки, за допомогою якої раб повідомляє про час, що є прикладом вираження перформативності на звуковому рівні. Людмила Бондарук і Марія Моклиця зазначають, що «завдяки Міму нагадування про час стає своєрідним ритуалом і водночас певним застереженням – осуд чи навіть кара чекає на того, хто виб'ється із невблаганного ритму» [10, с. 311]. Також дослідниці акцентують на ще одній пов'язаній із часом ритуальній дії – запалюванні ліхтарів увечері: *«Виходить і, перейнявши Міма, показує йому, щоб засвітив світло. Той приносить олію, наливає в лямпу Мартіанову і в ліхтарню коло клепсідри, потім приносить запалену скінку і засвічує світло табліні і в перістілі»* [76, с. 53].

Соціальними ритуалами, які описано в кожному творі, є привітання (Мартіан: *«Здоров, Констанцію»* [76, с. 11], Антей: *«Здоров, Федоне!»* [76, с. 183], Антей: *«Вітаю вас, преславні»* [76, с. 204], Аецій Панса: *«Здоров, Руфіне!»* [75, с. 121]), прощання (Валент: *«Я, батьку, вже з тобою попрощаюсь»* [76, с. 42], Федон: *«Але з тобою, бачу, не зговориш! бувай здоров.*

Я йду» [76, с. 190], Кай Летіцій: «Мушу йти додому, щасливі зоставайте» [75, с. 139]).

Ще одним соціальним ритуалом можна назвати надання останнього слова обвинуваченим на суді:

***Голос покликача.***

*Обвинуваченим остатнє слово!* [75, с. 251].

У двох текстах («Адвокат Мартіан», «Руфін і Прісцілла») є згадано ритуальні дійства, пов'язані з військовою справою:

***Мартіан.***

*Але ж вони там служать по неволі,  
а ти по волі мав би лити кров,  
носити цезарські орли, приймати  
з нечистих рук вінці!* [76, с. 31].

***Чоловік.***

*Це завтра свято військове у нас,  
ми маємо усі піти в вінках,  
орлів імперії врочисто нести  
повз образ імператора* [75, с. 251].

Про отримання нагород не один раз говорить і Антей («Діди приймали вінці свої з рук матері-Еллади, батьки дозволили зв'язать її руки і тим синів позбавили вінців» [76, с. 186]). Акт увінчання поета лавровим вінком лежить в основі перформансу Евфрозіни, який ми описували раніше. Насправді ритуали в «Оргії» складно чітко розділити на соціальні та ритуальні, адже антична культура була дуже вплетена в побут людей, тому деякі дійства не можна однозначно віднести до якоїсь категорії. Акт увінчання Антея можна назвати соціальним ритуалом, адже фактично він означав суспільне визнання, але в цьому дійстві беруть участь грецькі боги, тому так само його можна назвати й релігійним.

В «Оргії» є згадки про весільні ритуали. Зокрема Герміона хвилюється про посаг на весілля дочки («На викуп за Нерісу ми стяглися, але на посаг



*нашій Евфрозіні навряд чи стягнемось»* [76, с. 170]), а Антей на оргії відмовляється співати епіталаму, бо ці пісні виконують на весіллі, а не на оргіях:

**Федон.**

*Співай епіталаму! Се до речі!*

**Антей.**

*Ні, не до речі, – ми не на весіллі* [75, с. 213].

Сама оргія теж є ритуальним дійством, аналіз якого ми вже робили раніше. Зараз пропонуємо зацентувати на знаковій природі цього видовища, бо різні персонажі вкладають відмінні сенси в це поняття. Аналізуючи семіотичну партитуру тексту, Світлана Кочерга стверджує, що знак оргії виявляється щонайменше у трьох сегментах: побутова «оргія правдива», тобто смачний обід у незаможній родині Антея (такою вона є для Евфрозіни); культово-мистецька оргія, тобто зустрічі Муз на Парнасі (для Антея); національно-бунтарська, образ вакхічного гімну [33, с. 10].

Оскільки в текстах «Адвокат Мартіан» і «Руфін і Прісцілла» є протиставлення «ідолянської» римської та християнської вір, то й ритуали можна поділити відповідно до цього. Персонажі час від часу звертаються до богів або просто згадують про них (Аецій Пасна: *«Нехай боги не чують сього слова!»* [75, с. 126], Нартал: *«Боги мої! Яка почесна смерть!»* [75, с. 202]), їхні дії часто пов'язані з забобонами. Яскравим прикладом є момент, коли до Мартіана приїжджає сестра Альбіна й племінниця Люцілла. Остання дуже вірить у забобони, тому відвідує жреців, ходить у храми, носить амулети. Люцілла не хоче, щоб її занесли в будинок, бо *«так уносять тільки в шлюбну хату або в гробницю»* [76, с. 51]. Потім вона наполягає, щоб мати віднесла пенатам страву й вино, що є ритуалом задобрення божеств, хоча в Мартіана і немає «ні олтаря, ні статуй».

Про ці атрибути, які є елементами ритуальних дійств, згадує Ізоген: *«Ти, запевне, чув, що там, на конфіскованій містині, де наша церковця малá стояла, уряжено для цезарського культу алтар і статую?»* [76, с. 38]. Також про алтар

говорили глядачі судового дійства, коли Парвус плюнув на нього: *«Він плюнув на олтарь, отой худий»* [75, с. 297].

Похорони є релігійним ритуалом, згаданим в обох текстах. Коли помирає Люцілла, Мартіан просить Констанція покликати кількох сусідок, щоб ті посиділи з трупом. Сидіння над тілом померлої можна назвати частиною ритуалу поховання. У драмі «Руфін і Прісцілла» глядачі в цирку, обговорюючи християн, порівнюють обряди поховання: *«Вони ж мерців своїх не палять навіть, а в землю загрибають... Пху! Аж бридко!»* [75, с. 289].

На судовому дійстві глядачі розказували свої уявлення щодо ритуалів християн: *«Вони замазують дитину в тісто, а хто новий до їх пристане, – значить, такий, що ще не знає їх звичаїв, – вони дають йому ножа і кажуть: розкрий нам тісто...»* [75, с. 283], *«Се, пані, у їх такий є звичай: ставлять свічник посеред хати і собаку в'яжуть до свічника...»* [75, с. 284].

Порівняння ритуалів ідолян і християн можна знайти у словах Мартіана (*«Се ж тільки ідоляни уважають, що свято в тім, щоб ортії прилюдні справляти з галасом, а християне і в затишку шанують Боже свято»* [76, с. 19]), Аврелії (*«Я тільки безборонно бачу в вікна на вулицях весь ідолянський культ: веселі сатурналії, поважні теорії жерців, похід весталок, і думаю: «Ся віра неправдива, але чому в ній стільки є краси, а наша правда так убого вбрана?» Від сих думок любов моя вмірає...»* [76, с. 21]). Аврелія також згадує про святкування Різдва, зокрема про розповідь батька «про народження Бога в Віфлеємі». Фактично Мартіан виконував роль священника, адже вони не показували відкрито свою належність до християн, тому не могли відвідати зібрання.

Про збори християн часто говорять Руфін і Прісцілла, а багато ритуалів можемо побачити під час перебування людей у темниці. Зокрема, єпископ почав підготовку до церемонії хрещення, проте Руфін відмовився. Ритуалом можна назвати свідкування Прісцілли перед єпископом. Багатою на ритуали була сцена, коли до в'язниці прийшли люди, які просили благословення, давали

дарунки, виражали пошану. Сцени, коли християни співали, звертаючись до Бога, є прикладами ритуального співу.

Отже, проаналізувавши драматичні тексти Лесі Українки, можемо стверджувати, що авторка приділяє багато уваги діям, в основі яких закладений певний сценарій. Деякі ритуали вона показує безпосередньо, а деякі вплітає в канву тексту за допомогою згадок персонажів. Помітно, що яскраво вирізняються релігійні та соціальні ритуали, хоча їх не завжди можна чітко розмежувати. Із-поміж соціальних ритуалів можемо виокремити привітання, прощання, вибачення, отримання нагород, останнє слово обвинувачених. Яскравим ритуальним дієм в «Адвокаті Мартіані» є відмірювання часу, що символізує невблаганний ритм життя. З-поміж релігійних ритуалів можна виокремити збори християн, відправи, релігійний спів, Різдво, весілля, хрещення, похорони, оргії. Цікаво, що в кожному творі є яскраве ритуальне дієслово, яке до того ж важливе концептуально: оргія, суд відмірювання часу.

Дослідження текстів Лесі Українки почалися ще за життя письменниці, але не втрачають своєї актуальності до сьогодні. Відколи Україна здобула незалежність, літературознавці значно розширили інтерпретаційну парадигму доробку письменниці, що забезпечило поліваріативне прочитання спадщини Лесі Українки. За останнє десятиріччя було видано чимало ґрунтовних досліджень, в яких автори переосмислювали доробок письменниці, розкривали нові аспекти її творчості. Монографії опублікували такі науковці, як Галина Левченко, Олександра Вісич, Сергій Романов. Багатим на дослідження був 2021 рік, коли вся культурно-мистецька та освітньо-наукова спільнота святкувала 150-річчя з дня народження Лесі Українки, а найграндіознішим проектом стало повне нецензуроване академічне зібрання творів письменниці в 14 томах.

Звернення до доробку письменниці є закономірним, адже у драматичних творах Леся Українка прописувала своє бачення театру як культурної інституції та театральності як питомої ознаки людського повсякдення. Перформанси, театральні, публічні дієства нерідко ставали компонентами її творів. Топос

театру у творчості драматургині має чотири типи репрезентації: театр як частина божемного антуражу; публічні виступи, побудовані за аналогією з театральними; фатальна роль театрального дійства в житті персонажів; художня рецепція глядача.

Зразком перформативної драми є драматична поема «Оргія». Її перформативність можна простежити на кожному рівні. Текст насичений згадками про мистецькі перформанси, рецепціями на публічні виступи, роздуми про роль митця. У п'єсі є вставні сцени (увінчання Антея лавровим вінком), що вказують на тяжіння персонажів до перформансу. Друга дія поеми побудована за принципом сцени в сцені, в ремарках авторка описує місце, де відбувається дійство, фактично поділяючи персонажів на учасників перформансу та аудиторію. Серед персонажів є той, хто виконує роль режисера – Меценат. Саме в цій сцені відбувається кульмінаційний момент твору – виступи Антея і Неріси.

У драматичній поемі «Адвокат Мартіан» акцент зміщується з мистецьких перформансів на соціальні, і бачимо ми їх опосередковано – через реакцію глядачів. Доленосними для Аврелії стали відвідини цирку, де вона побачила прилюдну страту дівчинки-християнки, що спонукало її покинути батька й утекти до матері. Для Валента таким публічним дійством стала промова батька в суді, яка спонукала його піти до війська. Важливим елементом п'єси є вимірювання часу – ритуальне дійство, яке здійснює німий раб. Воно символізує невблаганний ритм життя.

Драма «Руфін і Прісцілла» упродовж усього тексту насичена згадками про релігійні перформанси, ритуальні дійства. Проте найбільшу цінність для нашого дослідження має п'ята дія драми, унікальна за своєю формою. У цій дії відбувається судовий процес над християнами в цирку, проте нам видно лише частину арени і чверть цирку в три поверхи з глядачами. Тобто авторка робить акцент не на тому, що відбувається на сцені, а саме на глядачах – їх реакції, поведінці, роздумах, припущеннях, бажаннях.

Аналізуючи ритуальні дійства трьох текстів, ми виявили, що їх можна поділити на релігійні та соціальні. До останніх належать привітання, прощання,

вибачення, отримання нагород, останнє слово на суді. До релігійних належать збори християн, відправи, релігійний спів, Різдво, весілля, хрещення, похорони, оргії. Важливо, що концепція кожного твору побудована на яскравому ритуальному дійстві.

## ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження ми дійшли таких висновків:

1. Поняття «перформанс» активно входить у термінологічний словник усіх гуманітаристичних галузей науки, набуваючи нових і нових конотацій. Як і суміжні терміни «перформатив», «перформативність», перформанс не має фіксованого тлумачення. У роботі наведено спектр інтерпретацій явища: від форми концептуального мистецтва до практики повсякденного життя, що втілена за допомогою театральних-мистецьких прийомів. Чимало дослідників сходяться на тому, що основними компонентами перформансу є місце, час, автор і глядач. Часто матеріалом для перформансу стає людське тіло, а ритуал є структурно-композиційним кодом більшості перформансів. З іншого боку, саме завдяки концепції перформансу можна зрозуміти багатопланову систему сучасних мистецьких творів, зокрема, літературних текстів, де видовища є засобом увиразнення культурного тла, глибшого розуміння ритуалізованої, театралізованої та перформативної природи людини.

Поняття «перформативність», як означення специфіки різножанрових культурно-мистецьких і суспільних дійств, застосовуємо для визначення багатовимірної формально-змістової реалізації перформансу в культурному тексті. У роботі схарактеризовано перформативну структуру резонансних видовищ, втілених митцями зі всього світу (напр.: Ів Кляйн, Віто Аккончі, Кріс Бурден, Йоко Оно, Марина Абрамович та ін.), які, вдаючись до подекуди шокуючих публічних експериментів, прагнули порушити глибокі філософські та гостросоціальні теми: смерті, статі, насильства, сексуальності, особистого простору тощо.

Здатність перформансу в естетизований спосіб привернути увагу суспільства до політичних, економічних та екологічних проблем вповні використовують сучасні українські митці та активісти. Зокрема, із моменту повномасштабного вторгнення росії в Україну перформанс використовували як спосіб привернення уваги до загальносвітового значення нашої трагедії,

влаштовуючи акції протесту, під час яких часто використовуються різні форми театралізації.

2. Ключовим теоретичним аспектом роботи є реалізація перформативності в художньому тексті. Доведено, що в літературних творах перформативність реалізується на оповідному (через міметичний тип нарації), мовному (за допомогою перформативних висловлень), звуковому (коли в тексті показано процес відтворення музичного твору) та тематичному (сцени видовищ, публічні виступи, церемонії, ритуали та інші повторно інсценізовані дієства) рівнях.

3. Аналіз драматичного доробку Лесі Українки засвідчив активне застосування авторкою перформативної поетики на всіх рівнях тексту. Втілюючи провідні тенденції української та світової літератури, письменниця всеціло розкрила естетичний і концептуальний потенціал театру, ритуалу, видовища, перетворивши їх на елементи проблематики та поетики власних п'єс.

Визначено особливу роль театру в житті та творчості драматургині. Як соціально-культурне явище він має чотири типи репрезентації у текстах: театр як частина богемного антуражу; публічні виступи, побудовані за аналогією з театральними; фатальна роль театрального дієства в житті персонажів; художня рецепція глядача.

4. Доведено, що перформанс зазнає концептуального осмислення у драматичній поемі «Оргія», що є зразком перформативної драми. П'єса насичена згадками про мистецькі перформанси, у яких свого часу брали участь персонажі: оргії, театралізовані дієства, танцювальні виступи. Герої рефлексують естетично-духовне наповнення видовищ, їх гедоністичну функцію, а також описують реакцію публіки. Твір має метадраматичну структуру, що втілена завдяки внутрішнім перформансам. До таких, зокрема, відносимо сцену вінчання Антея лавровим вінцем. Також на матеріалі другої дії простежено реалізацію прийому «сцена на сцені», що допомагає авторці зобразити оргію в домі Мецената, поділивши персонажів на перформаторів та глядачів, виконавців та постановників, учасників та коментаторів. Загалом твір

насичений численними рефлексіями щодо природи мистецького видовища, ролі митця та етики його поведінки.

5. Драматична поема «Адвокат Мартіан» проаналізована з точки зору художнього втілення соціально-культурних перформансів, які ставали доленосним для самовизначення персонажів. Так, відвідини цирку та спостерігання за стратою дівчинки-християнки, перетворили Аврелію, доньку Мартіана, на ревну вірянку. Втім неможливість публічно демонструвати свою приналежність до релігії (можливо, так, як та юна християнка – на сцені), а також ген театральності, успадкований від матері, відвертають доньку від батька і змушують полишити рідний дім. Для Валента таким публічним дійством стала батькова промова в суді. І знову ж таки неприйняття батьківського сценарію непублічності спонукає сина відмовитись від омріяного фаху риторика і піти до війська. Як у служінні богу, так і в судовій справі обидвоє дітей Мартіана цінували насамперед перформативний бік, і не маючи можливість його реалізувати, різко змінювали власний життєвий шлях.

Важливим елементом п'єси визнано вимірювання часу – ритуальне дійство, яке здійснює німий раб. Цей щоденний ритуал символізує невблаганний ритм життя і має потужну сценічну енергію.

6. Під час аналізу перформативної структури драми «Руфін і Прісцилла» особливу увагу приділено п'ятій дії твору. Авторка в оригінальний спосіб показує судовий процес над християнами в цирку, опосередковано зображуючи його через репліки глядачів, роблячи акцент не на тому, що відбувається на внутрішній сцені, а саме на реакції, поведінці, роздумах, припущеннях, бажаннях публіки. Леся Українка створює ефект поліфонії, але водночас зберігає індивідуальність кожного глядацького голосу. Фраза «хліба і видовищ», яку алюзією читаємо між рядками, є узагальненням усього, що відбувається в дії, вона описує істинні прагнення римського народу.

Проаналізувавши драматичні тексти Лесі Українки, можемо стверджувати, що авторка приділяє багато уваги діям, в основі яких закладений певний сценарій. Яскраво вирізняються релігійні та соціальні



ритуали. Соціальні ритуали репрезентовані через привітання, прощання, вибачення, отримання нагород, останнє слово обвинувачених. Прикладами ритуалів, що мають релігійну етимологію є збори християн, відправи, релігійний спів, Різдво, весілля, хрещення, похорони, оргії. Важливість перформансу як художнього елементу драматургії підкреслює його використання у кожному з проаналізованих творів Лесі Українки.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова Ю. О. Культура сучасних перформансів: дипломна робота. Одеса, 2019. 48 с.
2. Антіпова І. Драма і обряд: взаємодія (на матеріалі української драматургії кінця XIX – початку XX століття). *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. Вип. 17. С. 162–169.
3. Баранова І. Рецепція європейської літературної традиції Лесею Українкою: перекладацька діяльність, літературно-критичні праці, художня творчість. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених: зб. наук. праць*. Київ, 2014. Вип. 21. С. 191–196.
4. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
5. Барсукова О. Жінки влаштували акцію проти зґвалтувань українок. 2022. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2022/04/13/248229/> (дата звернення: 10.07.2022).
6. Батлер Дж. Перформативність, прекарність та сексуальна політика. *Образ, тіло, порядок. Гендерні дослідження в міждисциплінарному спектрі: антологія* / за ред. К. Міщенко, С. Штретлінг. Київ: Медуза, 2014. С. 90–101.
7. Бацевич Ф. С. Прагматичні перформативи: спроба обґрунтування комунікативного статусу. *Мовознавство*. 2008. № 1. С. 31–36.
8. Безугла Р. Концептуалізація перформансу в науковому дискурсі. *Щорічний науковий журнал “Художня культура. Актуальні проблеми”*. 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 18–26.
9. Болотнікова А. П. Експліцитні та імпліцитні ввічливі перформативні висловлення. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2021. № 8. Том 4. С. 33–36.
10. Бондарук Л., Моклиця М. Аналіз драматургічного твору в параметрах категорії часу (на матеріалі драми Лесі Українки «Адвокат Мартіан»). *Волинь філологічна: текст і контекст*. Вип. 33. С. 307–318.

11. Бортнік Ж. Рецепція драматичного твору в процесі інсценізації монодрами (на прикладі хроніки В. Шекспіра «Річард III» та вистави «Річард після Річарда» режисера І. Волицької). *Філологічні науки. Літературознавство*. 2014. № 19. С. 7–13.
12. Будій З. І. До проблеми перформативності літературного твору. *Наукові записки. Серія “Філологічна”*. 2013. Вип. 35. С. 54–55.
13. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. Київ: ВД “Києво-Могилянська академія”, 2008. 430 с.
14. Вісич О. А. Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2014. 196 с.
15. Вісич О. А. Ієрархія метадраматичних конструкцій в художньому тексті (на матеріалі п'єси Павла Ар'є “Людина в підвішеному стані”). *Питання літературознавства*. Вип. 95. 2017. С. 32–44.
16. Вісич О. А. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі: дис. ... доктора філол. наук. Луцьк: Вежа-Друк, 2019. 387 с.
17. Вісич О. А. Топос театру в драматургії Лесі Українки. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2014. Вип. 50. С. 121–124.
18. Віто Аккончі: лекція про майстра на всі руки. URL: <https://www.google.com/url?q=https://yabl.ua/2018/05/15/vito-akkonchi&sa=D&source=docs&ust=1671138756274290&usg=AOvVaw3o11uI9RiC-iQYGxNMrL4c> (дата звернення: 04.07.2022).
19. Воронцова О. Світом прокотилася хвиля акцій, присвячених трагедії в Бучі (фото). 2022. URL: <https://glavcom.ua/world/observe/svitom-prokotilas-hvilya-performansiv-prisvyachenih-tragediji-v-buchi-foto-836120.html> (дата звернення: 10.07.2022).
20. Гаджилова Г. Мова п'єси Лесі Українки "Руфін і Прісцилла": текстолого-семантичний аспект. *Культура слова*. 2020. Вип. 93. С. 115–133.
21. Гундорова Т. Український Євромайдан: соціалізація і перформанс. *Часопис «Критика»*. 2019. № 23. С. 2–15.

22. 109 дитячих візочків – у Львові вшанували пам'ять дітей, загиблих через агресію Росії. 2022. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/news-109-ditei-akstsia-lviv/31759695.html> (дата звернення: 10.07.2022).
23. Звягіна Г. О. Дослідження творів Григора Тютюнника крізь призму лінгвокультурології (етнофразеологічний аспект). *Studia Linguistica*. 2016. Вип. 9. С. 387–392.
24. Ів Кляйн: «Я думаю, що я геній». URL: <https://www.google.com/url?q=https://teenergizer.org/2016/05/iv-klyajn-ya-dumayu-shho-ya-genij/&sa=D&source=docs&ust=1671138756273639&usg=AOvVaw0LQqHG1HU4KOoei5qaKMBf> (дата звернення: 04.07.2022).
25. Катаєва М. Заради України Марина Абрамович відтворить свій культовий перформанс. 2022. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/63661/> (дата звернення: 04.07.2022).
26. Карповець М. В. Мистецтво на межі людських можливостей. *Часопис «Критика»*. 2019. № 23. С. 30–35.
27. Карповець М. В. Перформативна природа соціальної реальності. *Гуманітарний часопис*. 2017. № 3-4. С. 50–60.
28. Карповець М. В. Перформативна теорія культури: повернення до суб'єкта. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 138–145.
29. Карповець М. В. Перформативність як умова гетерогенності суспільства: культурно-антропологічний аспект. *Людина і культура*. Острог: Вид-во НаУОА, 2019. С. 134–156.
30. Кіріченко Д. Перформативна спрямованість казок у п'єсі Мартіна Макдонаха "Людина-подушка". *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126. Ч. 1. С. 163–168.
31. Колошук Н. Мотив оргії у Лесі Українки та Генріка Сенкевича в порівняльному аспекті. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського*. Сімферополь: Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського, 2012. Т. 25 (64), № 4 (3). С. 16–28.

32. Кочерга С. О. Культурософська концепція Лесі Українки: культурні коди, образи, сюжети: автореф. дис. ... доктора філол. наук. Луцьк, 2010. 42 с.
33. Кочерга С. О. Семіотична партитура драматичної поеми Лесі Українки “Оргія”. *Слово і час*. 2010. № 4. С. 3–12.
34. Кригель М. Завтра була війна. Історія “України” від першої особи. 2022. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2022/02/18/7324405/> (дата звернення: 11.07.2022).
35. Кузьма О. Проблема вибору в екзистенційній структурі драми „Адвокат Мартіан” Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. С. 121–132.
36. Кузьма О. Творчість Лесі Українки в літературознавчому дискурсі ХХІ століття. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*. 2021. Вип. 1. С. 542–548.
37. Левченко О. Перформативність vs театральність в аспекті перформативного повороту. *Науковий вісник «Курбасівські читання»*. 2018. № 13. С. 13–25.
38. Леся Українка. Апокриф. Вибране. Чотири розмови про Лесю Українку / О. Забужко, С. Шевчук. Київ: ВД «КОМОРА», 2020. 632 с.
39. Ліміна П. Ритм 0. Чому ми переоцінюємо культовий перформанс Марини Абрамович? URL: <https://bit.ua/2020/04/abramovic/> (дата звернення: 04.07.2022).
40. Луценко Є. Активісти облили картопляним пюре картину Моне, щоб привернути увагу до змін клімату. 2022. URL: <https://hromadske.ua/posts/aktivisti-oblili-kartoplyanim-pyure-kartinu-mone-shob-pri-vernuti-uvagu-do-zmin-klimatu> (дата звернення: 27.10.2022).
41. Лучук І. Українська експериментальна поезія (деякі аспекти). *Українське літературознавство*. 2017. Вип. 82. С. 139–149.
42. Малютіна Н., Нечиталюк І. Перформативні практики: досвід осмислення: монографія. Одеса: Астропринт, 2021. 184 с.

43. Марина Абрамович. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0\\_%D0%90%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%90%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) (дата звернення: 04.07.2022).
44. Маценка С. П. Музична звучність як перформативна властивість художнього тексту. *Тези звітної наукової конференції професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов на 2021 рік (3-4 лютого 2022 рік)*. Львів: ПАІС, 2022. С. 187–190.
45. Маценка С. П. Смысловая партитура роману, спрямованого до музики. *Питання літературознавства*. 2013. Вип. 87. С. 207–218.
46. Мельник М. М., Ковпак Н. К. Перформанс як форма акціонізму в контексті сучасних мистецьких дійств. *Культура і сучасність*. 2018. № 1. С. 87–92.
47. Моклиця М. В. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.
48. Мусієнко Н. Мистецтво у революції свідомості. URL: <https://www.wilsoncenter.org/article/mistectvo-u-revolyuciyi-svidomosti> (дата звернення: 11.07.2022).
49. 10 найбільш шокуючих перформансів. 2014. URL: <https://www.google.com/url?q=https://artukraine.com.ua/n/10-naybilsh-shokuyuchikh-perfomansiv/%23.Y3lOenZBw2w&sa=D&source=docs&ust=1671138756273153&usg=AOvVaw2i3FQOhL15R9bW9xcKlwOK> (дата звернення: 04.07.2022).
50. Найденко Ю. Війна в Україні – як протестують проти злочинів Росії у світі. 2022. URL: <https://life.nv.ua/ukr/socium/viy-na-v-ukrajini-yak-protestuyut-proti-zlochiv-rosiji-u-sviti-foto-novini-ukrajini-50233840.html> (дата звернення: 10.07.2022).
51. 4 перформанси, які залишили слід у сучасному мистецтві. 2019. URL: <https://www.google.com/url?q=https://vogue.ua/ua/article/culture/art/4-performansa-kotorye-ostavili-sled-v-sovremennom-iskusstve.html&sa=D&source=docs&ust=1671138756271743&usg=AOvVaw1tobP352zbEOv3grWceNi9> (дата звернення: 04.07.2022).

52. П'єса «4'33"». URL: <https://www.google.com/url?q=https://uk.wikipedia.org/wiki/4%25E2%2580%25B233%25E2%2580%25B3&sa=D&source=docs&ust=1671138756278980&usg=AOvVaw38i-pIcGtUh4KVvTPkKhPW> (дата звернення: 02.07.2022).
53. Пилипюк С. На межі смерті: 7 перформансів Марини Абрамович. 2017. URL: <https://www.google.com/url?q=https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-guide/262355-na-mezhi-smerti-7-performansiv-marini-abramovich&sa=D&source=docs&ust=1671190735404265&usg=AOvVaw2i7x7L3TaTхоKtd9I4oauQ> (дата звернення: 04.07.2022).
54. Поліщук Я. Поезія Лесі Українки в орбіті міфу: рецензія на монографію. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2015. № 2.
55. Починок Ю. М. Українська експериментальна поезія кінця ХХ – початку ХХІ століття: текст, контекст, інтертекст: автореф. дис. ... кандидата філол. наук: 10.01.06. Львів, 2015. 20 с.
56. Процишина Я. І. Функція мистецького перформансу в драматичній поемі Лесі Українки «Оргія». *Науковий блог Національного університету «Острозька академія»*. 2022. URL: <https://naub.ua.edu.ua/2022/funktsiya-mystetskoho-performansu-v-dr/> (дата звернення: 13.12.2022).
57. Революція Гідності: на барикадах дали концерт із синьо-жовтим піаніно. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3187619-revolucia-gidnosti-na-barikadah-dali-koncert-iz-sinozovtim-pianino.html> (дата звернення: 11.07.2022).
58. Ріпна А. М. Сучасні перформативні практики. *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки: зб. тез доповідей V Міжнародної наук.-практ. конф.* Миколаїв: МФ КНУКіМ, 2019. Ч. 2. С. 105–107.
59. Романов С. Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей: монографія. Луцьк: Вежа-друк, 2017. 500 с.
60. Романюк В. С. «Автор – глядач» у перформансі: проблеми взаємодії. *Мультиверсум. Філософський альманах: зб. наук. праць*. Київ, 2008. Вип. 67. С. 225–233.

61. Сагітова Н. В. Роль анімаційних проектів в сучасному театральному просторі. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 89–91.
62. Селезньова Є. Знати: Джудіт Батлер. 2020. URL: <https://supportyourart.com/stories/judith-butler/> (дата звернення: 10.05.2022).
63. Семененко Л. М. Жіночий дискурс драматичної поеми Лесі Українки «Оргія». *Філологічні студії*. 2014. Вип. 10. С. 227–233.
64. Сітнікова І. Екоактивісти облили супом знамениту картину ван Гога на знак протесту. 2022. URL: <https://hromadske.ua/posts/ekoaktivisti-oblili-supom-z-namenitu-kartinu-van-goga-na-znak-protestu> (дата звернення: 27.10.2022).
65. Скаб М., Скаб М. Сучасний інтелектуальний діалог про релігійність Лесі Українки: «Відкриття старого скарбу для нових людей» (С. Шучук), або «Розмова в часі, між нею і вами» (О. Забужко). *Лінгвостилістичні студії*. 2021. Вип. 14. С. 125–134.
66. Смольницька, О. О. Язичницька і ранньохристиянська символіка у драматичному творі Лесі Українки «Руфін і Прісцілла» (зіставлення з дискурсом Максима Рильського): Ерос і Танатос. *Українські студії в європейському контексті: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 3. С. 165–191.
67. Сотська Г., Шмельова Т. Словник літературознавчих термінів. Херсон: Видавництво «Стар», 2016. 52 с.
68. Станіславська К. Сучасні перформативні практики: образотворчість чи театралізація? (На прикладі творчості Марини Абрамович). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2015. Вип. 16. С. 154–160.
69. Стародубцева Л. Семіозис невербальної комунікації в драматичній поемі Лесі Українки «Оргія». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. Луцьк, 2015. Вип. 9. С. 147–152.



70. Тиха У. І. Перформативна поетика постмодерністського художнього тексту. *Науковий вісник Чернівецького університету: Германська філологія*. 2014. С. 272–274.
71. Турган О. Дискурс пластичних мистецтв у творчості Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*. Луцьк: РВВ «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 2007. С. 182–195.
72. Турган О. Міфопоетична семантика зооморфних образів у художній системі Лесі Українки. *Слово і час*. 2005. №8. С. 9–16.
73. Турик Л. Р. Перформативні висловлення в українській історичній прозі: автореф. дис. ... кандидата філол. наук: 10.02.01. Луцьк, 2009. 21 с.
74. Тушич Н. В. Перформативний потенціал в драматургії Неди Неждани: дипломна робота магістра. Одеса, 2018. 98 с.
75. Українка Л. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 2. Драматичні твори (1907–1908) / ред. М. Моклиця; упоряд. С. Кочерга, О. Вісич; комент. В. Агеєва, О. Вісич, С. Кочерга. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. 424 с.
76. Українка Л. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 4. Драматичні твори (1912–1913) / ред. С. Кочерга; упоряд., комент. М. Моклиця, В. Соколова. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. 424 с.
77. Українська художниця влаштувала перформанс у Талліні. 2022. URL: <https://espreso.tv/bucha-izyum-azov-ukrainska-khudozhnitsya-vlashtovala-performans-u-tallinni> (дата звернення: 27.09.2022).
78. ФОТО и ВИДЕО: украинская художница Полина Кузнецова в рамках своей арт-акции заперлась в клетке. URL: <https://rus.err.ee/1608719323/foto-i-video-ukrainskaja-hudozhnica-polina-kuznecova-v-ramkah-svoej-art-akcii-zaperlas-v-kletke> (дата звернення: 27.09.2022).
79. Шевченко Н. Ю., Антонова М. А. Перформанс як відображення епохи постмодерну. *Модернізація українського суспільства в умовах*

*євроінтеграції: зб. наук. робіт.* Житомир: Вид-во Житомирського державного університету ім. Івана Франка, 2016. С. 54–56.

80. Шевченко Н. Ю. Осмислення феномену перформенса в контексті діалогу культур. *Глобалізований світ: випробування людського буття: Міжнародна наук.-теорет. конф.* Житомир: Вид-во Євенок. О. О., 2017. С. 228–230.

81. Шовкопляс Г. Є. Функціонування трикутника структурних одиниць «автор – виконавець – глядачі» у перформансі (на матеріалі п'єси Юрія Тарнавського «Чотири проекти на український національний прапор»). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія».* 2018. Вип. 78. С. 150–153.

82. Шумська Я. Зв'язок минулого і сьогодення у мистецтві перформансу. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* 2012. Вип. 23. С. 79–86.

83. Яшенкова О. В. Основи теорії мовної комунікації: навч. посіб. Київ: ВЦ “Академія”, 2010. 312 с.

84. Austin J. L. *How to do things with words.* Oxford university press, 1975.

85. Marina Abramović e Ulay. 2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OS0Tg0IjCp4> (дата звернення: 04.07.2022).

86. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction.* London and New York: Routledge; 3rd ed., 2013.

87. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction – Ritual.* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Vhk-WQ37fTY> (дата звернення: 10.05.2022).

88. Yves Klein Les Anthropométries Live. URL: <https://www.google.com/url?q=https://www.youtube.com/watch?v%3DdyOm2c815fQ&sa=D&source=docs&ust=1671138756273969&usg=AOvVaw0QlWaXIag8MxqA3PFLvxJj> (дата звернення: 04.07.2022).